

GĄSZCZ SREBRNYCH LIŚCI



# GĄSZCZ SREBRNYCH LIŚCI

INTERPRETACJE WIERSZY ZBIGNIEWA HERBERTA



Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk  
Kraków 2015

BIBLIOTEKA PANA COGITO  
pod redakcją J.M. Ruszara

REDAKCJA NAUKOWA  
Józef Maria Ruszar

RECENZENT NAUKOWY  
prof. dr hab. Stanisław Gawliński

REDAKCJA JĘZYKOWA, KOREKTA I ADIUSTACJA  
Anna Stec-Jasik, Magdalena Kolanko

PROJEKT OKŁADKI  
Marek Górny

SKŁAD I ŁAMANIE,  
PRZYGOTOWANIE DO DRUKU, INDEKS  
Anna Papiernik

WYDAWNICTWO JMR TRANS-ATLANTYK  
Kraków 2015

ISBN 978-83-935061-5-6

*Pamięci Pani Profesor Krystyny Pisarkowej  
w piątą rocznicę śmierci*

*Autorzy i Redaktor*



# Spis treści

Wykaz stosowanych skrótów .....	II
OD REDAKTORA .....	13
KRYSTYNA PISARKOWA	
<i>Raport z obłąconego miasta</i> a pamięć małych narodów .....	17
WOJCIECH GUTOWSKI	
W kręgu Herbertowskiej przestrzennej symboliki egzystencji.	
Kilka myśli o prozie poetyckiej <i>Ściany</i> .....	31
AGNIESZKA KRAMKOWSKA-DĄBROWSKA	
„Zły wiersz Herberta”. <i>Madonna z lwem</i> .....	41
TOMASZ TOMASIK	
Mistrz empirii. Niewierny Tomasz według Herberta .....	53
MACIEJ TABOR	
Drzwi z hukiem zamknięte przed tajemnicą. Motywy biblijne w dwóch niepublikowanych wierszach z późnych notatników Zbigniewa Herberta .....	69
WOJCIECH LIGĘZA	
Zawieszona podróże w zaświaty. <i>Ankbenaton</i> i <i>Nefertiti</i> Zbigniewa Herberta ...	81
JAKUB ANDRZEJ JURKOWSKI	
„Usłysz nas Srebrnołuki”. Egzegeza modlitwy greckich wojowników we <i>Fragmencie</i> Zbigniewa Herberta .....	99
MIROŚŁAW TYL	
Lekcja greki. O wierszu <i>Anabaza</i> z tomu <i>Raport z obłąconego miasta</i> .....	117
DARIUSZ KULESZA	
Kłamliva baśń? O wierszu <i>Epos</i> Zbigniewa Herberta .....	131
ZOFIA ZARĘBIANKA	
O wierszu <i>Usta proszą</i> Zbigniewa Herberta .....	151
RADOŚŁAW SIOMA	
„Nienazwane niejasne”. O <i>Zejsciu</i> Zbigniewa Herberta .....	159
WOJCIECH KUDYBA	
Ostatnie rzeczy Herberta. Troska w <i>Elegii na odejście pióra atramentu lampy</i> .....	171
KAROLINA GÓRNIAK	
Milczenie natury. <i>Dęby</i> z tomu <i>Elegia na odejście</i> .....	183
ANNA HAJDUK	
„Wymyślić nieśmiertelność”. O śmierci i wieczności w wierszu Zbigniewa Herberta <i>Co robią nasi umarli</i> .....	205

DARIA MURLIKIEWICZ	
Nieruchome epifanie. Kilka uwag o <i>Objawieniu</i> Zbigniewa Herberta .....	217
GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK	
Dialog wierszy czy dialog poetów? <i>Idee i prawda</i> Cypriana Norwida oraz <i>Ścieżka</i> Zbigniewa Herberta .....	233
JAKUB ZDZISŁAW LICHAŃSKI	
<i>Powrót prokonsula</i> . Zbigniewa Herberta wizja współczesności .....	243
MICHAŁ MRUGALSKI	
<i>Studium przedmiotu</i> w czasie neoawangardy .....	261
ANNA STEC-JASIK	
„Niepogodzony to pewne”. O pamięci w jednym wierszu Zbigniewa Herberta ...	273
ANNA KARWATKA	
Więźień powinności. <i>Prolog</i> z tomu <i>Napis</i> .....	291
MARZENA WOŹNIAK-ŁABIENIEC	
<i>Współczesność historii</i> , czyli <i>Czas przeszły terazniejszy</i> .....	303
MAŁGORZATA PEROŃ	
„Z północzami istny dramat”. O wierszu <i>Jedwab duszy</i> Zbigniewa Herberta .....	311
JUSTYNA PYZIA	
„Wkraczali we mnie ostro”. <i>Wstyd</i> (Rovigo) .....	323
MATEUSZ ANTONIUK	
Interpretowanie „płynnego tekstu”. Przypadek wiersza <i>Pica pica L.</i> (rekonesans) ....	333
ŁUKASZ GĘBSKI	
Zugzwang. O <i>Szachach</i> Zbigniewa Herberta .....	355
JOANNA ADAMOWSKA	
Portret artysty. Gauguin według Herberta .....	375
IWONA GRABSKA-GRADZIŃSKA	
Nielubiana fotografia. Fotografia w twórczości Zbigniewa Herberta .....	393
JÓZEF MARIA RUSZAR	
Perfekcyjny grzesznik. Ekfrazja i historyczny pesymizm w wierszu <i>Epizod z Saint-Benoit</i> .....	423
JERZY WIŚNIEWSKI	
Szamotanina śpiewnych tonów? <i>Klawesyn</i> z tomu <i>Hermes, pies i gwiazda</i> .....	429
Streszczenia .....	441
Abstracts .....	459
Biogramy .....	477
Indeks osobowy .....	485



# Table of Contents

FROM THE EDITOR .....	13
KRYSTYNA PISARKOWA	
<i>Report from the Besieged City</i> and the memory of small nations .....	17
WOJCIECH GUTOWSKI	
Within Herbert's spatial symbolism of existence. A few thoughts about the prose poem <i>Ściany</i> [Walls] .....	31
AGNIESZKA KRAMKOWSKA-DĄBROWSKA	
"Herbert's bad poem". <i>Madonna with Lion</i> .....	41
TOMASZ TOMASIK	
Master of empiricism. Doubting Thomas according to Herbert .....	53
MACIEJ TABOR	
The doors slammed shut before the mysterium. Biblical motifs in two unpublished poems from Zbigniew Herbert's late notebooks .....	69
WOJCIECH LIĘŻA	
Postponed journeys to the afterlife. Zbigniew Herbert's <i>Akhenaton</i> and <i>Nefertiti</i> ..	81
JAKUB ANDRZEJ JURKOWSKI	
"Hear us, O Silver-Bowed One". The exegesis of the Greek warriors' prayer in Zbigniew Herbert's <i>Fragment</i> .....	99
MIROŚLAW TYL	
A Greek lesson. About the poem <i>Anabasis</i> from <i>Report from the Besieged City</i> and <i>Other Poems</i> .....	117
DARIUSZ KULESZA	
A deceitful fairy tale? About Zbigniew Herbert's <i>Epos</i> .....	131
ZOFIA ZARĘBIANKA	
About Zbigniew Herbert's <i>The Lips Plead</i> .....	151
RADOSŁAW SIOMA	
"The unnamed unknown". About Zbigniew Herbert's <i>Descent</i> .....	159
WOJCIECH KUDYBA	
Herbert's last things. Concern in <i>Elegy for the Departure of Pen Ink and Lamp</i> ..	171
KAROLINA GÓRNIAK	
Nature's silence. <i>Oaks</i> from the <i>Elegy for the Departure</i> volume .....	183
ANNA HAJDUK	
"Invent immortality". About death and eternity in <i>What Our Dead Do</i> .....	205

DARIA MURLIKIEWICZ	
Immovable epiphanies. Some remarks about Zbigniew Herbert's <i>Revelation</i> .....	217
GRAŻYNA HALKIEWICZ-SOJAK	
Dialogue of poems or dialogue of poets? Cyprian Norwid's <i>Ideas and the Truth</i> and Zbigniew Herbert's <i>Path</i> .....	233
JAKUB ZDZISŁAW LICHAŃSKI	
<i>The Return of the Proconsul</i> . Zbigniew Herbert's vision of modernity .....	243
MICHAŁ MRUGALSKI	
<i>Study of the Object</i> in the time of the avant-avant-garde .....	261
ANNA STEC-JASIK	
"Unresigned for certain". About memory in one of Zbigniew Herbert's poems ....	273
ANNA KARWATKA	
Prisoner of duty. <i>Prologue</i> from the <i>Inscription</i> volume .....	291
MARZENA WOŹNIAK-ŁABIENIEC	
<i>The Modernity of History or Past Present Tense</i> .....	303
MAŁGORZATA PEROŃ	
"A true drama of the stockings". About Zbigniew Herbert's <i>Silk of a Soul</i> .....	311
JUSTYNA PYZIA	
"They marched into me violently". <i>Shame (Rovigo)</i> .....	323
MATEUSZ ANTONIUK	
Interpreting a "fluid text". The case of the poem <i>Pica pica L.</i> (reconnaissance) ....	333
ŁUKASZ GĘBSKI	
Zugzwang. About Zbigniew Herbert's <i>Chess</i> .....	355
JOANNA ADAMOWSKA	
A portrait of the artist. Gauguin according to Herbert .....	375
IWONA GRABSKA-GRADZIŃSKA	
Disliked photography. Photography in the works of Zbigniew Herbert .....	393
JÓZEF MARIA RUSZAR	
The perfectionist sinner. Ekphrasis and historical pessimism in the poem <i>Episode from Saint-Benoit</i> .....	423
JERZY WIŚNIEWSKI	
A scuffle of melodious tones? <i>Harpisbord</i> from the volume <i>Hermes, Dog and Star</i> .....	429
Summaries (in Polish) .....	441
Summaries (in English) .....	459
About the Authors.....	477
Index .....	485

# Wykaz stosowanych skrótów

## LIRYKA:

- SŚ – *Struna światła* [1956]
- HPG – *Hermes, pies i gwiazda* [1957]
- SP – *Studium przedmiotu* [1961]
- N – *Napis* [1969]
- PC – *Pan Cogito* [1974]
- ROM – *Raport z oblężonego Miasta* [1983]
- ENO – *Elegia na odejście* [1990]
- R – *Rovigo* [1992]
- EB – *Epilog burzy* [1998]

Wszystkie wiersze z powyższych zbiorów cytowane według wersji oraz paginacji ustalonej w:

Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.

UR – *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2010.

## ESEJE, PROZA, ARCHIWALIA:

- BO – *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1964.
- MNW – *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003.
- LNМ – *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.
- MD – „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, oprac. B. Toruńczyk, Warszawa 2008.
- WG – *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2001.
- AZH – Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej (Sygnatury według: *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008).

WYWIADY:

WYW – *Herbert nieznany. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008.

KORESPONDENCJA:

- ZHHE – *Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2002.
- ZHJZ – *Zbigniew Herbert – Jerzy Zawieyski. Korespondencja*, red. P. Kądziała, Warszawa 2002.
- ZHJT – *Zbigniew Herbert – Jerzy Turowicz. Korespondencja*, oprac. T. Fiałkowski, Kraków 2005.
- ZHSB – *Zbigniew Herbert – Stanisław Barańczak. Korespondencja (1972–1996)*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2005.
- ZHCM – *Zbigniew Herbert – Czesław Miłosz. Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2006.
- KZ – *Herbert i „Kochane Zwierzątka”. Listy Zbigniewa Herberta do Przyjaciół Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich*, oprac. M. Czajkowska, Warszawa 2006.
- KR – *Zbigniew Herbert. Korespondencja rodzinna*, oprac. H. Herbert-Żebrowska, A. Kramkowska-Dąbrowska, Lublin 2008.
- ZHHM – *Listy do Muzy* [Haliny Misiołek], Gdynia 2000.

# Od redaktora

Interpretacja nie jest walką, lecz aktem miłości.

Glenn Gould

Poeta, którego wiersze interpretujemy, wierzył – i dał temu wyraz! – że „poza ręką artysty rozpościera się świat ciężki, ciemny, ale realny”. I zaraz w następnym zdaniu, jakby w obawie, że ktoś zaprzeczy, dodał: „Nie należy tracić wiary, że można go ogarnąć słowem, wymierzyć mu sprawiedliwość”, czyniąc aluzję do znanej formuły Conrada, pisarza tak ważnego dla wojennego pokolenia. W praktyce literackiej wiązało się to z przekonaniem wyrażonym w następnym akapicie:

Bardzo wcześnie, bo prawie na początku mojej pracy pisarskiej, doszedłem do przekonania, że muszę zdobyć jakiś przedmiot poza literaturą. Pisanie jako ćwiczenie stylistyczne wydawało mi się jałowe. Poezja jako sztuka słowa doprowadzała mnie do ziewania.

W owym przeświadczeniu akcent pada jeszcze na „odwagę stawiania pytań pierwszych, zasadniczych, podstawowych: czy świat istnieje, jaka jest jego istota i czy jest poznawalny”, przy czym od razu – znowu jakby w obawie, że pomyli się sferę filozofii i poezji – Herbert podkreśla, że nie chodzi mu o zapożyczenia z filozoficznych systemów, ale odtwarzanie „ruchu myśli” (*Dlaczego klasycy* [1966], UR).

Powyższe wypowiedzi nie są wyjątkiem w twórczości Herberta. Przytaczam je dlatego, że mimo metodologicznych różnic i interpretacyjnych obyczajów właściwie wszyscy prezentowani w niniejszej książce autorzy stoją na tradycyjnym stanowisku istnienia jakiegoś niedowolnego znaczenia omawianych tekstów. Czy jest to sens zamierzony przez autora jako pewna jego intencja, czy „immanentna intencja samego tekstu”, czy też dla właściwej interpretacji szuka się tła pozaliterackiego (np. historycznego, kulturowego) albo kontekstu całej twórczości – to sprawa drugorzędna. W niniejszym tomie nie znajdziemy żadnej

interpretacji opartej na przekonaniu, że ponad tekstem i ponad autorem góruje prawo badacza do interpretacji. Przeciwnie, mimo różnorodności praktyk lekturowych zauważa się wspólne przed-założenie, że istnieje jakiś obiektywny i poznawalny sens własny tych wierszy, wart poznania i objaśnienia. Stąd szkice – nawet jeśli nie jest to wprost zadeklarowane – starają się ów zamysł odkryć i przedstawić.

Postawa ta daje do myślenia, zwłaszcza że minęło właśnie dwadzieścia pięć lat od dnia, w którym w Robinson College na Cambridge University doszło do znanej polemiki między Umbertoem Eco a Richardem Rortym na temat istnienia bądź nieistnienia obiektywności interpretacji<sup>1</sup>. W Polsce wspomniana polemika, w której brali udział także inni badacze, jak Jonathan Culler, została przedstawiona i przedyskutowana na łamach pism fachowych (w dyskusji udział wzięli m.in. W. Bolecki, M. Głowiński, H. Markiewicz, M.P. Markowski, R. Nycz, J. Sławiński i inni teoretycy literatury, ale także filozofowie i kulturoznawcy, jak A. Szahaj i J. Kmita); znalazła też odbicie w publikacjach książkowych. Zgodnie z przewidywaniami zagadnienie pozostało nierozstrzygnięte w tym znaczeniu, że konsensus okazał się niemożliwy. Tymczasem w praktyce interpretacyjnej (przynajmniej jeśli chodzi o niniejszą publikację) zasadniczo zwyciężyło przekonanie Umberta Eco, że istnieje różnica między interpretacją a użyciem tekstu i jesteśmy w stanie ustalić, czy jakaś lektura jest nietrafna (albo mniej trafna) z punktu widzenia „strategii semiotycznej tekstu”, a domyślna intencja autora jest nie tylko poznawalna, ale także godna uwagi.

Wydaje się, że postawa ta wyraża nie tylko szacunek dla założeń samego poety, wierzącego w istnienie świata niezależnego od naszej woli i wyobraźni, ale także pragnienie bycia czytelnikiem kompetentnym, posiadającym gruntowną wiedzę na temat „kulturowych ram źródłowego przekazu” – by użyć określenia włoskiego badacza. Niewykluczone, że, jak mówi Eco, istnieje głębokie zaufanie do wypracowanych nawyków filologicznych, „na których podstawie wiemy, jakim świadectwom, jakim dokumentom, jakim rozstrzygającym sprawdzianom musimy zaufać”. A może – jeśli jesteśmy wyznawcami neopragmatyzmu – jest to po prostu znak przywiązania do tradycji i uparte istnienie

---

<sup>1</sup> U. Eco, R. Rorty i inni, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Biedroń, Kraków 1996.

„fundacjonalistycznej” wspólnoty interpretacyjnej, jednej z tych, które zakładają poglądy Rorty’ego i Stanleya Fisha?

Istnieje jeszcze wyjaśnienie banalne, wskazujące na przejściowość mód naukowych i chwilową wartość wszelkich konfrontacji, o czym świadczy kilkutomowe wydanie antologii *Sztuka interpretacji*, ukazującej się na przestrzeni czterdziestu lat pod redakcją Henryka Markiewicza. Jedynym stałym przekonaniem łączącym zasadniczo wszystkich interpretatorów, których teksty zawarto w niniejszej publikacji, jest nieostateczność odczytań, zależnych od metodologii, stawianych pytań, kontekstów, a także temperamentów badaczy. Stąd dwa szkice – Tomasz Tomasika i Macieja Tabora – chociaż dotyczą tego samego utworu, odkrywają różne jego aspekty, Jakub Lichański ponownie odczytuje jeden z najczęściej analizowanych wierszy (*Powrót prokonsula*), Jakub Andrzej Jurkowski dokonuje nowatorskiej wiwisekcji *Fragmentu*, a Zofia Zarębianka przedstawia nie jedną, a kilka możliwości lektury wiersza *Usta proszą*, bez rozstrzygania, które odczytanie jest „jedynie słuszne”.

Na ogół autorzy zajmowali się przede wszystkim wierszami, które dotąd nie były szczegółowo analizowane, ponieważ pozostawały w rękopisach albo nie zostały włączone – mimo publikacji w czasopiśmie – do żadnego z tomów wydanych za życia autora (zebrał je Ryszard Krynicki w tomie *Utwory rozproszone*). Do tekstów poświęconych tego rodzaju utworom należą szkice o prozie poetyckiej *Ściany* (Wojciech Gutowski) oraz *Czasie przeszłym terażniejszym / Gegenwart der Geschichte* z tomu *Mistrz z Delft i inne utwory odnalezione* (Marzena Woźniak-Łabieniec). Kilka ostatecznych wersji utworów poety autorzy artykułów skonfrontowali z rękopisami dostępnymi w Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej (dotyczy to prac Mateusza Antoniuka i Macieja Tabora). Niektórzy badacze zainteresowali się wierszami, które – choć znane – nie były dotychczas przedmiotem osobnych rozważań, jak: *Klawesyn* (Jerzy Wiśniewski), *Ankhenaton* i *Nefertiti* (Wojciech Ligęza), *Jedwab duszy* (Małgorzata Peroń), *Wstyd* (Justyna Pyzia), *Anabaza* (Miroslaw Tyl) czy *Epizod z Saint-Benoît* (Józef Maria Ruszar).

Prezentowane prace zostały wygłoszone i przedyskutowane podczas Warsztatów Herbertowskich, które odbyły się w Krakowie w Instytucie Myśli Józefa Tischnera w dniach 8–11 listopada 2014 roku. Autorzy przedstawiali zasadniczo lekturę jednego utworu – wyjątki to „dyptyk egipski” z tomu *Hermes pies i gwiazda* (Wojciech Ligęza), trzy wiersze

o „nielubianej fotografii” (Iwona Grabska-Gradzińska) oraz porównanie liryków Norwida i Herberta (Grażyna Halkiewicz-Sojak). Stosunkowa jednolitość zbioru wynika jednak przede wszystkim z niewypowiedzianego, ale wyraźnie obecnego przekonania, że „interpretacja nie jest walką, lecz aktem miłości”<sup>2</sup> – postawy ważnej tak dla muzyka, jak czytelnika literatury. Przedmiotem tej miłości jest zarówno wielka literatura, jak i sama sztuka interpretacji. Autorów nie opuszczała radość czytania, to pewne.

Tom zadedykowano pamięci profesor Krystyny Pisarkowej w piątą rocznicę śmierci uczonej, która swe podstawowe zainteresowania językoznawcze uzupełniała także o sztukę interpretacji i teorię przekładu. Przypomnienie znakomitej lektury sławnego wiersza *Raport z oblężonego Miasta* Zbigniewa Herberta uzmysławia, czym jest filologiczna kompetencja, i może być wzorem dla wszystkich ufających, że istnieje obiektywny sens dzieła, do którego poznania można – i warto – się zbliżyć.

Józef Maria Ruszar

---

<sup>2</sup> S. Rieger, *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, Gdańsk 2007, s. 21.



Krystyna Pisarkowa

## *Raport z oblężonego miasta* a pamięć małych narodów

Sposoby segmentacji i sens tekstu poetyckiego

### Obraz graficzny

Obraz graficzny współczesnych polskich tekstów poetyckich bywa zaskakujący, bo nieregularny: wers, światło, dwa lub trzy wersy, światło, dziesięć wersów, światło i jeden wers. Poeta już samą segmentacją zmusza do wielokrotnie powtarzanej lektury osobliwie podzielonego tekstu albo do jej zaniechania. Czytelnik zaproszony do lektury zobowiązany jest znaleźć uzasadnienie tego podziału lub przynajmniej poszukiwać go w kilku próbach. Szuka w treści, w cechach prozodycznych, ale i w samych rozwiązaniach graficznych. Jeśli go nie znajdzie, prędzej dopuści kaprys poety, niż uzna własną bezsilność. Co jednak pocnie, jeżeli zechce taki wiersz przepisać lub zanotować w wersji przełożonej na język obcy? Oczywiście powinien zachować pokorę wobec niezrozumiałego dla niego kaprysu i zabiegać o przybliżoną wierność wobec komunikacyjnego zamysłu autora bez względu na to, czy ma poczucie, że zdołał przeniknąć zagadkowość układu graficznego. Obowiązuje to zwłaszcza tłumacza, który przecież chce być oryginałowi możliwie najbliższy, a wie, że i tak nie uda mu się oddać wszystkich cech oryginału chociażby ze względu na same niepokonywalne kontrasty gramatyczne między danymi językami.

Nieregularnie segmentowanym tekstem jest składający się z 59 wersów wiersz Zbigniewa Herberta *Raport z oblężonego Miasta*. Wersy ułożone są w asymetryczne całości w następującej kolejności: 1 + 2 + 3 + 3 + 10 + 1 + 7 + 5 + 6 + 7 + 3 + 3 + 2 + 3 + 2 + 1.

## Tekst

### *Raport z oblężonego Miasta*

1. Zbyt stary żeby nosić broń i walczyć jak inni –
2. wyznaczono mi z łaski poślednią rolę kronikarza
3. zapisuję – nie wiadomo dla kogo – dzieje oblężenia
4. mam być dokładny lecz nie wiem kiedy zaczął się najazd
5. przed dwustu laty w grudniu wrześnie może wczoraj o świcie
6. wszyscy chorują tutaj na zanik poczucia czasu
7. pozostało nam tylko miejsce przywiązanie do miejsca
8. jeszcze dzierzymy ruiny świątyń widma ogrodów i domów
9. jeśli stracimy ruiny nie pozostanie nic
10. piszę jak potrafię w rytmie nieskończonych tygodni
11. poniedziałek: magazyny puste jednostką obiegową stał się szczur
12. wtorek: burmistrz zamordowany przez niewiadomych sprawców
13. środa: rozmowy o zawieszeniu broni nieprzyjaciel internował posłów
14. nie znamy ich miejsca pobytu to znaczy miejsca kaźni
15. czwartek: po burzliwym zebraniu odrzucono większością głosów
16. niosek kupców korzennych o bezwarunkowej kapitulacji
17. piątek: początek dżumy sobota: popełnił samobójstwo
18. N.N. niezłomny obrońca niedziela: nie ma wody odparliśmy
19. szturm przy bramie wschodniej zwanej Bramą Przymierza
20. wiem monotonne to wszystko nikogo nie zdoła poruszyć
21. unikam komentarzy emocje trzymam w karchach piszę o faktach
22. podobno tylko one cenione są na obcych rynkach
23. ale z niejaką dumą pragnę donieść światu
24. że wyhodowaliśmy dzięki wojnie nową odmianę dzieci
25. nasze dzieci nie lubią bajek bawią się w zabijanie
26. na jawie i we śnie marzą o zupie chlebie i kości
27. zupełnie jak psy i koty
28. wieczorem lubię wędrować po rubieżach Miasta
29. wzdłuż granic naszej niepewnej wolności
30. patrzę z góry na mrowie wojsk i światła
31. słucham hałasu bębnow barbarzyńskich wrzasków
32. doprawdy niepojęte że Miasto jeszcze się broni

33. oblężenie trwa długo wrogowie muszą się zmieniać
34. nic ich nie łączy poza pragnieniem naszej zagłady
35. Goci Tatarzy Szwedzi hufce Cesarza pułki Przemienienia Pańskiego
36. kto ich policzy
37. kolory sztandarów zmieniają się jak las na horyzoncie
38. od delikatnej ptasiej żółci na wiosnę przez zielen czerwień do zimowej czerni
  
39. tedy wieczorem uwolniony od faktów mogę pomyśleć
40. o sprawach dawnych dalekich na przykład o naszych
41. sprzymierzeńcach za morzem wiem współczują szczerze
42. ślą mąkę worki otuchy tłuszcz i dobre rady
43. nie wiedzą nawet że nas zdradzili ich ojcowie
44. nasi byli alianci z czasów drugiej Apokalipsy
45. synowie są bez winy zasługują na wdzięczność więc jesteśmy wdzięczni
  
46. nie przeżyli długiego jak wieczność oblężenia
47. ci których dotknęło nieszczęście są zawsze samotni
48. obrońcy Dalajłamy Kurdowie afgańscy górale
  
49. teraz kiedy piszę te słowa zwolennicy ugody
50. zdobyli pewną przewagę nad stronnictwem niezłomnych
51. zwykle wahanie nastrojów losy jeszcze się wążą
  
52. cmentarze rosną maleje liczba obrońców
53. ale obrona trwa i będzie trwała do końca
  
54. i jeśli Miasto padnie a ocaleje jeden
55. on będzie niósł Miasto w sobie po drogach wygnania
56. on będzie Miasto
  
57. patrzymy w twarz głodu twarz ognia twarz śmierci
58. najgorszą ze wszystkich – twarz zdrady
59. i tylko sny nasze nie zostały upokorzone

### Składnia tekstu a indyferentyzm historyczny

W *Raporcie* zderzają się przeciwieństwa: intymność bezsilności z ironią i patosem. Ton osobisty słychać od razu w incipicie. Wyznanie intymne wtopione w refleksję ogólną można odnaleźć w cytacie orzeczenia komisji kwalifikującej. Można go uznać za komentarz człowieka, którego to orzeczenie dotyczy: „jestem (za) stary”. Intymność słychać także dalej w pozornie niedbale płynącym toku tekstu. Rysunek składniowy

nie został wykończony. Słyszymy, że mówi ktoś zmęczony. Mówi monotonicznie. Mamy wręcz dosłowną sugestię monotonii w wersie 20 i zapewne celowe podkreślenie jej właśnie brakiem interpunkcji. Odbieramy to jako wyraz bezsilności, znużenia i niepewności. *Raport* sprawia wrażenie, że jego autor, ów „zbyt stary” kronikarz – przedstawiciel „pokolenia Kolumbów” – z wysiłkiem układa słowa w surowe lub rozchwyane struktury składniowe o ledwie naszkicowanych zarysach. Taka jest konstrukcja całej strofy wyliczającej wydarzenia tygodnia (w. 11–19). Właśnie ona sugeruje, że struktury te należy weryfikować w przerywanej i wielokrotnie powtarzanej lekturze<sup>1</sup>.

Cóż uczynić w pierwszym czytaniu z początkową zamaszystą, ale nagle urwaną frazą? Nawet jeżeli to cytat cudzego orzeczenia, podmiotem tego orzeczenia jest kronikarz-narrator. Ów podmiot zrazu przemilczany, a przecież domyślny – bo ukryty w którymś cytowanym predykcje bezczasownikowym „zbyt stary”, a dalej ujawniony w dopełnieniu celownikowym zaimka „mi” – ów podmiot pierwszej osoby kronikarza „ja (poeta Herbert?) zapisuję” tworzy węzeł składniowy. Wiąże się z innym bezpodmiotowym zdaniem o anonimowym zleceniodawcy: „wyznaczono” (ktoś narzucił) i o takim też odbiorcy: „nie wiadomo dla kogo”.

Kryteria estetyczne i świat wartości etycznych dobiera autor kroniki obłączenia według smaku światowego odbiorcy ironicznie. Na pierwszym miejscu stawia monotoniczność i ścisłość faktograficzną, czyli brak komentarzy emocjonalnych. Wyjątkiem miałyby być emocje czerpane z nowo przyswojonych (dzięki wojnie) negatywnych norm etycznych, na przykład duma z powodu wyhodowania nowej odmiany dzieci niewrażliwych na bajki i na śmierć („bawią się w zabijanie na jawie i we śnie”), wyrozumiałość i wdzięczność wobec potomków nielojalnego sojusznika albo też wdzięczność dotycząca niesatysfakcjonujących przejawów współczucia, jakimi są prawdopodobnie konwencjonalne wyrazy otuchy, dobre rady i upokarzające dary. Ich udzielanie jest nieporozumieniem, bo wynika raczej z chęci pozbycia się przez ofiarodawcę nadwyżek towaru niż chrześcijańskiego pragnienia dzielenia się dobrami odjętymi samemu sobie.

Segmentacja tekstu jest przewrotna także w doborze i stosowaniu sygnałów interpunkcyjnych. Nie wiadomo, gdzie by czytelnik-egzegeta miał przeciąć tę sekwencję domyślną kropką. Autor podsuwa tu

<sup>1</sup> Por. np. wersy 25–26, 36, 40, 42, 47.

wprawdzie wielofunkcyjny znak: myślnik, ale czyni to zaledwie trzykrotnie, w tym dwa razy rzeczywiście po to, aby wydzielić na marginesie toku właśnie retoryczne i pełne rezygnacji wtrącone pytanie o to, kto będzie czytelnikiem po skończonym oblężeniu („nie wiadomo dla kogo...”). Użyje tego znaku w całym wierszu zresztą jeszcze tylko raz, w wersie przedostatnim, w funkcji dwukropka<sup>2</sup> wprowadzającego syntetyczny znak uściślenia „zdrada”, synonimiczny w stosunku do grupy „perspektywa najgorsza”. Ale tutaj, na początku wiersza, myślnik ma funkcję inną, wspieraną zresztą przez dwa inne sygnały segmentacji. Są nimi jednostki wersologiczne: wers i wiązka wersów odróżniona graficznie i treściowo jako zwrotka. Gdy potraktujemy segmentację na zwrotki jako świadomy rozkład uporządkowanej kolejności sensów – a przecież nie wolno nam postąpić inaczej – wtedy stwierdzimy, że już w pierwszych wersach równowaga tożsamości kilku podmiotów została zachwiana. Konwencja przytaczania sądów cudzych w cudzym słowie („Zbyt stary żeby nosić broń”) została zarzucona. Oto jestem tu „ja”, a tam (mi) „wyznaczono” – ktoś, kto mnie uznał za zbyt starego na żołnierza, powstańca, nakazał mi jakimś wariantem rozkazującego trybu: „powinieneś”, „musisz”, więc „mam być dokładny”, bo ktoś niewiadomy domaga się zapisu i dokładności.

Tymczasem – podobnie jak w *Rozpoczętej opowieści* Wisławy Szymborskiej – sytuacja wyjściowa nie gwarantuje spełnienia wymaganych warunków i trzeba, pogodziwszy się z tym faktem, poprzestać na rozwiązaniach awaryjnych. Należy postąpić podobnie jak tam, gdzie trzeba przyjąć rodzące się dziecko mimo niegotowości świata, który temu wydarzeniu nie sprzyja. Już w *Raporcie* musiało się znaleźć pierwsze rozwiązanie awaryjne. Skoro starość nie pozwala walczyć z bronią w rękę, należało mimo braku dostatecznych danych wszystko utrwać w zapisie. Podmiot-kronikarz zapisuje więc wszystko, co się działo i dzieje, choć – jak twierdzi – ani nie zna adresata, ani nie ma danych o chronologii wydarzeń.

Jeżeli jesteśmy skłonni trochę wątpić w to, czy rzeczywiście brak danych, jeżeli się mamy wahać, czy rzeczywiście kronikarz jest „zbyt stary żeby nosić broń” (czy w ogóle za stary), czy to tylko pozór i maska (czyli chwyt retoryczny kronikarza) – to składnia i rytm tekstu mają czynić wyznaczenie ostatecznie wiarygodnym.

<sup>2</sup> Dwukropek jest drugim oprócz myślnika znakiem interpunkcyjnym w *Raporcie*.

### Anonimowość nazw

Ów urywany rytm rzekomo niedoszlifowanej składni okazuje się przecież i misterną muzyką, i zarazem precyzyjnym bilansem wzorców wydarzeń historycznych. Pozwala je układać w antologię o „dziejach oblężenia” jakiegoś wiecznie zagrożonego lub wręcz ginącego samotnie „małego narodu” i jego państwa, nazywanego tu „Miastem”. Herbert zwraca pisownią naszą uwagę na to, że to pisane wielką literą „Miasto” jest obdarzoną naszym uczuciem Ojczyzną, choć równocześnie ma przypominać Rzym lub starożytną grecką strukturę ustrojową zwaną *polis*. Takimi miastami były Ateny czy Akropolis, które jako niezależne ufortyfikowane jednostki tworzyły małe państewka będące ośrodkami kultury, złożone z twierdzy obronnej na skalistym wzgórzu i należącego do niej terenu uprawno-pasterskiego. Może to być państewko „obrońców Dalajłamy, Kurdów, Afgańczyków” lub innego bezbronnego, bo mniej liczniejszego niż sąsiednie ludu. Uniwersalne stereotypy wydarzeń historycznych dopuszczają zachwianie równowagi między nazwą własną a pospolitą. Początki dziejów narodu, zwłaszcza małego, zazwyczaj toną w tak zwanej pomroce, a kamieniami milowymi historii stają się bitwy obronne, powstania, rozbiory, choćby polskie sprzed dwustu lat (1772, 1793, 1795), „odparcie szturmu przy bramie wschodniej” (w. 18–19) lub stan po „najeździe o świcie” września 1939, zwłaszcza zamykająca i petryfikująca go konferencja w Jałcie (1945). Na jej mocy odpadła od państwa „małego narodu” niemal połowa jego terytorium, zostawiając po sobie pamięć, „widma” ruin. Takim kamieniem milowym ma być ogłoszenie 13 grudnia 1981 stanu wojennego.

Uniwersalna aktualność wzorców dla negatywnych mitów i ich zmartwychwstające rekwizyty lub trwałe czynniki i fakty towarzyszące: puste magazyny, szczury, burzliwe obrady, samobójstwo niezłomnego obrońcy, internowanie posłów, brak wiadomości o miejscu pobytu, czyli o miejscu kaźni, brak wody, szturm, oblężenia sąsiadów zachodnich (Goci), wschodnich (Tatarzy), północnych (Szwedzi) – neutralizują wagę dat historycznych i konkretnych jednostkowych faktów. Podobnie zneutralizują się po dwóch latach (1984) w *Rozpoczętej opowieści* nazwy własne, przejmując od stałej towarzyszącej im konotacji semantycznej funkcje nazw pospolitych.

### Próba uogólnienia kodu?

Podobnie, bo nieregularnie, lubi może dzielić swoje wiersze wielu poetów. Czyni to także Wisława Szymborska, czasami tworząc podświadomie – a może świadomie – regularny podkład tekstowy do muzyki<sup>3</sup>. Na przykład *Rozpoczęta opowieść* jest – podobnie jak *Raport*, z którym tworzy dialog, bo może być rozumiana jako odpowiedź – wierszem programowym. Rozkłada się on w najelegantszej z możliwych drobin podobieństwa na niesymetryczne jednostki 2 + 8 + 7 + 9 + 3 + 6 + 4, które dają razem 39<sup>4</sup> wersów. To rzeczywiście cień aluzji, bo bliskość tych tekstów leży w punktach stycznych ogólnego sensu historiozoficznego: ginie mały naród, a manifestuje się ona także w drobnymi zbieżnościach lub właśnie w charakterystycznych kontrastach.

Zbieżności widać bowiem nie tylko we wspólnym przesłaniu o zagrożeniach i bezradności małych narodów. Są nimi też podobieństwa zagrożeń. Przejawia się to, począwszy od braku wody (w *Raporcie* w. 18, u Szymborskiej w. 12: „Wyczerpał nam się zapas [...] wody” do braku listy nazwisk zaginionych ofiar (w *Raporcie* w. 12, 14, u Szymborskiej w. 15: „żadnych jak dotąd wieści o porwanych w jasyr” i 20: „czyje nazwiska jeszcze są w szufladach Berii”). Trwa to w zaniku poczucia czasu, który pozwala mieszać chronologię zdarzeń historycznych lub nazywać te zdarzenia hasłami uproszczonymi. Czyni to Herbert, mówiąc: „grudzień” (1981), „wrzesień” (1939), „przed dwustu laty” (1772, 1793, 1795). Czyni to także Szymborska, pisząc: „przebić się kanałami Śródmieścia” (sierpień 1944). Oboje poeci markują czy wręcz szyfrują współczesność, jej zjawiska, zdarzenia, jej przedmioty, uogólnionymi sygnałami historycznymi. Pojawiają się więc u Herberta (w. 35) „Goci, Tatarzy, hufce Cesarza, pułki Przemienienia Pańskiego”, niedwuznaczne (w. 19) „odparcie szturm przy bramie wschodniej, zwanej Bramą Przymierza” (Brama Przyjaźni; z wschodnim sąsiadem?), a u Szymborskiej (w. 25) „przyjaciele doży” (władca teokratyczny), (w. 8) minister Fouché (minister bezpieczeństwa i policji). Odnajdujemy też fragmenty wspólne – Herberta (w. 34): „nic ich [naszych zmieniających się wrogów] nie łączy poza pragnieniem naszej zagłady”, u Szymborskiej (w. 26): „nic nas nie łączy z plemieniem

3 Tak odczytano wiersze *Nic dwa razy się nie zdarza* lub *Cebulę*, przypominającą formę muzyczną fugi.

4 W przekładzie Tauschinskiego nieco inaczej: 2 + 8 + 7 + 9 + 13 = 39.

Kwabe”; Herberta (w. 4–5): „najazd zaczął się może wczoraj o świcie”, u Szymborskiej (w. 21): „Mówią, że Karol Młot uderzy jutro o świcie”.

Te dwa wiersze należą do siebie jak części dialogu, bo Szymborska odpowiada na tekst Herberta. Sugerują to również krańcowe przeciwstawienia. Wiersz Herberta mówi o oblężeniu ludzi osiedlonych. Miejscem oblężenia i osiedlenia zarazem jest mała ojczyzna, polis, Miasto, które należy ocalić. Relację z przebiegu zdarzeń („dzieje oblężenia”) zdaje człowiek stary i – być może – jeden z ostatnich przedstawicieli oblężonych. Wiersz Szymborskiej ukazuje wędrowkę (ucieczkę?) małej grupy plemiennej po szlakach historycznych. Być może właśnie o tej ucieczce ocalałych mówił dwa lata wcześniej *Raport* Herberta: „jeśli ocaleje jeden – on będzie Miasto”. Wędrowcy Szymborskiej są tymi, którzy ocaleli, którzy „niosą Miasto po drogach wygnania” wraz z nadzieją, czyli mającym się narodzić dzieckiem.

### Próba przekładu

Tłumacz tego wiersza na język, który wyróżnia rzeczownik morfologicznie rodzajnikiem, a ortograficznie dużą literą – na przykład na niemiecki – zmuszony zostaje przez gramatykę języka do podjęcia istotnej decyzji już w tytule, a potem w miejscach, w których Herbert dalej podkreśla wagę emocjonalną i aksjologiczną przedmiotu wiersza pisownią „Miasto” (por. wersy 32, 54, 55, 56). Niezwykłe (samowolne) użycie wielkiej litery w środku zdania czyni według polskiej konwencji ortograficznej z nazwy pospolitej nazwę własną lub – a może po prostu dodatkowo – daje wyraz naszego „szacunku” lub „miłości”, co by nas upoważniało do pisania wielką literą także nazwy pospolitej „ojczyzna”<sup>5</sup>. Tłumacze na język angielski napiszą tu po prostu *City*<sup>6</sup> – tłumacz na niemiecki *die Stadt*. Bo rzeczywiście trudno znaleźć rozwiązanie równoważące neutralność wielkiej litery niemieckiego rzeczownika. Rezygnacja z rodzajnika nie wchodzi w grę, choć nazwa własna czy to miasta, czy kraju mogłaby się bez niego w przypadku niezależnym

<sup>5</sup> Inną funkcję przypisuje poeta wielkiej literze w wierszu *Układala swe włosy*.

<sup>6</sup> Uprzejmości pani Ewy Elżbiety Nowakowskiej z Instytutu Filologii Angielskiej UJ zawdzięczam wgląd w dwie wersje angielskie: pióra Czesława Miłosza i krakowskiego anglisty Piotra Pierikowskiego.



obejść (por. wersy, o których mowa: 32, 54, 55, 56). Pozostają rozwiązania niekonwencjonalne: wersaliki dla całego wyrazu lub wielka litera także dla rodzajnika *Die Stadt* – i na pewno w tytule wiersza obowiązkowy rodzajnik określony zamiast nieokreślonego, którego niestety użył tłumacz niemiecki.

## Tekst przekładu Jana Tauschinskiego

### *Bericht aus einer belagerten Stadt*

1. Bin zu alt um Waffen zu tragen zu kämpfen wie die andern
2. man bestimme mir gnadenhalber den minderen Part des Chronisten
3. ich notiere – wer weiß für wen – die Ereignisse der Belagerung
4. genau soll ich sein doch ich weiß nicht wann der Überfall anfang
5. vor zweihundert Jahren Dezember September vielleicht gestern früh
6. alle kranken wir hier am Schwinden des Zeitgefühls
7. geblieben ist uns nur der Ort und die Anhänglichkeit an den Ort
8. noch besitzen wir Tempelruinen Phantome von Garten und Häusern
9. verlieren wir die Ruinen bleibt uns nichts zurück
10. ich schreibe wie ich's vermag im Rythmus endloser Wochen
11. Montag: die Lager sind leer zur Umlaufseinheit wurde die Ratte
12. Dienstag: der Bürgermeister ermordet die Täter sind unbekannt
13. Mittwoch: Waffenstillstandsgespräche der Feind interniert die Gesandten
14. man weiß nicht wo sie geblieben kennt den Ort ihrer Hinrichtung nicht
15. Donnerstag: Antrag der Pfeffersacke bedingungslos zu kapitulieren
16. nach stürmischer Volksversammlung mehrheitlich abgelehnt
17. Freitag: Beginn der Pest Samstag: der unbeugsame Verteidiger
18. N.N. beging Selbstmord Sonntag: kein Wasser wir haben den Sturm
19. auf das Osttor – genannt das Tor der Allianz – abgewehrt
20. Ich weiß das alles klingt monoton keinen vermag's zu bewegen
21. ich meide das Kommentieren halte Gefühle im Zaum schreibe Fakten
22. angeblich sind nur sie auf den fremden Märkten geschätzt
23. doch mit einigem Stolz will ich der Welt vermelden
24. wir haben dank dem Krieg eine neue Abart von Kindern gezüchtet
25. unsre Kinder verachten Märchen sie spielen dafür das Erschlagen
26. sie träumen im Wachen und Schlaf von Suppe von Brot und Knochen
27. ganz wie Katzen und Hunde

28. am Abend wandre ich gern an den Wallen der Stadt  
29. entlang der Grenzen unsrer unsicheren Freiheit  
30. blicke herab auf die Schwarme der Heere und ihre Lichter  
31. höre den Lärm der Trommeln das barbarische Schreien  
32. wahrlich unfaßbar ist es daß die Stadt sich noch wehrt
33. die Belagerung dauert lange die Feinde lösen einander ab  
34. nichts verbindet sie außer dem Trachten nach unsrem Untergang
35. Goten Tataren Schweden Rotten des Kaisers das Heer der Verklarung des Herrn  
36. wer kann sie zählen  
37. Standarten wechseln die Farben wie die Wälder am Horizont  
38. zart vogelgelb im Frühling dann grün und rot bis zur Schwarze des Winters
39. so kann ich am Abend von Fakten entlastet denken  
40. an einstige ferne Dinge zum Beispiel an unsre  
41. Verbündeten hinter dem Meer ich weiß ihr Mitleid mit uns ist ehrlich  
42. sie schicken Mehl Sacke voll Zuversicht Fette und guten Rat  
43. und wissen gar nicht daß ihre Väter uns verraten haben  
44. die Unsrigen waren Alliierte zur Zeit der zweiten Apokalypse  
45. die Sohne sind schuldlos verdienen Dank also danken wir ihnen
46. eine Belagerung lang wie die Ewigkeit haben sie nicht erlebt  
47. die vom Unglück berührten sind immer allein  
48. die Verteidiger des Dalaj-Lamas die Kurden das Bergvolk Afghanistan  
49. jetzt da ich das schreibe haben die Freunde des Kompromisses  
50. ein wenig Übergewicht gegenüber den Unentwegten  
51. das übliche Schwanken der Stimmung das Schicksal ist noch in der Schwebe
52. die Friedhöfe wachsen die Zahl der Verteidiger schmilzt  
53. doch der Widerstand halt und wird bis zum Ende wahren<sup>7</sup>  
54. und wenn die Stadt fällt und ein einziger überlebt  
55. wird er die Stadt in sich auf dem Pfad der Verbannung tragen  
56. er wird die Stadt sein
57. wir schauen ins Antlitz des Hungers ins Antlitz des Feuers des Todes  
58. und ins ärgste Gesicht von allen – in das des Verrats
59. und nur unsre Traume sind nicht gedemütigt worden

---

<sup>7</sup> W oryginalne wypada tu między wersem 53 a 54 odstęp, którego tłumacz nie zachowuje.

## Cechy przekładu niemieckiego

Przekład niemiecki<sup>8</sup> tego wiersza ujmuje skromnością i powściągliwością. Tłumacz podporządkował się oryginałowi. Nie koncentruje uwagi na swoim wkładzie, nie ubiega się o to, aby przekład przewyższał oryginał. W jednym wypadku dodaje od siebie szczyptę ironii – ironicznie zabarwionym leksemem *Pfeffersacke* (w. 16), gdzie mowa o „odrzuconym wniosku *kupców korzennych* o bezwarunkową kapitulację”. Jest to z różnych przyczyn wybór bardzo trafny. Po pierwsze ze względów znaczeniowych – właśnie jedynie na tych przedstawicielach społeczności obłożonego Miasta jako egzemplifikacji „zwolenników ugody” (mowa o nich w wersach 15–49) musi się skupiać pogarda kronikarza obłożenia. Po drugie neutralny, całkiem dosłowny przekład wyrażenia „kupiec korzenny” dałby po niemiecku jeden wyraz złożony *Pfefferhändler*, który byłby idiomem, a którego rym wewnętrzny *-er- + -er* zraniłby bezlitośnie każde muzyczne ucho czytelnika, także niemieckiego. Tymczasem *Pfeffersack* jest idiomem o znaczeniu przenośnym z konotacją negatywną: złośliwą, właśnie ironiczną. Uchodzi za określenie zbyt operatywnego geszefciarza<sup>9</sup>: *allzugeschäftstüchtig, reicher Händler, der den früher sehr kostbaren Pfeffer sackweise besitzt, wohl auch Anspielung auf die Leibesfülle reicher Kaufleute*<sup>10</sup>.

Tłumaczowi udało się wiernie odtworzyć nastrój oryginału: monotonię zmęczenia i determinację kronikarza, nonszalancką elegancję luźnej „nieustrukturowanej” składni. Jest właśnie podobna do tej, jakiej chciał Herbert, skoro ją sam stosował: choćby we wspomnianych już wyżej luźno zarysowanych wersach obrazujących przebieg tygodnia (11–19). Warto się dokładnie przyjrzeć tej misternej robocie prowadzonej w trudnych warunkach niechętnego przecież wypowiedziom bezpodmiotowym i bezorzeczeniowym analitycznego systemu składni niemieckiej. Podobnie ujmujący jest zresztą przekład eleganckiego, bo niedosłownego, ukrytego w swoistej zamglonej strukturze składniowej rejestru zarzutów wobec aliantów o materializm, indyferentyzm.

<sup>8</sup> Dotyczy to zresztą przekładu całego tomiku.

<sup>9</sup> Dziś powiedziałyby się może „biznesmena”.

<sup>10</sup> Przenośnie „zbyt zapobiegliwy, bogaty kupiec, k. magazynujący swój, niegdyś bardzo drogi, pieprz workami – aluzja do korpulencji bogatych kupców” (G. Wahrig, *Grosses Deutsches Wörterbuch*, Rheda 1973).

Oto odpowiedź niemieckojęzyczna, wtopiona szczelnie w kontekst (w. 39–47). Wymowna próba weryfikacji oskarżycielskiej postawy adresata darów, bezsensownych gestów pomocy w postaci zestawów „worki mąki tłuszcz” przekazywanych zza oceanu do kraju rolniczego wraz „z dobrymi radami nie z tej planety” jako remedium na skutki apokaliptycznej katastrofy II wojny światowej. Wszystko to mieści w sobie znów jeden duży blok ponadzdaniowy, którego elementy tworzą związki składniowe o zamazanych konturach. Nawet granica wersu nie jest środkiem jednoznacznie segmentującym.

Z pytań o rozstrzygnięcia tłumacza – a kilka takich pytań nasunie każdy przekład, bo każdy przekład wymaga wyborów między alternatywami sugerowanymi przez obcy oryginałowi język – najbardziej niepokojący jest wspomniany już wybór rodzajnika nieokreślonego w tytule.

Niepotrzebne, a duże nieporozumienie zawiera wers 44: imiesłów „byli” (niegdysiejsi, dawni) w wersie „nasi byli alianci z czasów drugiej Apokalipsy”<sup>11</sup> zrozumiał tłumacz błędnie jako formę osobową (3. os. l. mn.) czasownika „być” – *die Unsrigen waren Alliierte* zamiast *die damaligen*.

Wszystkie inne zastrzeżenia są mniej istotne. Dotyczy to zwłaszcza decyzji czysto leksykalnych. Niewiele widać wśród nich takich, które by nasuwały wątpliwości. Wyjątkami są wersy 25 i 28. Wers 25: „nasze dzieci nie lubią bajek bawią się w zabijanie” brzmi w przekładzie: *unsre Kinder verachten Märchen sie spielen dafür das Erschlagen*. Bliższe oryginału jest *Töten* niż *Erschlagen* już przez samą ścisłość i żywotność związku etymologicznego tego wyrazu ze znaczeniem *schlagen*. Polskie „zabić”, „zabijanie” to pojęcie ogólne, które nie precyzuje narzędzia ani sposobu uśmiercania; można tego dokonać wszelkimi sposobami, także bronią palną i nawet trucizną. Wers 28: „wieczorem lubię wędrować po rubieżach Miasta” Tauschinski przetłumaczył niesłusznie: *am Abend wandre ich gern auf den Wällen der Stadt*, kojarząc sobie – jak sądzę – podświadomie rubieże z wałami. „Rubież” – już w Słowniku Warszawskim opatrzona kwalifikatorem „archaiczne” – to „granica, kresy, skraj, brzeg, zrąb, kraniec”<sup>12</sup>. Rubieże pewnych miast mogły, ale

<sup>11</sup> Niestety nie uda się w niemieckim w pełni odtworzyć aluzyjności tekstu polskiego, w który femininum „druga Apokalipsa” jest wyraźną sugestią do „druga wojna światowa”; K. Pisarkowa, *Die Code der polnischen Liryk der achtziger Jahre*, Kraków 1992 (Prace Instytutu Języka Polskiego Polskiej Akademii Nauk, 81).

<sup>12</sup> *Nota bene* niegdyś homonim: drugie, również archaiczne znaczenie „rąbanina, rzeź, mord, jatki” sw wywodzi z ukr. *rubież* i ros. *rubioż*. Etymologia wiedzie do „rąb-”.

nie musiały być otoczone wałami. A tu tłumacz na Miasto z *Raportu* Herberta pod wpływem tego przejmującego tekstu uogólnia może własne wspomnienie jakiegoś miasta sobie niegdyś bliskiego, a otoczonego dawnym wałem obronnym lub nadrzecznym. Lepiej byłoby przetłumaczyć tę frazę: *an den Rändern*.

Podobny rzeczowy błąd leksykalny zawiera przekład wersu 14: „nie znamy ich miejsca pobytu to znaczy miejsca kaźni – „kaźń” została tu przetłumaczona jako (*Ort der*) *Hinrichtung*. Tymczasem *hinrichten* znaczy „wykonać wyrok śmierci”, a *Hinrichtung* – „wykonanie kary śmierci”<sup>13</sup>.

Wśród rozwiązań gramatycznych znajduje się kilka wątpliwych decyzji dotyczących składni. W wersie 45: „więc jesteśmy wdzięczni” zostało przetłumaczone na: *also danken wir ihnen* zamiast *also sind wir dankbar*, skoro oryginał zamiast aktu podziękowania sugeruje najwyżej szyderczy grymas retoryczny zastępujący postawę rzekomej wdzięczności.

W wersie 1 – była już o tym mowa – mieści się w oryginale porażające bezsilnością westchnienie człowieka zmęczonego. Biorąc rzecz gramatycznie, jest to cytat orzeczenia tajemniczej komisji, które pozostaje poza związkami składniowymi kontekstu „[\*ja] Zbyt stary [...] żeby” [\*ktoś o mnie orzeka i powierza mi zadanie: „wyznaczono mi”]. Takich bezczasownikowych orzeczeń nie łączy się bez szczególnej intencji z orzeczeniami o różnych podmiotach! W przekładzie nie tylko odpowiada mu ciężkie, mocne, dosłowne i jednoznaczne „jestem za stary” (*Bin zu alt*). Po wyrazistym orzeczeniu w 1. os. l. poj.<sup>14</sup>, do którego tłumacz nie miał prawa, skoro to cytat orzeczenia osoby trzeciej (lub osób: komisji), a w którym się zawiera wyartykułowany podmiot pierwszej osoby, następuje dalej nazbyt wyrazisty, nieuzasadniony oryginałem sygnał spójności składniowej (*bin*). Tego właśnie chciał Herbert uniknąć. Sygnałem tym staje się dodatkowo wprowadzający nieistniejące przecież zdanie podrzędne spójnik *urn*, który wyłuszcza rzecz *explicite*. Stanowczo trzeba się było obejść bez osobowej formy czasownika: *Zu alt für Gewehr*. Taka wersja oddaje i prawdę przytoczenia cudzego cytatu, i zmęczenie człowieka, którego cytat dotyczy oraz nastrój oryginału.

<sup>13</sup> Por. G. Wahrig, dz. cyt.

<sup>14</sup> Można tu wręcz mówić o wyrazistości podmiotu, choć tłumacz już – słusznie – zrezygnował z podmiotu zaimkowego (*ich*), tak wyrazista jest ta forma 1. os. (nieregularnej odmiany) czasownika posiłkowego *sein* (być).

„Naddany” wydaje się w wersie 6 zaimek *wir*. Nie ma go w wersji polskiej, co zwiększa dystans kronikarza do całego opisywanego „obozu”. Wers 55: „on będzie niósł Miasto w sobie po drogach wygnania” – *auf dem Pfad der Verbannung* – ma w przekładzie liczbę pojedynczą zamiast mnogiej. Istnieją podstawy do wspomnianych wyżej domysłów, że „Brama Przymierza” (w. 19) to aluzja do propagandowego idiomu nowomowy „Granica Przyjaźni”. Może wypadało tłumaczowi rozważającemu ekwiwalent *das Tor der Allianz* odszukać odpowiednik niemiecki w historycznych tekstach dawnej NRD, która sama przeszła do historii<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Pierwodruk tekstu [w:] K. Pisarkowa, *Pragmatyka przekładu. Przypadki poetyckie*, Kraków 1998, s. 133–144.

Wojciech Gutowski

## W kręgu Herbertowskiej przestrzennej symboliki egzystencji

Kilka myśli o prozie poetyckiej *Ściany*

*Ściany*<sup>1</sup> (UR) to utwór wart uwagi choćby dlatego, że przełamuje pewne ustalone style lektury symboliki spacjiowej w twórczości autora *Pana Cogito*. Wskazuje, iż poczucie bezdomności<sup>2</sup> Herbertowskiego bohatera jest zakorzenione w najbardziej uniwersalnym obrazie jego egzystencji, przedstawionym *more geometrico*<sup>3</sup>. Pamiętajmy, że w tej poezji również śmierć nadaje życiu najprostszy kształt, wpisuje je jakby w najdoskonalszą figurę prostoty: „kiedy linia życia / układa się posłusznie / jak płaski horyzont / jak struna po koncercie” (*Ostatnie słowa*, UR)<sup>4</sup>.

W omawianym utworze poczucie naturalnej likwidacji przestrzennego dominium istniejącego nie jest tylko jednostkowym (ani tym bardziej subiektywnym) doświadczeniem – stanowi niezbywalny atrybut bycia. Poeta, mówiąc najprościej, dokonuje przekładu temporalnych aspektów ludzkiej kondycji na kategorie przestrzenne. Pokój, synonim domu, staje się zarazem ekwiwalentem upływającego czasu-ku-śmierci.

---

<sup>1</sup> Z komentarza edytora: „Utwór dotąd niepublikowany, odczytany z rękopisu. Brulion zaniechanego utworu z kręgu *Raportu z obłąkanego Miasta*” (UR 404).

<sup>2</sup> Zob. m.in. A. Legeżyńska, *Zbigniew Herbert. Dom na ziemi niczyjej* [w:] tejże, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 95–124.

<sup>3</sup> Ten sposób traktowania wyobraźni jest charakterystyczny dla Pana Cogito: „kochał / płaski horyzont / linię prostą / przyciąganie ziemi” (Z. Herbert, *Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM).

<sup>4</sup> Zob. interpretację tego wiersza w artykule P. Panasa *Herbertowe „ars moriendi”*. *Wiersze o nadchodzącej śmierci* [w:] *Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, cz. 11, *Pamięć i tożsamość*, red. J.M. Ruszar i M. Zieliński, Lublin 2006, s. 219–221.

Zostaje ukazany jako swoista „maszyna” złożona z ruchomych ścian, podłogi i sufitu powoli zbliżających się ku sobie, co oznacza redukcję zamieszkałej przestrzeni<sup>5</sup>, powolny zanik najbliższego otoczenia, odebranie człowiekowi możliwości ruchu:

To zdarza się niepostrzeżenie, pewnego dnia ściany pokoju zaczynają się ku nam zbliżać. Dzieje się to wolno. Także podłoga unosi się milimetr po milimetrze, a sufit, nasze gipsowe niebo, dyskretnie opada (*Ściany*, UR).

W konsekwencji człowiek musi przyjąć pozycję horyzontalną, jedyną możliwą w tej sytuacji:

Wtedy trzeba położyć się na podłodze, ręce złożyć na piersi, zamknąć oczy i jeśli do głowy nie przychodzi nam stosowna modlitwa czy liczenie, wsłuchiwać się w skrzywienie zbliżającego się sufitu (*Ściany*, UR).

Pamiętajmy, że według badacza symboliki spacjalnej „postawa stojąca jest utwierdzająca, godna i pełna rezerwy. Pozycja leżąca jest pokorna, oznacza akceptację naszej biologicznej kondycji. Człowiek osiąga swój pełny ludzki wymiar, kiedy stoi wyprostowany”<sup>6</sup>. Warto zauważyć, że również poeta w „postawie stojącej” dostrzega ostatni gest umożliwiający ocalenie honoru, znak protestu wobec nieuchronnej przemocy:

pozostało mu niewiele  
właściwie tylko

wybór pozycji

w której chce umrzeć  
wybór gestu  
wybór ostatniego słowa

dlatego nie kładzie się  
do łóżka

5 Można zapytać, czy w twórczości Herberta „zawsze użycie przez poetę słowa »dom« będzie zależeć od czasu i historii” (zob. D. Pośrednia, *Dom i „miejsca codziennej udręki” w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Powrót do domu. Studia z antropologii i poetyki przestrzeni*, red. D. Kulczycka i A. Seul, Zielona Góra 2012, s. 157). Zwracam uwagę, że w omawianych przeze mnie utworach poeta używa najczęściej innych terminów: „pokój”, „mieszkanie”, które jednak można uznać za egzystencjalistyczne, ahistoryczne synonimy „domu”.

6 Y.F. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 54.



aby uniknąć  
uduszenia we śnie

chciałby do końca  
stać na wysokości sytuacji

(*Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, vC)

Zakończenie wiersza zdaje się antycypować nieuchronność pozycji horyzontalnej jako najbardziej naturalnego sposobu doświadczania indywidualnej eschatologii: „los patrzy mu w oczy / w miejsce gdzie była / jego głowa”.

W modelu bycia przedstawionym w *Ścianach* oczywiście nie pojawia się nawet pokusa utrzymania postawy wyprostowanej – życie zostaje zmetaforyzowane aktywną, unicestwiającą dynamiką przestrzeni „zadomowienia”, której finałem jest dosłowne unieruchomienie człowieka w postawie horyzontalnej i w konsekwencji jego anihilacja. Obok „synonimicznej wymienności trzech typów przestrzeni: Domu, Miasta i Kraju”<sup>7</sup> można dostrzec w poezji autora *Napisu* zupełnie inną synonimię: Domu, Pułapki, Osaczenia, Klaustrofobii, Likwidacji – mimo że ludzkie działania usiłują ów łańcuch wyludniania przełamać:

Niektórzy wpadają w popłoch i wynajmują większe mieszkanie, uciekają z miasta i uganiają się po polach i górach. Jest to wszakże bezcelowe, bo po pewnym czasie muszą znów wrócić do swoich klatek i wtedy widzą jeszcze wyraźniej ubytek przestrzeni (*Ściany*, UR).

Ludzkie poczynania nastawione na zachowanie własnego, terytorialnie nienaruszonego pola egzystencji, na obronę swego miejsca na ziemi, kończą się klęską: przeczą oczywiście, naturalnej jak prawo ciężenia autoredukcji przestrzeni:

Ubytek przestrzeni, ubytek jada, ubytek snu – takie jest prawo natury.

Z pokoju poddanego procesowi redukcji trzeba kolejno usuwać wiele rzeczy: kwiaty, szafy z ubraniami, książki, stół i krzesła – wtedy przekonujemy się jak mało nam potrzeba (*Ściany*, UR).

W *Ścianach* nie ma wyraźnie zaznaczonego dramatu wyobcowania, martwego pejzażu<sup>8</sup> ani sytuacji katastrofy (zob. „runą świata ściany cztery”;

<sup>7</sup> A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 119.

<sup>8</sup> Zob. M. Mikołajczak, *Martwe pejzaże* [w:] tejsze, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, s. 156–162.

Do Marka Aurelego, sś). Anihilacja przestrzeni istnienia jest zjawiskiem niejako naturalnym, wpisanym w bliżej nieoznaczony „porządek” świata.

Motyw ruchomych ścian zamkniętego pomieszczenia, które osaczają więźnia, znamy dobrze ze słynnej noweli Edgara Allana Poeo *Studnia i wahadło* (*The Pit and the Pendulum*)<sup>9</sup>. Ale jakaż różnica między agresywnością przestrzeni Poeo i spokojem przestrzeni Herberta. Autor *Czarnego kota* nie tylko przedstawia swego bohatera „w stanie kryzysu, perwersji, załamania i frustracji”<sup>10</sup>, lecz przede wszystkim odsłania wieloletapowy proces inkwizycyjnej tortury<sup>11</sup>: od wersji „najłagodniejszej” (skrępowanemu więźniowi śmierć może zadać ostrze obniżającego się wahadła<sup>12</sup>), przez możliwość zagryzienia przez roje szczurów, aż do wariantu najokrutniejszego – ruch wszystkich ścian nakierowany jest na zepchnięcie więźnia do studni, w której czai się tak krańcowa okropność, że jej zgrozy narrator-bohater nie potrafi wyrazić<sup>13</sup>.

Oczywiście nic z tej poetyki „czarnego romantyzmu” nie przenika do utworu Herberta. Mechanizm anihilacji przez potęgowanie *ad finitum* klaustrofobii domostwa został odczarowany, pozbawiony akcentów okrucieństwa obecnych u Poeo (możliwość zmiażdżenia lub/i strącenia w otchłań), przeistoczył się w sterylny, geometryczny właśnie, wzór przemijania, powiedzmy: deontologizacji człowieka. Ubywanie przedmiotów, ograniczenie przestrzeni mieszkalnej, domostwo

<sup>9</sup> W najnowszych polskich opracowaniach twórczości Poeo interesujący nas utwór zasłużył na marginalne wzmianki. Zob. E.A. Poe. *Klasyk grozy i perwersji – i nie tylko...*, red. E. Kasperski i Ż. Nalewajk, Warszawa 2009; *Edgar Allan Poe – niedoceniony nowator*, red. E. Kasperski i Ż. Nalewajk, Wrocław 2010. Najwięcej uwagi poświęcił temu utworowi S. Studniarz, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poeo*, Toruń 2012, s. 104, 125–126, 136.

<sup>10</sup> E. Kasperski, *Poe i historia* [w:] E.A. Poe. *Klasyk grozy i perwersji...*, s. 46.

<sup>11</sup> Zob. D. Plucińska, *Poe wobec gotycyzmu („Zagłada domu Usherów”)* [w:] *Edgar Allan Poe – niedoceniony nowator...*, s. 74.

<sup>12</sup> S. Studniarz dostrzeża w wahadle „motyw »Kosy Czasu«”, który pozwala unaoznić „dosłowne, konkretne przedstawienie Czasu jako narzędzia zagłady” (tenże, dz. cyt., s. 125). Herbert pozbawia analogiczny ruch ścian romantycznej frenezji, nadaje przestrzeni niejako naturalną funkcję eliminacji jednostki – bez nadwyżki tragizmu.

<sup>13</sup> „[...] w pierwszym, obłąkanym mgnienu duch mój wzdragał się pojąć, co tam ujrzałem. W końcu jednakże przemogło [...] zagręzło ognistym piętnem w moim struchlałym mózgu. O, dajcie mówić! – o, zgrozo! – och, raczej wszystko, byle nie to!” (E.A. Poe, *Studnia i wahadło* [w:] tegoż, *Opowiadania*, tłum. S. Wyrzykowski, t. 1, Warszawa 1989, s. 337).

jako naturalne uwięzienie i narzędzie egzekucji budzą w domatorze namysł nad ogołoceniem, wymuszoną niejako ascezą: „przekonujemy się jak mało nam potrzeba. Na koniec łóżko” (*Ściany*, UR). Czy zatem efekt owego zaniku zamieszkiwanego obszaru można w ogóle kojarzyć z torturą, czy raczej z kształtowaniem zgody na wyrzeczenie lub z postawą rezygnacyjną<sup>14</sup>?

A może w *Ścianach* ukazany zostaje inny modus egzystencji niż ten, który najczęściej odnosi się do twórczości autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*? Przecież zamiast Herberta – bezdomnego podróżnika<sup>15</sup>, który „zamieszkuje” jedynie w bezustannym przekraczaniu sytuacji alienujących<sup>16</sup>, dostrzegamy tu Herberta-domownika, mieszkańca skazanego na „wyludniającą” aktywność miejsca ze swej natury przeznaczonego do zapewnienia bezpieczeństwa<sup>17</sup>.

Znane rozważania Gastona Bachelarda na temat domu jako miejsca bezpieczeństwa można opatrzyć komentarzem Martina Heideggera: „Przestrzenie otwierają się przez to, że człowiek je zamieszkuje”<sup>18</sup>. W omawianym modusie istnienia Herbert zdaje się zauważać prawdę

<sup>14</sup> Granice między istnieniem–uwięzieniem–torturą a rezygnacją–pokonaniem są nieostre, niekiedy synonimiczne (zob. S. Beckett, *Wyludniacz* [w:] tegoż, *No własnie co*, tłum. A. Libera, Warszawa 2010). Utwór Herberta jest równie daleki od romantycznego horroru (Poe), jak i od egzystencjalistycznego, nihilistycznego inferna (Beckett).

<sup>15</sup> Zob. m.in. A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 95.

<sup>16</sup> „Pan Cogito zadaje kłam wszelkiemu zadowoleniu w drodze: ukazuje drogę, przejście jako sekwencję sytuacji alienujących, a zarazem wskazuje, iż jedyną szansą Bycia jest zamieszkanie w ich bezustannym przekraczaniu, które czy to jako transgresyjne przełamywanie osaczenia, czy jako kenotyczne poddanie się okrucieństwu, jest świadectwem ciągłego i nigdy nie ukończonego odzyskiwania siebie (integracja) w równie ciągłym traceniu, anihilowaniu „ja” (rozproszenie)” (W. Gutowski, *Pokusy integracji i rozproszenia. Zbigniewa Herberta kłopot z istnieniem* [w:] *Między nami a światem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar i R. Sioma, s. 53–54).

<sup>17</sup> „Dom jest miejscem intymnym” (Y.F. Tuan, dz. cyt., s. 183); „punktem wyjścia dla analizy obrazów domu będzie poczucie intymności, schronienia, bezpieczeństwa” (J. Błoński, *Teoria obrazu poetyckiego Gastona Bachelarda*, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1, s. 316). Zob. też H. Buczyńska-Garewicz, *Szczęście domu* [w:] tejże, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

<sup>18</sup> M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Warszawa 1977, s. 329.

wprost przeciwną, dającą się ująć w parafrazie słów autora *Bycia i czasu*: „Przestrzenie zamykają się przez to, że człowiek je zamieszkuje”<sup>19</sup>. Ściany emanują tęsknotą spotkania z sobą, potrzebą wzajemnego dotyku i zamknięcia „mieszkalnego” wnętrza. Osiągnięcie tych pragnień uniemożliwia obecność człowieka:

Plaski anioł sufitu i rowkowany anioł podłogi tęsknią do siebie przez długą czterometrową doczesność<sup>20</sup> pokoju. Wiem, że kiedyś nastąpi ich połączenie (*Dzienne sprawy*, UR).

Herbertowski bohater zna owo uczucie aniołów<sup>21</sup>, wie, że ono zwycięży, ale bierze je w nawias. Pragnie żyć tak, jakby jego zamieszkanie było trwałe, stąd troska nie o powiększenie (daremne przecież) przestrzeni, ale o jej uporządkowanie, zapewnienie tymczasowej schludności:

Katastrofy to nie nasze sprawy. Mamy ważniejsze problemy: zdjęć pajęczynę, dostrzec igłę w szparze podłogi.

Poetyckie mówienie o przestrzeniach osaczających i wyludniających prowadzi do groteskowej relatywizacji ludzkiego *spatium*. Najczęściej jest to – zaryzykuję użycie tego terminu – epifaniczne olśnienie pozwalające dostrzec uwięzienie całości naszego makrokosmosu w jakiejś nieznośnej, zdegradowanej mikroprzestrzeni marginesu codzienności, na przykład we wnętrzu domowych śmietników, w szafie rupieciarni (*W szafie*, HPG)<sup>22</sup> lub w maksymalnie klaustrofobicznej, zamkniętej

<sup>19</sup> Zob. dwuznaczność „nieobecnej obecności” i „obecnej nieobecności” w wierszu *Dom poety* (N).

<sup>20</sup> Skoro przestrzeń pokoju jest modelem doczesności, można mniemać, że spotkanie podłogi i sufitu jest sygnałem wieczności (ale, oczywiście, nie Transcendencji!), jeśli nie bezprzestrzennej i nie bezwymiarowej (pozostają przecież dwa wymiary), to na pewno nieudomowionej, nieludzkiej.

<sup>21</sup> Pomijam tu istotną kwestię, która mogłaby zainicjować alternatywną interpretację utworu *Ściany* i usytuować go na przeciwnym biegunie symboliki spacialnej. Yi-Fu Tuan przypomina: „Im więcej jest aniołów, tym więcej wolnej przestrzeni» – powiedział erudyta, uczonego i teologa Swedenborg [...] – bo istotą anioła jest nie używanie przestrzeni, ale jej tworzenie przez bezinteresowne czyny” (tenże, dz. cyt., s. 87–88).

<sup>22</sup> „[...] odkryłem, na czym polega oszustwo. Mieszkamy we wnętrzu szafy, na samym dnie zapomnienia [...]. Sześć brązowych ścian, nogawki chmur nad głową i to, co do niedawna uważaliśmy za katedrę – a jest smukłą butelką zwierzających perfum” (*W szafie*, HPG). Świat przedstawiony – zdemaskowany przez podmiot obdarzony

przestrzeni rzeczy podręcznych, używanych przez nieznanego demiurga, w której również „Ściany zbiegają się nieskończenie. Szła od nich cisza zenitalna”, tworząc nieprzenikniętą, zamkniętą całość<sup>23</sup>, odczytywaną przez poetę jako „cały nasz wszechświat zamknięty w pudełku od zapałek”<sup>24</sup> (*Pudełko*, UR). W kontekście klaustrofobicznych transformacji przestrzeni jakże ironicznie brzmi incipit wiersza *Przepaść Pana Cogito* (PC)<sup>25</sup>: „W domu zawsze bezpiecznie”.

Odwróćmy teraz punkt widzenia. *Ściany* wyznaczają zamieszkiwany obszar, domostwo, jako środowisko wyludniające, w klaustrofobicznym uścisku wymazujące każde poszczególne istnienie ludzkie. Jak wspomniałem na wstępie, poeta przekłada doświadczenia czasowe (upływ życia) na przestrzenne. W ten sposób osiąga podwójny efekt w przedstawieniu procesu odchodzenia-ku-śmierci. Pustoszenie przestrzeni, uczłowiczonej dzięki zamieszkiwaniu<sup>26</sup>, stwarza iluzję jej powiększenia („Niektórzy wpadają w popłoch i wynajmują większe mieszkanie, uciekają z miasta i uganiają się po polach i górach” *Ściany*, UR), a zarazem powoduje narastające poczucie osaczenia – w tym wypadku poeta zgadza się z Jeanem Amérym, analitykiem egzystencji umierającego:

[...] obecność śmierci w życiu to coraz bardziej wiadomy starzejącemu się wolny wzrost zachmurzenia; sprowadza on je do lęku przed zawężeniem i uduśzeniem się<sup>27</sup>.

ponadświatową wiedzą – przypomina dzieło złośliwego demiurga (co wzmacnia obecność „ślądu gnostyckiego” w twórczości autora *Napisu*).

<sup>23</sup> Zwracam uwagę na geometryczną dwuznaczność usytuowania ścian, które zamykają, a jednocześnie implikują nieskończoność. „Ciszę zenitalną” warto porównać z nieosiągalnym dla mieszkańców „zenitem” w arcyklaustrofobicznym mikrowszechświecie S. Becketta przedstawionym w prozie *Wyludniacz*.

<sup>24</sup> Jedyną pseudoepifanią jest tu błysk zapalanej zapałki. Dyskretnie, lecz wyraźnie klaustrofobia łączy się z atrybutami piekła. Powtarzam: obydwie omawiane wyżej wiersze wskazują, że w twórczości Herberta pobrzmiewają, wprawdzie rzadko na pierwszym planie (jak np. w *Dębach*, ENO), echa gnostycyzmu.

<sup>25</sup> Por. bardziej optymistyczną, ale chyba wobec opisanych przestrzeni domowych nie całkiem trafną opinię: „Domy stanowią dla współczesnego człowieka enklawę” (D. Poślednia, dz. cyt., s. 169).

<sup>26</sup> Zob. M. Heidegger, dz. cyt., s. 320–323.

<sup>27</sup> J. Améry, *O starzeniu się. Bunt i rezygnacja* [w:] *O starzeniu się. Bunt i rezygnacja; Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007, s. 126; zob. również artykuł: W. Gutowski, *Świadomość bezlitosna. Uwagi na*

Innym wariantem spustoszonych światów klaustrofobicznych mogą być tzw. przestrzenie wewnętrzne Pana Cogito. Herbert prowokacyjnie „profanuje”<sup>28</sup> uwznioślane, uniezwykłe przez wczesnych modernistów, zwłaszcza symbolistów, „pejzaże wewnętrzne” (mentalne), stany duszy (*l'état d'âme*). W *Ścianach* domostwo symbolizuje wzorcowe miejsce człowieka-w-świecie, ale przecież „ja”, pojedyncze istnienie, również może być przedstawione w symbolice spacialnej i architektonicznej: to przestrzeń zamieszkała, dom dla bytów mentalnych, duchowych, intelligibilnych. Dominantą przestrzeni wewnętrznych w poezji Herberta jest klaustrofobia, która nie wynika jednak z redukcji obszaru, lecz z degradacji statusu wewnętrznej przestrzeni architektonicznej i rozgrywających się w niej zdarzeń. Dawna „twierdza wewnętrzna” (zwana też „zamkiem duszy”) zamieniła się w nowoczesne mieszkanie – tam, gdzie uprzednio rozgrywały się mistyczne inicjacje, obecnie panuje bałagan. Dusza jest rupieciarnią byle jakich sprzętów, zamieszkaną przez sprzedajną muzę, a ten chaos sankcjonuje bezproduktywność właściciela domu (*Codziennność duszy*, PC). Petryfikacja i klaustrofobia ujawniają się wyraźniej tam, gdzie „pejzaż wewnętrzny” nie zamyka się w pudełku pokoju, lecz rozciągnięty jest w przestrzeni otwartej, z pozoru sprzyjającej wędrowce, jak w wierszu *Pan Cogito a ruch myśli* (PC). W tym wypadku „chmurne niskie niebo czaszki” może być uznane za odpowiednik sufitu wiszącego nad bohaterami *Ścian* i *Dziennych spraw*.

Łatwo zauważyć, że Herbertowska „profanacja” życia wewnętrznego (uprzedmiotowienie tego, co w nim jest duchowe, niepoznawalne, metafizyczne) w doświadczeniach człowieka nowoczesnego polega na udośłownieniu potocznej frazeologii związanej z polem semantycznym sfer mentalności (dusza, głowa, myśl itp.). Z kolei eksploatacja tej frazeologii prowadzi donikąd, odślania pozbawioną treści niby-tajemnicę, pustą immanencję, realia albo chaosu (*Codziennność duszy*, PC), albo petryfikacji (*Pan Cogito a ruch myśli*, PC), a w każdym razie uobecnia – zwłaszcza w formie spersonifikowanej figury – rzeczywistość nieoznaczoną i nieznaczącą, natrętnie niekomunikatywną, absurdalną,

---

*marginesie esejów Jeana Amery'ego* [w:] tegoż, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013.

<sup>28</sup> Dosłownie: „desakralizuje”, umieszcza w sferze *profanum*, doczesnego, świeckiego, a nawet więcej – „byle jakiego”.

a zarazem ontycznie natarczywą, wywłaszczającą Pana Cogito z jego tożsamości, z roli „właściciela głowy” (*Przyszło do głowy*, EB)<sup>29</sup>.

Wskazana tu opozycja między dwoma modusami egzystencji – podróźniczym, dynamicznym i domowym, statycznym – jest awersem i rewersem tej samej monety: trwania. Bycie-tu rozpoznaje tożsamość ciała z ostatecznym („eschatologicznym”) meblem swego zredukowanego, anihilowanego domostwa – łóżkiem („Na koniec łóżko”; *Ściany*, UR), a w wierszu *Higiena duszy* (SP)<sup>30</sup> jest zarazem wędrownką „w wąskim łóżku naszego ciała”, podróżą „tą leniwą rzeką, od Źródła Włosów po pierwszą Kataraktę Wielkiego Paznokcia” pogodzoną z ostateczną płaszczyzną wyznaczaną spotkaniem sufitu z podłogą.

### Postscriptum

Powyższe uwagi pozwalają przypuszczać, że Herbert, chociaż przeciwstawiał się paktowi z nicością w wierszu *Potwór Pana Cogito* (ROM), to jednak dopuszczał takie „rozwiązanie” egzystencji<sup>31</sup>, w którym nastąpi „powalenie bezwładem / zwyczajna śmierć bez glorii / uduszenie bezkształtem”<sup>32</sup>. Ontyczne osaczenie (redukcja podstawowej przestrzeni bycia-tu) nie zawsze – jak poeta wskazał w omawianych utworach – pozwala wykrzesać z obszaru swego domostwa sygnały transcendencji,

<sup>29</sup> Zob. wnikliwą interpretację tego wiersza w książce D. Zawistowskiej-Toczek *Stary poeta. „Ars moriendi” w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008, s. 477–481. Autorka zauważa: „Lęk wobec intruza, [...] nie pozwala głośno przyznać, iż niepożądany gość to w istocie uporczywa myśl o śmierci” (s. 478).

<sup>30</sup> „Żyjemy w wąskim łóżku naszego ciała. Tylko niedoświadczeni wiercą się w nim bez ustanku” (*Higiena duszy*, SP).

<sup>31</sup> Por. analogiczną sytuację w utworze *Próba rozwiązania mitologii* (N).

<sup>32</sup> Niektórzy krytycy dostrzegają w poezji Herberta heroiczny apel, wskazujący wyraźną (heroiczną?) tezę. Na przykład: „Nicość jest w świecie człowieka, sami ową nicość tworzymy, nicość ogarnia nas, ale naszym zadaniem jest nie dać się jej pokonać” (P. Abriszewska, *Przeżycie egzystencjalne Pana Cogito [w:] Między nami a światłem...*, s. 334). Myślą przewodnią mojego szkicu jest przekonanie, że poeta – nie przecząc powyższej konstatacji – był również wrażliwy na doświadczenia egzystencjalne takiemu heroizmowi niedostępne. Zob. też Z. Herbert, *Praktyczne przepisy na wypadek katastrofy* (N).

często skłania ku wszechogarniającej minimalizacji<sup>33</sup> (*Ściany*), a zarazem dowartościowuje codzienne, swojskie minima, które okazują się faktycznie jedynie pewną osnową ludzkiego istnienia i potwierdzeniem jego indywidualnej tożsamości<sup>34</sup>. Jednocześnie demaskuje ono niezauważalny, swoisty, anonimowy „absolut”, który „objawia się” w traktowaniu przestrzeni zadomowienia jako najbardziej poręcznego narzędzia unicestwiania (*Ściany*, *Dzienne sprawy*) lub ontycznej marginalizacji bycia (*Pudełko*, *W szafie*), „absolut”, któremu na imię: doskonała obojętność świata<sup>35</sup> („nikt nas nie pocieszy”; *Przesłanie Pana Cogito*, PC).

---

33 Której nie można bynajmniej utożsamiać z ascetyczną kenozą, z samoogłoceniem.

34 Warto pamiętać, że te codzienne, prywatne minima stają się w poezji Herberta sygnaturą indywidualnego człowieczeństwa w totalizujących sytuacjach eschatologicznych (zob. m.in. *U wrót doliny*, HPG; *W dzień Sądu*, UR).

35 „Fenomen obojętności świata należy do doświadczeń fundamentalnych, tj. takich, których niepodobna zinterpretować jako poszczególnych przypadków innej, pierwotniejszej potrzeby” (L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Wrocław 1994, s. 79).



# Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska

Institut Badań Literackich

## „Zły wiersz Herberta”

*Madonna z lwem*

Najbardziej znaną w Polsce reprezentantką stylu Madonn na lwach jest czternastowieczna *Rzeźba tronującej Marii na lwach ze Skarbimierza* eksponowana we wrocławskim muzeum. Trudno nie przywołać takiego lub podobnego wyobrażenia, kiedy bierzemy do ręki wiersz Herberta *Madonna z lwem* z tomu *Hermes, pies i gwiazda*. Jego pierwodrukowi w „Tygodniku Powszechnym”<sup>1</sup> w 1952 roku towarzyszyła fotografia rzeźby z tego samego kręgu tematycznego. Skoro jesteśmy przy pierwszej publikacji wiersza, warto przytoczyć autokomentarz Herberta dotyczący tego wydarzenia. W liście do Jerzego Zawieyskiego poeta, zachwalając artykuł o Jerzym Liebercie w „Tygodniku Powszechnym”<sup>2</sup>, zwierzył się: „Żałuję, że w tym samym numerze jest także zły wiersz Herberta, który odczytałem jako coś obcego. Był to eksperyment – nieudany” (ZHJZ 74)<sup>3</sup>. W tym samym liście przesłał wiersz *Kompozycja z ptaszkiem*:

otoczyli świat drutami  
serce za szybą bijące

ale my im braciszkuwie zaśpiewamy  
warkoczykom kolorowym kwadratam wstążkom

[...]

dochowamy im do końca świata  
w drżących dziobkach – kropelkę miłości.

---

<sup>1</sup> Z. Herbert, *Madonna z lwem*, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 15.

<sup>2</sup> Zob. Silvester [T. Landy], *Jerzy Liebert*, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 15.

<sup>3</sup> Recenzenci wypowiedali na temat wiersza skrajne opinie: Ryszard Matuszewski nazwał wiersz „pretensjonalną stylizacją” (tenże, *Wiersze piękne i rozumne*, „Nowa

Zawieyski odpowiedział: „Wiersz Pana – ten o ptaszkach – jest prześliczny. Wiele osób go przepisało, wielu czytywałem głośno” (ZHJZ 77). Herbert jednak nie umieścił tego utworu w żadnym z publikowanych tomów. O *Madonnie z lwem* Zawieyski nie napisał ani słowa. A można odnieść wrażenie, że poeta oczekiwał jakiejś opinii dotyczącej tego „eksperymentu”. Dlaczego nazwał go „nieudanym”? Czy to pisarska kokieteria? Chęć skłonienia Zawieyskiego do pochwał? Czy jednak rzeczywiste odczucie, że ten świeżo opublikowany wiersz jest czymś „obcym”? W końcu pisze o nim i o sobie – jako jego twórcy – w trzeciej osobie: „zły wiersz Herberta”. Jeśli było to szczere odczucie, nie trwało jednak chyba zbyt długo. Wprawdzie utwór nie pojawia się w debiutanckiej książce, ale znajduje miejsce w tomie kolejnym. Herbert zamieszcza tam wiele wierszy, które datowane są na czas sprzed *Struny światła* – ale przecież nie wszystkie. Warto więc zadać pytanie, na czym polegał ów eksperyment *Madonny z lwem*, dlaczego mógł się zrazu wydać pocie czymś nieudanym i co sprawiło, że do wiersza jednak powrócił.

Przyjrzyjmy się najpierw pierwodrukowi, to znaczy zobaczymy, jak ukazał się on oczom Herberta i czytelników „Tygodnika Powszechnego”. W prawym dolnym rogu strony, na której kontynuowano *Podróż do Polski* Josepha Conrada, wkomponowano przestrzeń, a w niej z jednej strony niewyraźne (inaczej się nie dało!) zdjęcie rzeźby, po lewej – niczym przypis – tekst wiersza. Wydawca najwyraźniej potraktował wiersz jako ekfrazę rzeźby reprezentującej styl Madonn na lwach. Zestawienie to spłyca odbiór wiersza: odwraca uwagę od jego nasycenia kolorami i zdarzeniowością. Można więc stawiać hipotezę, że taki sposób publikacji wiersza mógł sprawić, że oglądający swoje dzieło Herbert odebrał je jako coś obcego, a nawet nieudanego. Poza tym trzeba powiedzieć wyraźnie, że ten tekst poetycki został „utkany” z kilku wyobrażeń: Maryi jadącej na osiołku, stojącej na półksiężycu oraz Madonny na lwie. Wszystkie są charakterystyczne dla kultury wieków średnich, ale niekoniecznie muszą być łączone ze sztuką rzeźbiarską – można je znaleźć także w malarstwie, przede wszystkim zaś w średniowiecznych iluminacjach zdobiących manuskrypty o tematyce religijnej. Uderzają w nich dynamika ruchu postaci i bogata kolorystyka.

---

Kultura” 1957, nr 48), natomiast Anna Kamińska interpretowała go z dużym entuzjazmem (zob. też, *Niewierny Tomasz i świat*, „Twórczość” 1957, nr 10/11).

Trop związany z owymi manuskryptami znajduje potwierdzenie w wierszu, we fragmencie:

Drzewa Rodzaju podnoszą głowy  
inicjałowe kwiaty wzdychają cudnie.

Stał się on punktem zaczepienia interpretacji nie tylko Jacka Łukasiewicza<sup>4</sup>, ale przede wszystkim Tomasza Garbola, który pisze, że w wierszu ma miejsce „wyolbrzymienie idylliczności scen przedstawionych na iluminacji jakiejś trudniej do ukonkretnienia księgi średniowiecznej”<sup>5</sup>, i dopowiada za Tadeuszem Chrzanowskim, że „nie wiadomo, o jaki konkretny zabytek chodziło poecie”<sup>6</sup>. Zwykle nie mamy problemu z odnalezieniem dzieła będącego podstawą Herbertowskiej ekfrazy. Wprawdzie istnieją iluminacyjne przedstawienia Madonny na lwie, ale są bardzo rzadkie, chyba w Polsce nieobecne. Nie znając wzorca, nie jesteśmy w stanie ocenić, w jaki sposób poeta dokonał przetworzenia znaku malarskiego na język poetycki. Nie mamy szansy skonfrontowania opisu z dziełem, z naszymi odczuciami wizualnymi oraz z wykładnią historyków sztuki. Być może nie jest to przypadek? Może taka iluminacja nie istnieje? Może wiersz proponuje zupełnie inny ruch wyobraźni – nie od obrazu do opisu, ale odwrotnie: od poetyckiej deskrypcji do wyobrażenia obrazu, które powinno się stać udziałem czytelnika? Różnica to ogromna i nie można w interpretacji wiersza takiej możliwości odrzucać, zwłaszcza że mamy tu do czynienia, tak jak już wspomniałam, również z innymi wyobrażeniami wizualnymi. Z tego względu Joanna Berkan-Jabłońska umieszcza *Madonnę z lwem* razem z wierszami *Gauguin. Koniec* oraz *Ołtarz* w kategorii „wariacje na temat dzieł sztuki”<sup>7</sup> i odróżnia je od Herbertowskich ekfraz.

Wiersz na pierwszy rzut oka odsyła do sztuki średniowiecza, w czym utwierdza nas stylizacja językowa wnosząca uroczystą atmosferę: „bądź pochwalona – wołają ptacy”, „cień jej złożony we czworo”. Ponadto, jak zauważył Jacek Łukasiewicz, „Maria ma orszak, ten orszak też dobrze

4 Zob. J. Łukasiewicz, *Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995, s. 27–31.

5 T. Garbol, *Chrzest ziemi. Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006, s. 219.

6 T. Chrzanowski, *Pan Cogito a sztuka [w:] Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką dziejów*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka, Lublin 2005, s. 252.

7 J. Berkan-Jabłońska, *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008, s. 116.

znamy z kościołów i z galerii sztuki średniowiecznej”<sup>8</sup>. Przywołane przed chwilą sformułowania są także charakterystyczne dla apokryficznych opowieści biblijnych<sup>9</sup>. Nie jest to jednak styl dominujący w wierszu. Przewaga należy bowiem do języka ludowego: dużo tu wyrazów pospolitych, a elementy dzieł plastycznych interpretowane są w kategoriach życia na wsi. Lew, na którym jedzie Maryja, nie jest mięsożerny i żywi się tym, czym każde zwierzę pastewne trzymane w oborze. Apokaliptyczny księżyc jest „tłusty jak karp” i „błyszczący jak talerz golibrody”, zaś dobroduszny Janioł przypomina wiejskiego wesołka. Razem z postacią groźnego Angieła tworzą duet, który – jak przekonuje Łukasiewicz – dobrze oddaje „charakter średniowiecznej drewnianej rzeźby, [...] uduchowionej i zarazem realistycznej, dworskiej, rycerskiej i jednocześnie ludowej”<sup>10</sup>. Przekonanie o silnej obecności pierwiastka ludowego w sztuce średniowiecza jest obecne w pracach historyków sztuki i kultury, między innymi Johana Huizingi, na którego powołuje się Łukasiewicz<sup>11</sup>. Skojarzenie sztuki średniowiecznej z wrażliwością ludową pojawia się także w poezji, na przykład w powstałym w tym samym czasie co *Madonna z lwem* wierszu Mirona Białoszewskiego *Stara pieśń na Binnarową*<sup>12</sup>, w którym autor, opisując wnętrze wiejskiej kaplicy, posługuje się charakterystycznymi dla pieśni ludowych zawołaniami („O Anioły Stróże”, „O pajęczyno kolorów”) oraz zdrobnieniami przymiotników („skrzyp cichuśki i lekkuśki”). Można by mnożyć przykłady użytych przez Białoszewskiego środków językowych, które kojarzą się z ludowością. W tym miejscu najważniejsze jest jednak spostrzeżenie, że obok mowy wiejskiej wybrzmiewa w wierszu echo pieśni średniowiecznej najważniejszej dla Polaków – *Bogurodzicy*:

Bogarodzica Dziewica,  
złotem gotycka Maryja  
nad ołtarzem płonąca  
koralami u szyi,

<sup>8</sup> J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 28.

<sup>9</sup> Warto zauważyć na marginesie, że w wierszu pojawia się stwierdzenie dobrze znane z Herbertowskich „apokryfów” – „a naprawdę”.

<sup>10</sup> Tamże, s. 30.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Pod wierszem Białoszewskiego, opublikowanym w zbiorze *Obroty rzeczy* (Warszawa 1956), widnieje data 25 stycznia 1952 roku, a *Madonna z lwem* Herberta ukazała się w kwietniu 1952 roku.

u twego syna Gospodzina  
cała Jerozolima:  
na ścianie  
po prawej stronie  
w żółtościach,  
w kłocach zieleni  
skręcone — głowa przy głowie  
orszaki wielkopiątkowe<sup>13</sup>

Poszczególne słowa średniowiecznego utworu zostały użyte do opisanego gotyckiego wnętrza. Pieśń ta bywa jeszcze śpiewana w kościołach, więc niekoniecznie jest to nawiązanie *stricte* literackie. Białoszewski, posługując się nazwą stylu architektonicznego, wskazuje, że osobą mówiącą w wierszu nie jest nikt z ludu, ale raczej ktoś, kto stara się opisać kaplicę wiejską. Interpretując ten wiersz, Stanisław Barańczak zauważa w trawestacji *Bogurodzicy* pewną dozę ironii, ale podkreśla, że jest ona „dyskretna i pobłażliwa” i nie kieruje się przeciw wzorcowi. Ważne są jeszcze inne słowa badacza: „powściągliwość ironii – od której właściwie bardzo blisko do zachwyty – tłumaczy się tu wkroczeniem w sferę kultury »niskiej«, folkloru”<sup>14</sup>.

A jak buduje tę relację Herbert? Interpretatorzy wskazują na dystans wobec średniowiecznego dzieła. Rzeczywiście, raz po raz ujawnia się w wierszu głos odautorski i nie pozwala zapomnieć, że jest to tylko stylizacja. W zasobie leksykalnym stylu niskiego nie odnajdziemy bowiem takich słów jak symbol czy inicjał. Zakłócenie owego stylu możemy uznać za wyraz ironii wobec opisywanych wyobrażeń lub za ich parodię. Czytanie *Madonny*... jako stylistycznej zabawy, gry językowej wydaje się niewystarczające, podobnie jak spór między interpretatorami o to, czy opisana w ostatnim wersie „kolorowa bariera raju” wyraża przekonanie współczesnego poety o demuzykalizacji świata i niedostępności niebios, czy też raczej jest wpisana w obraz granicą idylli<sup>15</sup>. Wydaje się, że Herbert prowadzi bardziej wyrafinowaną grę, ale żeby ją odsonić,

<sup>13</sup> M. Białoszewski, *Stara pieśń na Binnarową* [w:] tegoż, *Wiersze. Wybór*, Warszawa 2003, s. 19.

<sup>14</sup> S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 159. Badacz odróżnia wczesne trawestacje Białoszewskiego, do których należy *Stara pieśń na Binnarową*, od stylizacji parodystycznych, w których poeta ośmieszał przede wszystkim wywodzący się z kultury wysokiej wzorec balladowy.

<sup>15</sup> Zob. T. Garbol, dz. cyt., s. 219–220.

potrzebny jest jeszcze jeden kontekst. Ludowe słownictwo, a także dobór tematyki biblijnej odsyłają bowiem nie tylko do sztuki średnio-wiecznej, lecz również do twórczości prymitywistów. Wspomniane zakończenie wiersza:

na końcu bukszpanowego szpaleru  
kolorowa bariera raję

operuje perspektywą, inwentarzem oraz kolorystyką, które są charakterystyczne dla malarstwa Nikifora Krynickiego. W 1950 roku w „Tygodniku Powszechnym” ukazał się tekst, w którym Herbert tak oto opisywał jeden z obrazków Mistrza z Krynicy: „Stromą uliczką o dziecięcej perspektywie idzie sobie Artysta Nikifor w meloniku. Jest na pewno niedziela rano, bo na ulicy pusto, jeśli nie liczyć podwójnego szpaleru drzewek” (*Wywiad z Nikiforem*, wg 106, podkr. A.K.D.). W felietonie opublikowanym siedem lat później poeta rozwinął ten opis: „wśród pól prostych jak suszące się w słońcu ręczniki, drogą wysadzaną drzewami, w uroczystym cylindrze, w pelerynie, z kasetą malarską w ręku pod niebem przełamany na sferę niebieską i różową” (*Nikifor*, wg 216, podkr. A.K.D.). Niebo „przełamane na sferę niebieską i różową” przypomina opisaną w wierszu „kolorową barierę raję”. W tym samym czasie – w 1957 roku – Herbert umieścił obok recenzji książki o Nikiforze wiersz poświęcony malarzowi. Tu także znalazł się opis jednego z obrazów prymitywisty:

kiedy stanęło miasto  
prawdziwe jak ze snu  
mistrz wyjął z kościelnej chorągwi  
trzech tłustych świętych  
[...]  
wpuścił ich w jasne niebo  
jak trzy dorodne karpie  
niech sobie teraz płyną  
przez letnie wieczorne powietrze

(*Nikifor*, UR)

Ciekawe, że święci malowani ręką Nikifora skojarzyli się Herbertowi akurat z dorodnymi karpiami i są tłusci, zupełnie jak księżyc pod stopami Maryi w *Madonnie z lwem*. Ten kolejny trop prowadzi do wniosku, że fragmenty omawianego wiersza nawiązują nie tylko do dzieł średniowiecznych oraz sztuki ludowej, lecz być może nawet do konkretnego

obrazu Nikifora. Herbert miał świadomość, że malarstwo Mistrza z Krynicy to „sztuka z innego świata”, ale żywił też przekonanie, iż można ją opisać i odtworzyć jej „nastrój, atmosferę i poezję” (*Książka entuzjasty*, WG 220). Przywołuje więc kolory, próbuje słowem poetyckim nakreślić wyobrażenie przestrzeni tak charakterystyczne dla obrazków Nikifora, pisze nawet o zapachu. Mówiąc, posługuje się opisywaną już wcześniej gwarą wiejską, która ma go przybliżyć do świata wyobraźni „kalekiego ludowego malarza”. *Madonna z lwem* zwłaszcza we fragmencie

ale naprawdę jedzie Maria  
na księżycu tłustym jak karp  
i błyszczącym jak talerz golibrody

kieruje wyobraźnię w stronę ludowych rzeźb, hojnie pomalowanych błyszczącą farbą.

Wróćmy jednak do motywu tytułowego, czyli Madonny na lwie. Jest on najpopularniejszy w przedstawieniach rzeźbiarskich, choć obecny również w malarstwie, także książkowym, bardzo rozpowszechniony między XIV a XVI wiekiem, przede wszystkim na Śląsku. Historycy sztuki mówią o stylu Madonn na lwach – utrzymane w tej konwencji rzeźby mają zbliżoną estetykę (płaską bryłę, typ twarzy, nieruchomą postawę) i wspólną wymowę symboliczną<sup>16</sup>. Dzieło ma pokazywać chwałę Maryi jako zwyciężczyni zła; jest to Madonna tryumfująca. Lew w tych przedstawieniach symbolizuje pokonanego szatana. Symbolika ta ma swoje korzenie w Piśmie Świętym. Madonna bywa też ukazana na tronie wspieranym przez dwa lwy (jak wrocławska) – wtedy mamy do czynienia z nawiązaniem do tronu Salomona i wyobrażeniem *Sedes sapientiae*, stolicy mądrości. Zwierzęta te mogą być również aluzją do przepowiedni Jakuba o nowym Lwie Judy z rodu Dawida, Mesjaszu<sup>17</sup>. Ów motyw, jak głosi podtytuł wystawy w Ołomuńcu gromadzącej średniowieczne Madonny na lwach, wyraża *Splendor et Virtus Reginae Caeli*<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Zob. *Madonny na lwach*, oprac. A. Fedorowicz, Wrocław 1964.

<sup>17</sup> Zob. internetowy przewodnik po Muzeum Narodowym we Wrocławiu: <http://mn.wroclaw.pl/przewodnik/sredniowieczeSalar.pdf> [dostęp: 23.12.2014].

<sup>18</sup> Zob. opis wystawy dostępny na stronie Muzeum Archidiecezjalnego w Ołomuńcu: <http://www.olmuart.cz/en/exhibitions-2014/gothic-madonnas-on-a-lion--146/> [dostęp: 23.12.2014].

W wierszu Herberta nie ma śladu tej tematyki. Czy opisany tam lew, zupełnie niegroźny i niespotykany w przyrodzie, jest kpiną – delikatną – z twórców średniowiecznych, którzy po prostu nigdy na żywo nie widzieli takiego zwierzęcia, więc próbowali przedstawić go jako stworzenie podobne do tych sobie znanych? Kiedy oglądamy rzeźby, widzimy raczej fantastyczne stwory, które rzeczywiście mają przedstawiać pokonanego potwora. Można odnieść wrażenie, że Herbert opisuje dzieło pod pewnym względem nieudane, ponieważ nierealizujące założeń sztuki średniowiecznej, wymykające się zadaniom, jakie na nią wówczas nałożono. Ikonografia w średniowieczu miała bowiem pozostawać w zgodzie z nauką Kościoła o niebie i piekle<sup>19</sup>. Trudno twierdzić, że Herbert zniekształca przesłanie dzieła, ponieważ patrzy nań oczyma człowieka współczesnego. Widać przecież wyraźnie, że na poziomie stylistycznym podobnie jak Białoszewski zakłada maskę i ją na chwilę zdejmuje: raz używa słownictwa archaicznego i ludowego, innym razem książkowego. Zależy mu na tej dwoistości – do tego jeszcze wrócę. Teraz chciałabym podkreślić, że poeta stwarza wrażenie, jakbyśmy obcowali z dziełem, które nie realizuje założeń estetyki średniowiecznej – w tym konkretnym motywie nieukazującym Maryi jako tryumfatorki, w jej boskiej chwale. Dziełem realizującym zupełnie inną, ale spójną wizję artystyczną.

Herberta powołującego się w wierszu na kilka wizerunków Maryi najbardziej interesuje wyobraźnia artystów, którzy je stworzyli. Tak jak wcześniej wspominałam, słownictwo i krąg wyobrażeń związany z życiem na wsi kierują uwagę w stronę artystów ludowych i w obszar sztuki prymitywistów. W ich dziełach uderzająca jest absolutna szczerść przekazu, brak elementów fantastycznych, oparcie całości przedstawienia malarskiego lub rzeźbiarskiego na motywach zaczerpniętych wyłącznie z rzeczywistości. To dlatego lew w wierszu Herberta jest właściwie zwierzęciem pastewnym, żywiącym się marchwią. Nawet Maryja, choć przedstawiona jak feudalna dama, na anielskie pozdrowienie odpowiada zwyczajnym „dzień dobry”, jak na żonę cieśli przystało. Wagę konkretności w tym wierszu można ocenić, porównując jego pierwodruk prasowy z wersją opublikowaną w tomie *Hermes, pies i gwiazda* (podkr. A.K.D.):

---

<sup>19</sup> Zob. K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa–Kraków 1977, s. 353.



*Hermes, pies i gwiazda*

1957

inicjałowe kwiaty

[lew] pod każdym drzewem węszy  
symbole[Janioł] niesie za Nią płaszcz i cień jej  
złożony  
na czworo

[Janioł] nie ma tylko słuchu

już dojeżdżają  
lew porykuje [...]

## „Tygodnik Powszechny”

1952 nr 15

migdałowe kwiaty

[lew] węszy wszędzie symbole

[Janioł] niesie za Nią płaszcz i cień jej  
złożony misternie[Janioł] nie ma tylko słuchu  
a bardzo lubi pieniaJuż dojeżdżają  
lew porykuje [...]

W tomie *Hermes, pies i gwiazda* mowa jest o „inicjałowych kwiatkach”, natomiast w „Tygodniku Powszechnym” były to „migdałowe kwiaty”. Wydaje się jednak, że to błąd przepisującego w redakcji pisma – oba wyrazy w rękopisie mogą wyglądać bardzo podobnie. Druga różnica nie jest jednak poprawką błędu drukarskiego. Wers o lwie: „pod każdym drzewem węszy symbole” pierwotnie brzmiał „węszy wszędzie symbole”. Dzięki tej zmianie lew staje się bardziej konkretny i zachowuje się jak pies: obwąchuje miejsca pod drzewami. Węszenie wszędzie mogło być kojarzone z ludzką podejrzliwością. Ciekawa jest kolejna zmiana. W drugiej wersji czytamy, że Janioł niesie za Marią „płaszcz i cień jej złożony na czworo”. W pierwodruku wiersza natomiast zapisano, że ów cień był „złożony misternie”. Herbert wyraźnie więc odchodzi od dziedziny sztuki („misterność”) w stronę rzeczywistości: cień jest złożony na cztery, czyli praktycznie. A teraz zmiana najbardziej spektakularna. Otóż w wydaniu książkowym brak całego wersu we fragmencie dotyczącym Janioła. Czytamy o tym, że „nie ma tylko słuchu”, a potem następuje dalsza strofoida, zaczynająca się od słów: „już dojeżdżają”. W „Tygodniku Powszechnym” fragment ten brzmiał: „nie ma tylko słuchu / a bardzo lubi pienia”. W wierszu z „Tygodnika” Janioł nie ma słuchu muzycznego, a „lubi pienia”, czyli jest amatorem śpiewu. Mamy więc komiczną scenkę – oto za Maryją idzie pulchny i dobroduszny anioł, który ponadto fałszuje, kiedy śpiewa. W tomie Herbert wykreśla drugi wers, przez co ten pierwszy staje się niejednoznaczny. Albo nawet odwrotnie: dla badaczy jest oczywiste, że towarzysz Madonny

jest głuchy, czyli ułomny, nie słyszy. I nikomu nie przyszło do głowy, że pierwotnie chodziło o to, że Janiół po prostu nie umie śpiewać – a to przecież nie kalectwo, a jedynie niedostatek talentu. Wydaje się jednak, że ta poprawka miała na celu właśnie zmianę znaczenia. Herbert, dokonując drobnych korekt, nie tylko podkreślił konkret w tym wierszu, ale także wpisał weń ułomność. Może dlatego utwór stał się godny przedrukowania, przestał być nieudanym eksperymentem?

Jaka jest wizja świata przedstawiona w wierszu, a ściślej mówiąc: jaką wizję świata przekazuje Herbert, posługując się poetyką opisu dzieła sztuki? Nie jest to idylla, ponieważ w jakiej idylli są kalekie stworzenia? Wiersz pisany lekkim tonem sprawia wrażenie, jakby mówił o rzeczach błahych albo raczej – uroczych. Jacek Łukasiewicz rozumie epitet „nie-ludzko dobry” jako przymiotnik najwyższej stopniowalny, oznaczający, że lew „jest tak dobry, że przenosi człowieka ponad czy poza świat”<sup>20</sup>. Czy jednak w tych dwóch słowach nie kryje się pewne oskarżenie? Tak jakby dobro nie było cechą człowieka. Posiada ją tylko ujarzmiony przez Maryję potwór zła. Być może więc Herbert wpisuje w tę wizję oskarżenie o brak dobra u ludzi.

Nie zapominajmy jednak, że jesteśmy w kręgu sztuki średniowiecznej albo ludowej, lub w obu tych kręgach na raz. W artykule poświęconym obrazom Nikifora poeta napisał:

obraz malarza średniowiecznego czy współczesnego prymitywa wzbudza w nas niezależnie od zadowolenia estetycznego uczucie zazdrości i podziwu na widok solidnej konstrukcji świata, pewnych wiązań i nieskruszonego pociskami sklepienia (*Książka entuzjasty*, WG 219).

Ta „solidna konstrukcja świata” to jednocześnie obiekt podziwu i zazdrości. Jest nieosiągalna dla twórcy czerpiącego z kultury, poety doświadczonego historią. Dlatego Herbert próbuje się przybliżyć do świata artysty naiwnego, choć ma świadomość, że nigdy w ten świat nie wniknie, jest on od niego odgradzony – chciałoby się rzec – „kolorową barierą raj”. Autor *Pana Cogito* przepisał do swojego notatnika fragment przedwojennego eseju księdza Jerzego Wolffa o Nikiforze, w którym napisano wyraźnie, że prymitywizm to „sztuka powstała z innego niż nasz światopoglądu”, a „przejście bezpośrednie ze świata jednej kultury

<sup>20</sup> J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 28.

artystycznej do świata drugiej jest niemożliwe”<sup>21</sup>. O artystach samoukach Wolff pisał, że (jak zanotował Herbert): „jedyności ich polega wyłącznie na tym, że [pokazują] najzupełniej szczerze zobaczoną rzeczywistość innymi niż wszyscy oczyma”.

Nie może być więc tak, że „solidną konstrukcję świata” artyści naiwnego czytamy jako idyllę i twór kulturowy. Jak starałam się pokazać, Herbert tego nie robi. Odczytuje raczej z wyobraźni artysty ludowego wizję rzeczywistości, w której istnieje ułomność, a ludziom nie jest przypisana dobroć. Świat ten pozbawiony jest takich elementów, których twórca nie zaczerpnąłby z bliskiego otoczenia. A gdy malował lwa, uczynił go podobnym do stworzeń, które znał. Ważne jest także to, że Maryja i jej orszak poruszają się po ziemi, o czym czytamy w pierwszej strofie wiersza. Nie przekraczają bariery raj, pozostają w ziemskim „tu i teraz”. Herbert zdaje się dostrzegać w wyobraźni naiwnej mityczne pojmowanie czasu, ciągłą obecność pierwiastka nadprzyrodzonego w świecie rzeczywistym, a jednocześnie – co jest zapewne konsekwencją osadzenia owej wyobraźni w konkretności – niemożność wyobrażenia sobie raj, bytowania poza realiami ziemskimi. Na obrazkach Nikifora święci, choć mają większe rozmiary niż człowiek, stoją lub idą zwykłymi drogami wśród szpalerów drzew (na końcu tej drogi bywa zwykle kościół, cerkiew lub górski krajobraz) albo przechadzają się po współczesnej Krynicy. Święta Rodzina płynie po jeziorze, a nad nią leci samolot<sup>22</sup>! Tak jakby kolorowa bariera raj była również dla nich, świętych – nie tylko dla ludzi i artystów – nieprzekraczalna.

Andrzej Banach pisał o Nikiforze, że ten głuchoniemy artysta miał silną świadomość niesprawiedliwości i złego urządzenia świata<sup>23</sup>. Na swoich obrazkach poprawiał świat, nasyczał go kolorami, a budynkom nadawał lepsze proporcje. Realistyczne dzieła Nikifora niosą więc ze sobą wiarę w moc sztuki, w artystę, który „nieświadomą ręką poprawia świat”, jak to napisał Herbert w późniejszym wierszu (*W pracowni*, s. p.).

<sup>21</sup> Zob. notatnik Herberta datowany na lata 1954–1955 w Archiwum Zbigniewa Herberta (akc. 17 955, t. 53). Artykuł Jerzego Wolffa ukazał się w numerze trzecim pisma „Arkady” w 1938 roku.

<sup>22</sup> Zob. katalogi malarstwa Nikifora oraz książki jemu poświęcone, m.in.: *Nikifor*, oprac. Z. Wolanin, Olszanica 2000; *Nikifor. Galeria Chłodna 20*, wstęp i. Zawidzka, Suwałki 2005; A. Banach, *Nikifor*, Warszawa 1984.

<sup>23</sup> Zob. A. Banach, dz. cyt., s. 94.

Wydaje się, że w tym umiłowaniu konkretności, w świecie solidnie zbudowanym, ale po ludzku cierpiącym, który trzeba trochę poprawiać, leżało źródło zainteresowania Herberta wyobraźnią artysty średnio-wiecznego i naiwnego. Autor *Pana Cogito* przymierzał się do zrozumienia tej przestrzeni, ale wiedział, że może się do niej zbliżyć i od niej oddalać – stąd niejednorodność stylizacji, humor, a nawet lekki dystans i łagodna ironia (której blisko do zachwyty, jak pisał Barańczak) oraz świadomość niedostępności świata twórcy samouka. Herbert przekracza jednak barierę tej hermetycznej sztuki, czerpiąc z niej naukę o cierpieniu i jego wpisaniu w rzeczywistość, nawet tę niezemską. Świadczy o tym choćby wiersz *Siądmy anioł* zamieszczony w tomie *Hermes, pies i gwiazda* tuż po *Madonnie z lwem*.

Tomasz Tomasiak

Pomorska Akademia Pedagogiczna

## Mistrz empirii

Niewierny Tomasz według Herberta

Miłość jest dotykaniem otwartości.

Jean-Luc Nancy, *Corpus*<sup>1</sup>

Kto opiera swoje życie na wierze w Boga, może stracić wiarę. Ale kto opiera swoje życie na samym Bogu, nie straci życia nigdy. Oprzeć swoje życie na tym, czego wcale nie można dotknąć. To niemożliwe. To śmierć. I tego właśnie trzeba.

Simone Weil, *Wybór pism*<sup>2</sup>

W Ewangelii według św. Jana apostoł Tomasz został przedstawiony jako najbardziej dociekliwy spośród Dwunastu – nieufny wobec języka metafor, niezadowolający się domysłami, poszukujący wiedzy. Podczas Ostatniej Wieczerzy, gdy Jezus oznajmia uczniom: „Znacie drogę, dokąd Ja idę”, to właśnie on wyraża wątpliwość: „Panie, nie wiemy, dokąd idziesz. Jak więc możemy znać drogę?”. W odpowiedzi na to pytanie Jezus wypowiada jedno z najważniejszych i najbardziej enigmatycznych zdań Ewangelii: „Ja jestem drogą, prawdą i życiem” (J 14, 6) – *Egō eimi ē odos kai ē alētheia kai ē zōē*. Tomasz to ten, który pyta o drogę i pragnie wiedzy. Pyta i otrzymuje odpowiedź. Z tego właśnie powodu chętnie powoływali się na tę postać późnoantyczni gnostycy<sup>3</sup>. Apokryficzna *Ewangelia Tomasza*, która powstała prawdopodobnie przed II wiekiem, zawiera sto czternaście logiów, czyli powiedzeń Jezusa, spisanych jakoby

---

<sup>1</sup> J.L. Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 27.

<sup>2</sup> S. Weil, *Wybór pism*, przekład i oprac. C. Miłosz, Kraków 1991, s. 73.

<sup>3</sup> O postaci św. Tomasza Apostoła w tradycji piśmiennictwa chrześcijańskiego i gnostycznego oraz w ikonografii zob. M. Bocian, *Leksykon postaci biblijnych*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1995, s. 501–504; G.W. Most, *Doubting Thomas*, Cambridge 2005.

przez apostoła. Docieklivość ucznia dała dostęp do tajemnic Mistrza<sup>4</sup>. W Ewangelii według św. Jana (J 20, 19–29) Tomasz to uczeń, który nie zaufał Świadectwu, akt wiary uzależnił od empirycznych dowodów: zobaczyć ślady gwoździ i włożyć palec w bok Jezusa. (Nie świadectwo słów, tylko świadectwo wzroku i dotyku). Jezus określił go mianem *apistos* – bez wiary. A jednak to właśnie Tomasz jako pierwszy proklamał teofanię Zmartwychwstałego: „Pan mój i Bóg mój!” – *O kīriōs moi kai o theōs moi*. Cała ta scena to punkt kulminacyjny (klimaks<sup>5</sup>) Ewangelii według św. Jana – świadectwo słów zostało potwierdzone przez naoczny (ale czy też i namacalny?) dowód.

W sztuce europejskiej motyw „wątpiącego” Tomasza pojawił się w VI wieku<sup>6</sup>. W Europie spustoszonej przez barbarzyńców, po definitywnym upadku Imperium Romanum, chrześcijaństwo, przezwyciężając kryzys starej cywilizacji, stawiało podwaliny pod cywilizację nową. Jednakże kierunek historycznych przemian nie został jeszcze definitywnie przesądzony. Moment cywilizacyjnego przesilenia mógł wywoływać stan historiozoficznej i duchowej niepewności. „Więcej pomaga naszej wierze niewiara Tomasza, niż wiara apostołów” – zapewniał papież VI stulecia, Grzegorz Wielki<sup>7</sup>.

Na mozaice znajdującej się w bazylice Sant’Apollinare Nuovo w Rawennie (początek VI w.) Jezus podnosi lewą rękę do góry, a tym samym odsłania bok i ukazuje ranę. Uczniowie zdają się bardzo poruszeni tym, co zobaczyli. Tomasz pokornie pochylony dotyka jedynie szaty Zmartwychwstałego. Ujrzał i uwierzył. Nie potrzebował badać śladów gwoździ i włóczni. Duccio na fresku z początku XIV wieku powtarza gest Jezusa: prawa ręka wzniesiona w górę, lewa unosząca szatę

4 W logionie 13 *Ewangelii Tomasza* została opisana scena, w której Jezus bierze docieklivego Tomasza na bok i wyjawia mu trzy tajemnicze słowa. Pozostali uczniowie też chcą je poznać, ale Tomasz odmawia ich ujawnienia. Nauki Mistrza są przeznaczone dla wtajemniczonych – dla gnostyków. Trzy słowa, tak jak w Ewangelii według św. Jana, to: *odos, alētheia, zōē* (zob. *Ewangelia Tomasza* [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie apokryficzne, cz. 1, Fragmenty. Narodzenie i dzieciństwo Maryi i Jezusa*, red. M. Starowieyski, Kraków 2003, s. 187).

5 Zob. W. Bonney, *Caused to Believe. The Doubting Thomas Story as the Climax of John’s Christological Narrative*, Leiden 2002.

6 Zob. *Thomaszweifel* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. E. Kirschbaum, t. 4, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1972, s. 301–303.

7 Grzegorz Wielki, *Homilie na ewangelie*, tłum. W. Szoldrski, wstęp J.S. Bojarski, oprac. M. Maliński, Warszawa 1969.

i odsłaniająca ranę. Tomasz przy asyście pozostałych apostołów nieśmiało wkłada palec w bok Zmartwychwstałego. Wszyscy uczestnicy tego zdarzenia zapadają w stan kontemplacyjnej adoracji, biorą udział w duchowej komunii. Na piętnastowiecznym obrazie z warsztatu Martina Schongauera scena ma już charakter kameralny, choć zarazem bardziej cielesny i gwałtowny. Jezus prawą ręką naprowadza dłoń kłęczącego Tomasza na ranę w boku. Podobnie na drzeworycie Albrechta Dürera, ale tu Zmartwychwstały wkłada palce – zaskoczonego nieco – ucznia w szczelinę swojego ciała gestem zdecydowanym, niemalże przemocą, tak jakby chciał zadać samemu sobie cios w serce i w ten sposób przekonać apostołów, że nic nie jest już w stanie pozbawić Go życia. I tu także Jego lewa ręka i dłoń wskazują kierunek w górę. Coraz bliżej ciała, coraz więcej dotyku. Sztuka renesansu, odrzucając brutalność (*crudelitas*), załagodziła dramatyzm zdarzenia i eksponowała w nim to, co podlegało idei *humanitas*. Włoski malarz Cima da Conegliano skoncentrował się nie na wahaniu Tomasza, nie na tajemnicy rany, tylko na akcie nagiego ciała Jezusa, modelowanego na wzór antyczny.

Ewangelia według św. Jana nie rozstrzyga, czy Tomasz włożył palec w bok Jezusa. Otrzymał takie polecenie, ale mogło mu wystarczyć to, co zobaczył. To niedomówienie nurtowało już świętego Augustyna – „Czy jednak tylko widzeniem czy też dotykiem ujrzał i uwierzył?”<sup>8</sup>. Sprawa okazała się bardzo istotna w sporze protestantów z katolikami. *Sola fide*, tylko wiarą, stało się jedną z pięciu podstawowych zasad reformy protestanckiej. Katolicy natomiast podkreślali znaczenie materialnych, widzialnych i namacalnych dowodów potwierdzających prawdy wiary. Dopuszczali kult relikwii i wizerunków świętych, transsubstancję podczas Eucharystii, pielgrzymki i doznania mistyczne. Pobożność mogła się opierać na doświadczeniach zmysłowych i fizycznych – to, co widzialne, odsyła bowiem do tego, co niewidzialne.

Motyw niewiernego Tomasza największą popularność zyskał w malarstwie XVII wieku. Caravaggio (ok. 1600–1601), malarz dotyku – miłego albo bolesnego (słynny obraz *Chłopiec ugryziony przez jaszczurkę*), jako pierwszy w tak jednoznaczny i odważny sposób przedstawił scenę już nie tylko oględzin i dotykania boku Jezusa, ale przede wszystkim badania Jego rany. Badania cierpliwego, skrupulatnego, metodycznego.

<sup>8</sup> Św. Augustyn, *Homilie na Ewangelię św. Jana i pierwszy List św. Jana*, cz. 2, tłum. W. Szoldrski, W. Kania, wstęp i oprac. E. Stanula, Warszawa 1977, s. 353.

W tym przypadku Zmartwychwstały mocnym uściskiem swojej ręki naprowadza dłoń ucznia na szczelinę rany. Podobnie u Hendricka ter Brugghena (1621–1623), ale już u Matthiasa Stomera (ok. 1620) i Guercina (1621) Jezus odsłania tors, rozkłada szeroko ręce i nakłania Tomasza do samodzielnego badania rany. Takie przedstawienie sceny nawiązuje do motywu *ostentatio vulnerum* – ukazania ran. Na obrazie Rembrandta (1634) nagła zachęta Jezusa – „włóż rękę do mojego boku” – wprawia apostoła w stan oszołomienia. To moment epifanii, a nie empirii. Te dwie interpretacje stanowią ilustrację kontrreformacyjnego dylematu wiary. Co zadecydowało o wyzbyciu się wątpliwości ucznia: jego suwerenny wybór czy zachęta ze strony Jezusa? Kto tu jest stroną bardziej aktywną: człowiek czy Bóg? Czy religijna wiara to domena wolności, czy konieczności? I wreszcie najpoważniejszy w XVII wieku teologiczny spór *de auxiliis*: jaka jest relacja między łaską Boga a wolną wolą człowieka?

Po okresie odkryć geograficznych i astronomicznych w wieku XVII narodziła się nowożytna, afilozoficzna nauka. Nowożytny sceptycyzm w coraz większym stopniu zaczął przenikać do filozofii, literatury, sztuki, religii: najpierw za sprawą Montaigne’a, potem Tassa, Shakespeare’a, Caravaggia, wreszcie Bacona i Kartezjusza. Coraz częściej pojawiało się pytanie o granice poznania zmysłowego<sup>9</sup>. Równocześnie następowało odejście – raczej stopniowe niż nagłe – od arystotelesowsko-scholastycznych spekulacji metafizycznych i sylogistycznych rozumowań. Metodą poznania stało się doświadczenie i matematyczny opis. Ziemia krążąca wokół Słońca. Krew krążąca w żyłach. Niewidzialna, a jednak istniejąca siła grawitacji. Zobaczyć to, co niewidoczne. Rozum zadający gwałt zmysłom. Ambicje naukowców, a często też filozofów i artystów, sięgały poznania anatomii i mechanizmu: tak wszechświata (*machina mundi*), jak i żywych organizmów, a w szczególności organizmu ludzkiego. Kartezjusz rozpoczął studia nad „maszyną ciała”, aby tą drogą dotrzeć do duszy<sup>10</sup>. Ludzkie zwłoki zaczęto otwierać w celu studiowania

<sup>9</sup> Zob. E. Spolsky, *Satisfying Skepticism. Embodied Knowledge in the Early Modern World*, Aldershot 2001.

<sup>10</sup> W anatomiczno-fizjologicznej rozprawie *Człowiek* Kartezjusz pisał: „Przyjmuję, iż ciało jest zaledwie posągami bądź maszyną [zbudowaną z elementu ziemskiego], którą Bóg umyślnie w taki sposób ukształtował, by uczynić ją w najwyższym stopniu do nas podobną, tak dalece, iż nie tylko nadał jej barwę i zewnętrzny kształt wszystkich naszych członków, lecz także pomieścił w jej wnętrzu wszystkie



anatomii już pod koniec średniowiecza<sup>11</sup>, Leonardo da Vinci sam brał udział w około trzydziestu sekcjach zwłok<sup>12</sup>. Prawdziwą eksplorację ciała zapoczątkowało jednak wydane w 1543 roku ilustrowane dzieło flamandzkiego uczonego Andreea Vesaliusa *De humani corporis fabrica*, które zakwestionowało niewzruszony od czasów starożytnych autorytet rzymskiego lekarza Galena<sup>13</sup>. Do anatomicznych badań, przeprowadzanych co prawda na zwierzętach, zachęcał także Kartezjusz w *Rozprawie o metodzie*<sup>14</sup>. W wieku XVII sekcje zwłok odbywały się już regularnie i przybrały formę barokowego, wystawianego przed publicznością teatru anatomicznego<sup>15</sup>, w którym ciekawość poznawcza szła w parze z upodobaniem do makabry. Jednocześnie, jak na obrazie Rembrandta *Lekcja anatomii doktora Nicolaesa Tulpa* (1632), podkreślały znaczenie nauki i prestiż naukowców<sup>16</sup>.

Scena ukazująca niewiernego Tomasza penetrującego otwartą ranę Jezusa była ilustracją rozprawy o Metodzie, ściślej – Metodzie badania granicy między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne, między ciałem a duszą, między zmysłami a rozumem, między wolną wolą a łaską, między nauką a wiarą. Od empiryzmu do racjonalizmu: widzialne staje się drogą poznania niewidzialnego. *Per visibilia ad invisibilia*. Ta zasada została przeniesiona na doświadczenia religijne. Widzialne są rany na ciele Zmartwychwstałego. A zatem od doświadczenia przez rozum do wiary: „W jego ranach jest nasze zdrowie” – pisał autor Księgi Izajasz (Iz 53, 5). Tę epistemologię najgłębiej zrozumiał Pascal: „Zdaje mi

---

niezbędne części, by maszyna ta mogła chodzić, jeść, oddychać i by mogła wreszcie naśladować te wszystkie nasze czynności, o których sądzimy, iż wywodzą się z materii i zależą jedynie od [przestrzennego] układu (*disposition*) narządów” (R. Descartes, *Człowiek. Opis ciała ludzkiego*, tłum. oraz wstępem i przypisami opatrzył A. Bednarczyk, Warszawa 1989, s. 3).

<sup>11</sup> R. Mandressi, *Sekcje zwłok i anatomia* [w:] *Historia ciała*, t. 1, *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, tłum. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 285.

<sup>12</sup> J. Białostocki, „O Leonardo, czemu się tak trudzisz” [w:] tegoż, *Pięć wieków myśli o sztuce*, wyd. 2 zm., Warszawa 1976, s. 24.

<sup>13</sup> R. Porter i G. Vigarello, *Ciało, zdrowie i choroby* [w:] *Historia ciała...*, s. 315–316.

<sup>14</sup> Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie*, tłum. T. Boy-Żeleński, przedmowa F. Kierski, Warszawa 2002, s. III.

<sup>15</sup> R. Mandressi, *Sekcje zwłok i anatomia...*, s. 292.

<sup>16</sup> Na temat tego obrazu i siedemnastowiecznych teatrów anatomicznych zob. Ch.L. Meejr, *Portret Rembrandta*, tłum. J. Kalinowska, Warszawa 1996, tu rozdz. 12: *Anatomia Lekcji anatomii, pierwszego wielkiego obrazu Rembrandta*.

się, że Chrystus daje po zmartwychwstaniu dotykać tylko swoich ran: *Noli me tangere*. Trzeba się nam zespałać jeno z Jego cierpieniami”<sup>17</sup>. Maria Magdalena, w Ewangelii według św. Jana postać paralelna wobec Tomasza (konfrontacja tego, co się widzi i słyszy, z tym, w co się wierzy), pragnęła – według tradycji ikonograficznej, a nie ewangelicznej, gdzie się o tym nie mówi – dotknąć ciała Jezusa dotykiem, który przywiązywał Zmartwychwstałego do tego, co ziemskie, ludzkie, który nie pozwalał Mu wstąpić do Ojca. Dlatego też Maria Magdalena usłyszała tę przestrożę: *mē mou haptou* (J 20, 17), *noli me tangere*, co można tłumaczyć jako „nie zatrzymuj mnie”, ale też jako „nie dotykaj mnie”<sup>18</sup>. Tylko badanie ran odsłania sens zmartwychwstania.

W prozie Zbigniewa Herberta Tomasz jest „mistrzem empirii”. Reprezentuje nowożytną tradycję intelektualną wywodzącą się z siedemnastowiecznego krytycyzmu, sceptycyzmu i prescjentyzmu. *Dubio ergo sum* – co dla Kartezjusza oznacza to samo, co *cogito ergo sum*. Skłonność Herbertowego Tomasza do wątpienia była jednak „przyrodzoną cechą charakteru”, a zatem nie brała się z terminowania w szkołach filozoficznych. Greccy *skeptikos*, Pyrron z Elidy, Sekstus Empiryk, nie mają nic do tego. W apokryfie Herberta Tomasz wykazuje się dużo większą aktywnością niż w Ewangelii według św. Jana. To nie Mistrz nakazuje uczniowi badanie ran na rękach i boku, tylko na odwrót: uczeń zażądał od Mistrza autopsji. Nieufność i dociekliwość to konsekwencje sceptycyzmu jako szczególnej formy umysłu. Tomasz odmówił aktu wiary, dopóki nie zostaną mu przedstawione widzialne dowody. Bo autopsja oznacza tyle, co zobaczyć na własne oczy. Ale – i tu zaczyna się jego empiryzm – nie zadowolił się tym, co dostępne *de visu*, naocznie. Zmysły bowiem okazują się zawodne w poznawaniu rzeczywistości – to już wiedział Platon, to było oczywiste dla Kartezjusza i Pascala. Tomasz rozpoczął badanie. Nie interesowały go ślady na dłoniach, bo te nie są śmiertelne, „całą uwagę skierował na ranę w boku”. Rana w boku jest szczeliną, przez którą wiedzie droga do tajemnicy Zmartwychwstania. *Viscera per vulnera*. Skrupulatna autopsja przypomina jednak protokół

<sup>17</sup> B. Pascal, *Mysli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1958, s. 400.

<sup>18</sup> Zob. J.L. Nancy, *Noli me tangere. On the Raising of the Body*, trans. S. Clift, P.A. Brault, M. Naas, New York 2008.

lekarza sądowego<sup>19</sup> albo lekcję anatomii. Oględziny ciała najwięcej informacji dostarczają o „fachowcu”, który zadał śmiertelny cios włócznią. Przyrównanie rany do ust, które milczały, to jedyny poetycyzm tego protokołu.

Następny fragment tej prozy to behawioralny opis Tomasza w roli badacza i opis samej autopsji. Poznanie empiryczne dokonuje się za pośrednictwem zmysłów wzroku, ale przede wszystkim dotyku, a zatem przy użyciu narzędzi poznania: oczu oraz „długiego” palca – przypominającego jakiś instrument mierniczy służący do badania głębokości, sklepienia, kształtu. A zatem efektem poznania empirycznego są dane matematyczne: algebraiczne i geometryczne, czyli takie, które – tak uważał chociażby Kartezjusz – dają wiedzę pewną i niepodważalną – *mathesis universalis*. Tomasz jest sensualistą scjentystycznym – „zbliżał się do rany wskazującym, długim palcem ostrożnie jak do jaskini lwa”. Czyżby dlatego, że poznanie empiryczne może być niebezpieczne dla badacza, może obdrzeć ze złudzeń, może wprowadzić świadomość w stan kryzysu?<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Tu zgadzam się ze spostrzeżeniami Anny Drozd, „*Mężny w niepewności*” – o Tomaszu Zbigniewa Herberta [w:] *Dłaczego Herbert – wiersze, komentarze, interpretacje*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, wyd. 2, Łódź 2004, s. 201.

<sup>20</sup> Istnieje możliwość także innej interpretacji. We wczesnym eseju *Niepokój Leonarda* (1952) przywołuje Herbert fragment z *Pism wybranych* włoskiego artysty opatrzony w przekładzie Leopolda Staffa tytułem *Leonarda pragnienie nienasycone poznania*:

„...zbląkany nieraz wśród cienistych skał doszedłem do otworu wielkiej jaskini, przed którą – stojąc – zdumiony nieco i nieświadom takiej rzeczy – z grzbietem w łuk zgiętym i znużoną dłonią wspartą na kolanie, ocieniałem prawicą spuszczone i przymknięte powieki.

I gdy pochylając się i tu, i tam, by widzieć, czy wewnątrz nie rozróżnić jakiejś rzeczy wzbronionej mi dla wielkiej ciemności panującej wewnątrz stałem tak chwilę, nagle zbudziły się we mnie dwie siły: strach i pragnienie; strach z powodu groźnej ciemnej jaskini, pragnienie, by zobaczyć, czy tam wewnątrz jest jaka rzecz przedziwna” (Z. Herbert, *Niepokój Leonarda* [w:] tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa 2001, s. 31; cytata z: Leonardo da Vinci, *Pisma wybrane*, wybór i przekład L. Staff, Warszawa 2002, s. 59–60).

Pojawiający się w prozie Herberta obraz ostrożnego zbliżania się Tomasza „do jaskini lwa” mógłby zatem zostać zainspirowany opisem przeżycia Leonarda w „groźnej ciemnej jaskini”, gdzie doświadczył „strachu i pragnienia” – oczywiście jeśli tylko założyc, że postać Leonarda patronuje empiryzmowi Tomasza nie tylko w wierszach, ale też w prozie Herberta. Warto jeszcze dodać, na co uwagę zwróciła Anna Drozd

Herbert – na co zwracano już uwagę – tworząc prywatną hierarchię zmysłów, na samym szczycie stawiał właśnie dotyk, nieco niżej wzrok<sup>21</sup>. Przypomnijmy poetycką epistemologię poety, czyli wiersz *Dotyk*, który ukazał się w tomie *Hermes, pies i gwiazda* z 1957 roku. Zmysł wzroku, „wilgotnych oczu chwiejna mądrość”, pozwala poznać rzeczywistość, ale w jej zmienności, migotliwości, Heraklitejskiej wariabilności. Ten rodzaj poznania okazuje się często jedynie złudzeniem wzrokowym. Natomiast dotyk

rzeczom przywraca nieruchomość  
nad kłamstwo uszu oczu zamęt  
dziesięciu palców rośnie tama  
nieufność twarda i niewierna  
układa palce w ranie świata  
i od pozoru rzecz oddziela

o najprawdziwszy ty jedynie  
potrafisz wypowiedzieć miłość  
ty jeden możesz mnie pocieszyć  
bośmy oboje głusi ślepi

– na skraju prawdy rośnie dotyk<sup>22</sup>.

Mistrzem dotyku jest Tomasz z Wieczernika, bo nie ma wątpliwości, że do niego odnosi się fragment wiersza: „nieufność twarda i niewierna / układa palce w ranie świata / i od pozoru rzecz oddziela”. Empiryzm i warunkująca go postawa sceptycyzmu naprowadzają na drogę wiodącą do prawdy – nie tylko prawdy ontologicznej dotyczącej realnego istnienia świata, ale przede wszystkim dotyczącej „ranliwości”<sup>23</sup> ludz-

(„*Mężny w niepewności*”..., s. 203), że w średniowiecznej symbolice chrześcijańskiej lew był często wyobrażeniem Chrystusa i zmartwychwstania ciała (zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, wyd. 2, Warszawa 1991, s. 196).

<sup>21</sup> J.M. Ruszar, *Zmysły i metafory. Hierarchia zmysłów według Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 246–273.

<sup>22</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 84–85.

<sup>23</sup> To użyteczne słowo wprowadził do języka polskiego Czesław Miłosz, najpierw w *Piesku przydrożnym*, gdzie pisał, że głosem poetów odzywa się „ranliwość społecznego ciała” (Kraków 1997, s. 94), a potem w wersji przymiotnikowej w wierszu *Ogrodnik* w tomie *To*: „Siwobrody ogrodnik [...] / Na dni i wieki patrzył niby

kiego ciała. Dotyk jest także językiem miłości. Przynosi pocieszenie. Podtrzymuje kontakt z rzeczywistością, gdy zawodzą zmysły słuchu i wzroku. Dotyk rośnie na skraju prawdy, czyli w ranie. Bada granicę.

Pytanie tylko, czy Tomasz z wiersza *Dotyk* i Tomasz z apokryficznej prozy to ta sama osoba. Ten, który zażądał autopsji, jego wygląd – „twarz [...] napięta, pełna zimnej ekstazy”, „czoło w zmarszczkach” – świadczy o wysiłku naukowego poznania, natężeniu zmysłów i koncentracji intelektu. „Zimna ekstaza” to raczej reakcja kogoś, kto odkrywa pozór Tajemnicy, kto przy użyciu Metody „odczarowuje świat” (Max Weber)<sup>24</sup>. A może kluczem jest ten przeskok w opisie rany: najpierw „usta, które milczały”, a potem „usta złożone do krzyku”? Rana na pozór milczała, jednakże po badaniu okazało się, że krzyczy krzykiem niemym. Ale kto dokonał tego odkrycia? Nie Tomasz przecież, tylko narrator ujawniający swoją obecność owym zbiorowym „my”.

Herbert falsyfikuje Caravaggia. Zmienia sceneryę, w której odbywa się badanie rany. Odrzuca kameralną metafizykę osiąganą dzięki technice *chiaroscuro*. Zdarzenie umieszcza „jakby w odartym ze skóry środku laboratorium”, które przypomina salę prosektoryjną – kolorystycznie zimną, jaskrawą. W tej przestrzeni Tomasz, empiryk i sensualista, staje się patomorfologiem.

W zakończeniu dokonuje poeta przeskoku czasowego do momentu śmierci Tomasza. W chwili agonii apostoł nie wyznaje grzechu niedowiarstwa, tylko liczy. Do końca dochował wierności *mathesis universalis*. Ten, który zażądał autopsji, zwolennik Kartezjańskiej metody, pozostał uwięziony w kręgu empirii. Poznanie zmysłowe nie doprowadziło do doświadczenia epifanii. Przez szczelinę rany nie ujrzał Tajemnicy. *Apistos*.

Herbert pozostawił trzy wersje wiersza o tytule *Tomasz*. Warianty tekstu w kilku przynajmniej miejscach są dość istotne, modyfikujące ostateczny sens utworu. Ale o tym potem. Dedykacja wskazuje

---

przez lunetę / Na całe swoje dzieło, tak dobrze zaczęte, // Które z winy poznania obrócić się miało / W nienasyconie duszy i ranliwe ciało” (C. Miłosz, *Wiersze*, t. 5, Kraków 2009, s. 147).

<sup>24</sup> Odczytuję ten fragment prozy Herberta nieco inaczej niż Tomasz Garbol, który uważał, że zwrot „zimna ekstaza” oznacza pogodzenie wątpliwości i zachwytu: „obie postawy o tyle nie są sprzeczne, o ile droga (droga Tomasza) wątpliwości w stosunku do tego, co boskie – zmartwychwstania – prowadzi ku odkryciu prawdy o tym, co ludzkie, o cierpieniu Syna Bożego (T. Garbol, *„Chrzest ziemi”*. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006, s. 332).

konkretnego adresata, którego należy włączyć w przestrzeń interpretacyjną wiersza. Jest to istotne o tyle, że zachowała się i została opublikowana korespondencja między poetą a arcybiskupem lubelskim<sup>25</sup>. Życiński, dziękując za dedykację, pisał do Herberta: „Muszę Panu powiedzieć, że Tomasz w swym metodycznym krytycyzmie jest mi szczególnie bliski, zaś jego hermeneutyka ran przemawia do mnie chyba jeszcze mocniej niż klasyczne związki wynikania logicznego”<sup>26</sup>. Tę myśl rozwinął w krótkim tekście *Logika ran*, odczytując Herbertowego Tomasza jako postać, która „w przedziwnej logice Chrystusowych ran odnajduje to, czego brakło logice racjonalnych uzasadnień” – czyli przyzwolenia na to, aby dać się prowadzić przez „rękę Mistrza”<sup>27</sup>. Wypowiedział też arcybiskup uwagę – ciekawą i zastanawiającą – dotyczącą egzystencjalnej postawy bohatera poezji Herberta: „Pan Cogito nigdy [...] nie bał się ran. Przy odpowiednim spojrzeniu mogą one przecież jednoczyć palec wąpiącego Tomasza i rękę Boskiego Mistrza w poszukiwaniu najgłębszego Sensu”<sup>28</sup>. Rana jako trauma, jako rozdarcie w egzystencji, jako bolesne miejsce, w którym spotykają się człowiek i Bóg.

Tomasz z wiersza jest kimś innym niż Tomasz z prozy. Herbert daje się prowadzić przez Caravaggia<sup>29</sup>. Początkowa strofoida to fenomenologia rany. Tak u Caravaggia, jak i u Herberta rana stanowi punkt centralny obrazu/ wiersza, *punctum*, które u Barthes’a oznacza ukłucie, zranienie, małe przecięcie, ślad przejścia, wreszcie – właśnie ranę<sup>30</sup>. Dlatego jest pamiątką po traumie, jeśli odwołamy się do greckiego odpowiednika polskiego słowa „rana”. Nie milczy, tylko „krzyczy we wszystkich językach ryby”. Ryba to po grecku *ichtys*, z czego w tradycji chrześcijańskiej utworzono akronim od zwrotu *Iēsous Christos, Theou Yios, Sōtēr* – Jezus Chrystus, Syn Boga, Zbawiciel. Jeśli rana „krzyczy we

<sup>25</sup> *Teka lubelska 1*, red. P. Krasny, J. Maj, Warszawa–Lublin–Kraków 2013.

<sup>26</sup> Tamże, s.86.

<sup>27</sup> J. Życiński, *Logika ran*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 32, s. 10.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tomasz Garbol doszukał się ponadto podobieństwa wiersza Herberta z wierszem amerykańskiej poetki Denise Levertov *Św. Tomasz Didymus* – zob. T. Garbol, *Nie tylko Caravaggio*. Tomasz Zbigniewa Herberta a Św. Tomasz Didymus *Denise Levertov*, „Ruch Literacki” 2009, nr 3, s. 247–254.

<sup>30</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 47.

wszystkich językach ryby”, to znaczy, że jest artykulacją uniwersalnego chrześcijańskiego doświadczenia. W Jego ranach nasze uzdrowienie. W wierszu Herberta, podobnie jak w prozie, Tomasz pozostał empirystą, prowadzi badanie, zachowując naukową koncentrację: „Twarz skupiona / czoło w bruzdach”. Czy zażądał autopsji? Nic się o tym nie mówi. Sceneria nie przypomina tym razem sali prosektoryjnej, ale też nie ma w niej takiego ciepła i przejrzystej symboliki światłocienia jak u Caravaggia – „sine światło poranka / niechętnie i zimne”. Przede wszystkim jednak obecny jest Jezus jako Żyjący. Potwierdziło się zatem to, co uczeń usłyszał wcześniej: „Ja jestem drogą, prawdą i życiem”. W tej sytuacji przede wszystkim Życiem. „Wskazujący palec Tomasza / prowadzi z góry / ręka Mistrza” – to największa różnica w porównaniu z apokryficzną prozą. *Vade mecum* staje się rodzajem doświadczenia cielesności. W jednym z wariantów tekstu pojawia się określenie „górnicza lampka dotyku”, w innym „niecierpliwe ręce / wezwane na pomoc”. Poeta ponownie przywołuje swoją prywatną hierarchię zmysłów. Wzrok ucznia – tak jest zarówno u Caravaggia, jak i u Herberta – nie spotyka się ze spojrzeniem Mistrza. Decydujące nie jest to, co się widzi. Inny zmysł – dotyk – pozwala odnajdywać drogę w ciemności. Iść po omacku<sup>31</sup>. Herbert, usuwając w różnych wariantach wiersza te dwa fragmenty („górnicza lampka dotyku”, „niecierpliwe ręce / wezwane na pomoc”), poświadcza swą niepewność, wahanie, zwątpienie, poznawczą aporię – czy dotyk rzeczywiście, jak górnicza lampka, potrafi przeprowadzić przez sztolnie ciemności? Czy jest możliwa mistyka cielesnego dotyku?

W ostatniej strofoidzie wiersza poeta wygłasza „apologię wątpienia”. Po epoce Wielkich Odkryć nie da się przecież zanegować Kartezjańskiej zasady: *dubium scientiae initium* (zwątpienie początkiem nauki), ale też konflikt między *cogito a credo* wydaje się nieunikniony. Wiara, nawet jeśli odwołuje się do starej scholastycznej zasady *fides quaerens intellectum*, opiera się na ufności, na hebrajskim *amen* i łacińskim *fiat*. Bóg co prawda przemawia do zmysłów człowieka – *Fides ex auditu*: tę zasadę wyrażoną przez świętego Pawła (Rz 10, 17) przypomniał w wieku XVII

31 Symbolika *chiaroscuro* w Ewangelii według św. Jana: „W Nim było życie, a życie było światłością ludzi, a światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła” (J 1, 4–5).

Pascal<sup>32</sup> – jednakże wiek sceptycyzmu i racjonalizmu wyćwiczył rozum w podejrzliwości wobec zmysłów. Na straży Prawdy stanęła Metoda.

Herbert wskazuje na postać Leonarda da Vinci. Podsuwa analogię: „czoło w zmarszczkach” włoskiego artysty (zapewne nawiązanie do słynnego autoportretu malarza w Biblioteca Reale w Turynie) przypomina „czoło w bruzdach” Tomasza. Leonardo nie pojawia się przypadkowo – był empirykiem<sup>33</sup>, jeszcze zanim pojawili się Francis Bacon i Kartezjusz, prekursorem eksperymentatorsko-racjonalistycznego krytycyzmu:

Wiąże on matematykę ze zmysłami i z doświadczeniem i pojmuje ją geometrycznie nie tylko w przyrodzie, w ten właśnie sposób wychodząc z wąskich uliczek wszelkiego wizybilizmu i platonizmu teorii poznania<sup>34</sup>.

Tę Metodę stosował także w sztuce.

W mini eseju *Niepokój Leonarda* (1952) spróbował Herbert odkryć przyczynę gorączkowych poszukiwań włoskiego artysty, naznaczających tak wyraźnie jego życie i sztukę. Znalazł wyjaśnienie: „Leonardo wiedział za dużo jak na malarza. Wydaje się, że malując piękne głowy, nie mógł wyzwolić się od myśli o czaszce, mózgu, sieci żył, o tym wszystkim, co poznał na sekcji zwłok”. Czyż w tej charakterystyce nie przypomina Tomasza z (późniejszej o 45 lat) prozy – badacza dokonującego autopsji w laboratorium? Stawia zatem Herbert pytanie: „Czy malarz nie powinien znać tylko skóry świata?”. To znaczy: czy nie powinien zaufać przede wszystkim zmysłom? Malować tylko to, co postrzega jego oko? Leonardo wzrok uważał zresztą za najdoskonalszy i najszlachetniejszy ze zmysłów, gdyż dzięki niemu dusza mogła w sposób najbardziej bezpośredni zażywać piękności świata<sup>35</sup>. Jednakże poznawcza ciekawość

<sup>32</sup> B. Pascal, *Prowincjałki*, tłum. i wstępem opatrzył T. Boy-Żeleński, Kraków 2003, s. 227.

<sup>33</sup> „Leonardo jest jedynym myślicielem włoskiego renesansu stojącym niezachwianie i wyłącznie na stanowisku empirycznym” (J. Białostocki, *O Leonardo, czemu się tak trudzisz*..., s. 21).

<sup>34</sup> C. Luporini, *Mysł Leonarda*, tłum. W. Preisner i A. Konarek, Warszawa 1962, s. 180.

<sup>35</sup> W *Traktacie o malarstwie* natrafiamy na pochwałę oka: „Ono jest oknem ciała ludzkiego, przez które człowiek rozpatruje swą drogę i zażywa piękności świata; dzięki niemu dusza rada jest więzom ciała, a bez niego więzienie cielesne jest udręką” (Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekł. M. Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 129).



nakazywała włoskiemu artyście zaglądać pod skórę – tak skórę człowieka, o czym świadczą jego liczne rysunki anatomiczne, jaki i skórę świata, o czym świadczą cała jego sztuka. „Na Leonarda-malarza czyhał na każdym kroku Leonardo-anatom. I stąd w jego obrazach smutna mądrość i melancholia wiedzy”. Gorycz poznania wynikającego z połączenia sztuki z nauką, wyobraźni z empirią, Prawdy zmysłów z Metodą rozumu. Przytacza następnie Herbert fragment z pism Leonarda, w którym malarz opisuje wrażenia, jakich doznał w „groźnej ciemnej jaskini” – mianowicie „strach i pragnienie”<sup>36</sup>, czyli – według terminologii Rudolfa Otta – dwie reakcje towarzyszące doświadczeniu *numinosum: tremendum* i *fascinans*. „Oto formuła niepokoju Leonarda” – konkluduje Herbert. Istnieje analogia między eksploracją jaskini u Leonarda a penetracją rany przez Tomasza (u Ewangelisty Jana, u Caravaggia, u Herberta) – „Strach i pragnienie rzeczy przedziwnej”<sup>37</sup>, inaczej: doświadczenie numinotyczne.

Uznanie dla włoskiego renesansowego artysty wyraził Herbert ponownie w felietonie, ilustrowanym reprodukcją obrazu *Madonna wśród skał*, zatytułowanym *Leonardo* (1963): „To był naprawdę człowiek, który umiał wszystko i co więcej – rozumiał wszystko”. Poeta sprowadza sekret geniuszu malarza do prostej formuły: „Łączy naukową dociekliwość z romantycznym mistycyzmem”<sup>38</sup>. Jak rozumieć tę dość zagadkową, po chwili zastanowienia, charakterystykę? „Naukowa dociekliwość” to oczywistość; Leonardo wychodził z założenia: *la sperienza non falla mai* (doświadczenie nigdy nie zawodzi)<sup>39</sup>, błędzą nasze sądy, również te oparte na poznaniu zmysłowym. Dopiero zgodność doświadczenia z rozumem prowadzi do naukowego poznania Prawdy, a nawet więcej – „Mądrość jest córką doświadczenia”<sup>40</sup>. Także jego sztuka, posługująca się tą Metodą, była nauką o świecie. Co miałyby jednak znaczyć, jak chce Herbert, że włoskiego malarza cechował również „romantyczny mistycyzm”? Leonardo-anatom, także jako przedstawiciel włoskiego humanizmu, raczej oddalał się od teologizmu, choć niesłuszne byłoby

<sup>36</sup> Z. Herbert, *Niepokój Leonarda...*, s. 31.

<sup>37</sup> Tamże, s. 32.

<sup>38</sup> Z. Herbert, *Leonardo* [w:] tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa 2001, s. 346.

<sup>39</sup> Leonardo da Vinci, *Pisma wybrane...*, s. 29.

<sup>40</sup> Tamże, s. 28.

posądzanie go o agnostycyzm<sup>41</sup>. Jednakże Leonardo-malarz, o czym zaświadcza jego genialne (i często niedokończone, porzucone) dzieła, trudził się przez całe swoje życie gorączkowym poszukiwaniem Tajemnicy, która – jak zdawał się wierzyć – skrywała się za zasłoną tego, co widzialne, za „skórą świata”. Tak rozumiany „romantyczny mistycyzm” należałoby jednak potraktować jako przewyżczenie powodowanej „naukową dociekliwością” postawy empiryzmu. Jego Metoda nie zamknęła drogi do poznawania Tajemnicy. W pismach włoskiego artysty wyszperał Herbert jeden aforyzm: „Im więcej się wie, tym więcej się kocha”. Rozumie to poeta po swojemu: „Leonardo miał jedną tylko miłość. Okrutną miłość prawdy”<sup>42</sup>.

W mediolańskiej *Ostatniej wieczerzy* Tomasz, który spośród wszystkich Dwunastu siedzi najbliżej Jezusa (bliżej nawet niż umiłowany uczeń Jan), wznosi w górę palec prawej ręki, ten, którym będzie później badał ranę Jezusa<sup>43</sup>. Ten gest powtarzają inne postaci ukazane w dziełach Leonarda: święta Anna na kartonie z Burlington House i święty Jan Chrzciciel na obrazie z Luwru. Ten gest wykonuje także Platon na watykańskim fresku przedstawiającym Szkołę Ateńską, któremu Rafael nadał rysy twarzy Leonarda da Vinci. Człowiek wznoszący w górę palec zaświadcza o przekonaniu albo przynajmniej przeczuciu dotyczącym istnienia wertykalnego wymiaru rzeczywistości. Jest to też, przypomnijmy, gest, którym Jezus przynaglił Tomasza do samodzielnego badania Jego rany. Zachęcony w ten sposób uczeń przewyciężył kryzys wątpliwości. Ujrzał i uwierzył. Przyjął wiarę w zmartwychwstanie. Tomasz jest postacią wyjątkową: palec, ten sensualny instrument empirycznego poznania, wkłada w ranę. To mistyka cielesnego dotyku – „niecierpliwe ręce / wezwane na pomoc”. Ręka Mistrza prowadzi palec ucznia tak u Caravaggia, u Leonarda, jak i u Herberta.

Na końcu wiersza, ale w dwóch tylko jego wersjach, pada tajemnicze „Vinci” bez przyimka „da”. Odnosi się ono do nazwy miasta, w którym znajdował się rodzinny dom Leonarda, ale zarazem w języku łacińskim tłumaczy się je jako „przewycięzać”. Ta druga możliwość sugeruje

<sup>41</sup> Zob. C. Luporini, *Mysł Leonarda...*, s. 44.

<sup>42</sup> Z. Herbert, *Leonardo...*, s. 346.

<sup>43</sup> Ciekawostka: angielski historyk sztuki, Ross King, wysunął niedawno hipotezę, że Leonardo da Vinci umieścił w *Ostatniej Wieczerzy* dwa swoje autoportrety – rysy swojej twarzy nadał postaciom dwóch apostołów: Jakuba Mniejszego i właśnie Tomasza; zob. R. King, *Leonardo and the Last Supper*, London 2012.

przewycięzenie wątpliwości, zgodnie z relacją Ewangelii według św. Jana: „Uwierzyłeś, bo Mnie ujrzałeś”. Ale znowu: Herbert, poeta epoki pokartezjańskiej, usuwając ten zwrot w jednej z wersji wiersza, ujawnia swoje wątpliwości, swój sceptycyzm. Czy Tomasz poznał Tajemnicę rany? Czy trud Leonarda, niepokój jego poszukiwań, jego „okrutna miłość prawdy” zostały nagrodzone możliwością zobaczenia „rzeczy przedziwnej”, łaską zajrzenia za zasłonę Tajemnicy? I tak już pozostało: Pan Cogito wahający się między *dubio* a *credo*.

Dotykem wskazującego palca, „niecierpliwą ręką wezwaną na pomoc” badający ostrożnie ranę świata. Na skraju prawdy.



Maciej Tabor

## Drzwi z hukiem zamknięte przed tajemnicą

Motywy biblijne w dwóch niepublikowanych wierszach  
z późnych notatników Zbigniewa Herberta

Zbigniew Herbert – katechumen

W Paryżu 25 października 1990 roku Zbigniew Herbert, rozpoczynając zapiski w nowym notatniku, napisał na odwrocie jego okładki formułę: + *In nomine Patris et Filii et Spiritus Sanctus. Amen.* Podobne wezwania otwierają również notatki poety w kilku innych brulionach z lat 1990–1991. Autor *Epilogu burzy* był bardzo powściągliwy w odślanianiu swej religijności. W brudnopisie niepublikowanego wiersza *Głos katechumena*<sup>1</sup> poeta autoironicznie wyznaje:

Ja – nędzny grzesznik  
wychowany w wierze ojców  
ale nie do końca  
miłujący nadmiernie Greków  
kacerzy pomyleńców  
doktryny i praktyki nie całkiem prawomyślne  
wierzący w realność Zła  
którego święty Tomasz napełniał pełną szacunku grozą [...]

[...] Ślubowałem  
przed pół wiekiem

---

<sup>1</sup> AZH, akc. 17 849, t. 4, *Epilog burzy*. Cytaty zostały zaczerpnięte z dwóch różniących się od siebie brudnopisów wiersza *Głos katechumena* zanotowanych na osobnych kartkach. Na jednej z nich u dołu zapisana odwrócona data „15 VII” z krótkim nieczytelnym dopiskiem, na drugiej nadruk w języku niemieckim.

że słowem płochem nigdy nie będę  
 dotykał Tajemnicy  
 gdyż tylko milczenie  
 przystoi Niepojętemu

Z kolei w bardzo interesującej rozmowie z księdzem Januszem Pasierbem Herbert opowiedział między innymi o dorastaniu pod urokiem babci: „Człowiekiem wrażliwym na religię zrobiła mnie babcia. [...] Babcia była święta”<sup>2</sup>. „Prywatnej kanonizacji” Marii Herbertowej dokonał także w napisanym przeszło dwadzieścia lat później wierszu z *Epilogu burzy*, rozpoczynając go słowami: „Moja przenaświętsza babcia”, zaś portret Marii z Bałabanów dopełnia zapisane w notatniku z 1991 roku wspomnienie *Ormiańska babcia*<sup>3</sup>. Wyłania się z niego obraz afirmowanej przez Herberta chrześcijańskiej tablicy wartości, bliskiej duchowi ośmiu błogosławieństw: spokojnie i godnie znoszenie cierpienia, które nie rodzi trującej goryczy, czystość serca, szczerą wewnętrzną gościnność, ubóstwo połączone z pozornie nieroztropną szczodrością, wrażliwość na odrzuconych i napiętnowanych, pokorne zawstydzenie własną dobrocią i dyskrekcja w pomaganiu biedniejszemu, miłosierdzie dla błędzących, prostota wiary, która nie potrzebuje górnolotnych deklaracji.

Ojciec bał się, że ja pójdę w stronę babci. Czyli że będę gorliwym katolikiem. Ojciec zaś wraz z bratem wychował się u jezuitów i do końca życia pozostał antyklerykałem. Był agnostykiem, ale niezmiernie interesującym się sprawami religii.

– powiedział Herbert w 1996 roku w rozmowie z Januszem Maciejewskim<sup>4</sup>.

W teczkach zawierających materiały do tomu *Epilog burzy* wśród stosunkowo licznych utworów o tematyce religijnej<sup>5</sup> znajdujemy poetyckie

<sup>2</sup> J. Pasierb, *Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, „Zeszyty Literackie” 2002, nr 4, s. 127–134. Rozmowa miała miejsce najprawdopodobniej w roku 1973, Herbert autoryzował jej tekst w 1975 roku.

<sup>3</sup> Z. Herbert, *Ormiańska babcia*, „Zeszyty Literackie” 2006, nr 2, s. 114–116.

<sup>4</sup> *Nie zapowiadałem się na poetę [ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Janusz Maciejewski]*, „Odra” 2008, nr 9.

<sup>5</sup> Na przykład kilka brudnopisów niedrukowanych poetyckich modlitw dopełniających cykl *Brewiarz*: dwa różne wiersze opatrzone tym samym tytułem *Prośba* – [*Panie przychylny ptakom...*] i [*Panie wszystkim przyjazny...*] – *Psalm mroczny przed*

szkice portretów dwóch intrygujących postaci z Ewangelii: zarys wiersza o uzdrowionym ze ślepoty Bartymeuszu oraz napisaną 27 listopada 1995 roku prozę poetycką *Tomasz*, którą można uznać za wariant utworu opublikowanego dwa lata później w „Rzeczpospolitej”<sup>6</sup>.

## Bartymeusz – ostatni z ostatnich

Fragment Ewangelii według św. Marka (Mk 10, 46–52) w tłumaczeniu księdza Jakuba Wujka brzmi następująco<sup>7</sup>:

I przyszli do Jerycha. A gdy on wychadzał z Jerycha i uczniowie jego, i rzesza wielka, syn Tymeuszów, Bartymeusz, ślepy, siedział podłe drogi, żebrząc. Który usłyszawszy, iż Jezus Nazareński jest, począł wołać i mówić: Jezusie, synu Dawidów, smiłuj się nade mną! I wiele ich groziło mu, aby milczał. A on daleko więcej wołał: Synu Dawidów, smiłuj się nade mną! A Jezus stanąwszy, kazał go zawołać. I zawołali ślepego, mówiąc mu: Bądź dobrej myśli, wstań, woła cię. Który porzuciwszy suknię swoją, porwawszy się, przyszedł do niego. I odpowiedziawszy Jezus, rzekł mu: Co chcesz, abych ci uczynił? A ślepy rzekł mu: Mistrzu, abych przejrział. A Jezus mu rzekł: Idź, wiara twoja ciebie zdrowym uczyniła. A natychmiast przejrział i szedł za nim w drodze<sup>8</sup>.

*nocą [Jeszcze nie miałem Panie tej chwili wysokiej...] oraz wiersz bez tytułu zaczynający się od słów: „Panie Boże brzasku...”.*

<sup>6</sup> „Rzeczpospolita” 1997, nr 92, dodatek „Plus-Minus”, 19 kwietnia 1997.

<sup>7</sup> Warto przypomnieć, że przekład księdza Jakuba Wujka kształtował wzorec polskiego stylu biblijnego przez ponad trzysta lat i dopiero wydana w połowie XX wieku *Biblia Tysiąclecia* stopniowo wprowadzała bardziej uwspółcześiony język. Frazy lub archaizmy nawiązujące do Wujkowej polszczyzny pobrzmiwają w utworach Herberta, np.: *Echo z ziemi Hus* (UR): „ogarnion gorzkością śmierci jest” (Wujek: „Niech go zaćmią ciemności i cień śmierci, niech go osiędzie mrok, a niech będzie ogarnion gorzkością”, Hi 3, 5); *Pan Cogito – zapiski z martwego domu* (ROM): „leżeliśmy pokotem/ nisko/ zasłuchani/ a on/ unaszał się/ nad nami” (Wujek: „Duch Boży unaszał się nad wodami”, Rdz 1, 2); w poświęconym apokaliptycznym freskom Signorellego z orwietiańskiej katedry szkicu *Il Duomo z Barbarzyńcy w ogrodzie* autor cytuje fragment z Objawienia św. Jana: „A nogi jego podobne mosiądźowi, jakoby w piecu rozpalonemu, a głos jego jako głos wiela wód” (Ap 1, 15).

<sup>8</sup> *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, transkrypcja i wstęp ks. J. Frankowski, Warszawa 2013, s. 2031–2032.

Zbigniew Herbert  
*Bartymeusz*<sup>9</sup>

Bartymeusz syn Tymeusza z zawodu żebrak przydrożny  
 hierarchia pośród żebraków jest tak samo bezwzględna jak w innych profesjach  
 jęczący na schodach Wielkiej Świątyni jest szlachcicem<sup>10</sup>  
 w stosunku do przydrożnego pariasa uprawiającego swój proceder za bramami  
 miasta

zatem ostatni z ostatnich wyróżnienie negatywne  
 dłaczego właśnie on  
 (nie ma przypadków wszystko jest przypadkiem)<sup>11</sup>  
 miał szczęście że minął go Pan w gronie uczni  
 zbliżając się do Jerycha  
 Wtedy i tylko wtedy znalazł się w zasięgu wędrującego promienia  
 mógł zawołać Synu Dawida Rabbuni ulituj się nade mną  
 wtedy przejrzał zobaczył skraj szaty cień oliwki łąjno mułów

Wraz z rękopisem wiersza Zbigniew Herbert przechowywał gazetowy wycinek z felietonem jezuity ojca Stanisława Musiała, z drukowanego w „Tygodniku Powszechnym” cyklu *Dwanaście koszy ułomków*. W medytacji zatytułowanej: *Jest więcej Bartymeuszy – żebraków* poeta podkreślił kilka fragmentów mówiących o tym, że Bartymeusz to człowiek marginesu, odcięty od wspólnoty, w której toczyło się normalne życie, biedak doświadczający skrajnej niemocy i rezygnacji. Pobrzmiewa w tych podkreśleniach echo obecnego w całej twórczości Herberta toposu współczucia – jednego z podstawowych wskazań tablicy wartości poety.

W apokryficznym ujęciu poety Bartymeusz dzierży gorzką palmę żebraczego pierwszeństwa – jest „ostatnim z ostatnich”. Jego udziałem są: największe wyobcowanie, bieda i niepewność jutra. Jak retorycznie pyta Stanisław Musiał w swym felietonie:

Czyż obraz ten: miasto – wspólnota syta, dzierżąca władzę, i przydroża – z tymi wszystkimi, którzy się nie liczą, są pozbawieni realnego udziału w życiu „miasta” – nie oddaje trafnie sytuacji, jaka panuje dzisiaj w wielu krajach świata, gdzie mniejszość wyzyskuje i poniża większość, wydzielając jej dobra materialne i prawa ludzkie wedle zasady „co łaska”?

<sup>9</sup> AZH, akc. 17 849, t. 4, *Epilog burzy*. Rękopis czytelny z nielicznymi dopiskami. Copyright by Katarzyna Herbert i Halina Herbert-Żebrowska. Opublikowano za zgodą właścicielek praw autorskich.

<sup>10</sup> W rękopisie nad słowem „szlachcicem” nadpisany jest wyraz „księciem”.

<sup>11</sup> Obok tego wersu w rękopisie dopisek: „okoliczności konieczne”.



Atlasa z *Króla mrówek* uczynił Herbert „patronem nieuleczalnie chorych, patronem skazanych na dożywotnie więzienie, głodnych od urodzenia do śmierci, poniżanych, wszystkich wyzutyh z praw [...]” (*Atlas*, KM 85). Jednak w ostatnim zdaniu nawet im pozostawia nadzieję, że niemy i bezbronny gniew będzie nieruchomy tylko „do czasu” – to dyskretna zapowiedź buntu udręczonych<sup>12</sup>. Herbertowski Bartymeusz jest zaś pariasem nawet wśród żebraków, a jego położenie stanowi groteskową karykaturę hierarchii wyższych sfer. Jeśliby przypisać mu jakiegoś anioła stróża, to mógłby nim może zostać co najwyżej Szemkel z wiersza *Siódmy anioł* (HPG). A jednak, jak zauważa ojciec Musiał, Bartymeusz pozostaje w Ewangeliach jedynym żebrakiem znanym z imienia, zaś jego uzdrowienie odnotowali aż dwaj ewangelisci: Mateusz i Marek (u Łukasza bowiem Jezus uzdrawia u bram Jerycha dwóch anonimowych niewidomych). Ciekawą interpretację tego faktu przypomniał w ślad za świętym Augustynem papież Benedykt xvi:

Św. Augustyn w jednym ze swych pism czyni bardzo szczególne spostrzeżenie dotyczące postaci Bartymeusza, które może być istotne i interesujące także dla nas dzisiaj. Święty biskup z Hippony zastanawia się nad faktem, iż w tym przypadku Marek przytacza nie tylko imię osoby, która została uzdrowiona, lecz także ojca, i stwierdza: „Bartymeusz, syn Tymeusza, był człowiekiem, który popadł w nędzę z bardzo wielkiego dobrobytu, a jego żałosny stan musiał być powszechnie znany, publiczny, ponieważ nie tylko był ślepcem, ale także żebrakiem, który siedział przy drodze. Z tego powodu Marek zechciał upamiętnić tylko jego, ponieważ przywrócenie mu wzroku nadało cudowi tak wielki rozgłos, jak wielka była wieść o nieszczęściu, jakie spadło na ślepca”<sup>13</sup>.

Wiersz Herberta jedynie częściowo odpowiada ewangelicznemu pierwowzorowi – zgodność wydarzeń kończy się na wzmiance o pełnym zdesperowanej nadziei krzyku żebraka. Jezus nie zatrzymuje się przy nim, uzdrowienie Bartymeusza dokonuje się jakby mimochodem, jak pod dyskretnym dotknięciem przesuwającego się promienia. Zresztą cud zaczyna się już wtedy, gdy żebrzący znajduje w sobie siłę, by błagać o litość. Promień światła, zanim otworzy jego oczy, pada na sparaliżowaną wcześniej niemocą duszę. Herbert łączy w jedno zdanie dwie prośby

<sup>12</sup> Pierwodruk opowiadania *Atlas* miał miejsce w „Tygodniku Powszechnym” w przełomowym 1980 roku.

<sup>13</sup> Benedykt xvi, *Światłość otwierająca człowiekowi oczy*, [http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/wp/benedykt\\_xvi/homilie/synbp\\_28102012.html# \[dostęp: 08.05.2015\]](http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/wp/benedykt_xvi/homilie/synbp_28102012.html# [dostęp: 08.05.2015]).

Bartymeusza z Ewangelii według św. Marka: „Jezusie, Synu Dawida, ulituj się nade mną” oraz: „Rabbuni, żebym przejrzał”. Słowo „Rabbuni” („mój Mistrzu”, „Mistrzu”), którym zwróciła się do Zmartwychwstałego także zdumiona Maria Magdalena, to forma bardziej uroczysta niż „Rabbi”, kojarzona przez biblistów z wyznaniem wiary apostoła Tomasza, rozbrzmiewającym w dwudziestym rozdziale Ewangelii Janowej. I znów komentarz do tej sytuacji znajdujemy w zachowanym przez poetę felietonie ojca Musiała:

Cud „na przedpolach” właściwego cudu. Sam fakt, że Bartymeusz zaczął wołać o pomoc! [...] Przewlekłe pozostawanie na marginesie życia paraliżuje ducha. Oplata go apatią [...]. Bóg lubi anonimowość. Działa zazwyczaj pośrednio, poprzez wartości. Pojawiają się one samoczynnie w świadomości osób i społeczeństw. Budzą sumienia ludzkie z duchowego letargu.

Poeta pozostawia nas z pozbawionym odpowiedzi pytaniem o przypadek i celowość. Nie zamyka wiersza optymistyczną puentą z Ewangelii według św. Mateusza, w której Bartymeusz ochoczo dołącza do rzesz podążających za Nauczycielem. „Ostatni z ostatnich” zostaje uszczęśliwiony przez Herberta widokiem rzeczy przyziemnych: skraju szaty, cienia i brudu drogi.

### Tomasz – na progu rany

Z Ewangelii według św. Jana (J 20, 21–29) w przekładzie Jakuba Wujka:

A Tomasz, jeden ze Dwunastu, którego zowią Didymus, nie był z nimi, kiedy przyszedł Jezus.

Mówili mu tedy drudzy uczniowie: Widzieliśmy Pana. A on im rzekł: Jeśli nie ujrzę w ręku jego przebicia goździ a nie włożę palca mego na miejsce goździ i nie włożę li ręki mojej w bok jego, nie uwierzę. A po ośmi dni byli zasię uczniowie jego w domu i Tomasz z nimi. Przyszedł Jezus drzwiami zamkniętymi i stanął w pośrodku i rzekł: Pokój wam. Potym rzekł Tomaszowi: Włóż sam palec twój a oglądaj ręce moje i zściągni rękę twoją, a włoż w bok mój, a nie bądź niewiernym, ale wiernym. Odpowiedział Tomasz i rzekł mu: Pan mój i Bóg mój! Powiedział mu Jezus: Iżeś mię ujźrzał, Tomaszu, uwierzyłeś. Błogosławieni, którzy nie widzieli, a uwierzyli<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka...*, s. 2145.

Zbigniew Herbert

**Tomasz**<sup>15</sup>

To jest rana. Prawdziwa. W lewej klatce piersiowej między czwartym a piątym zębem. Jej brzegi są jak nieme szeroko otwarte usta. Zupełnie nieme. Wątroba była przebita<sup>16</sup>.

Tomasz wprowadza wolno wskazujący palec jak chirurgiczną sondę lub jak ci co bosakami szukają topielca w głębokościach rzeki albo podróżny który ostrożnie wchodzi do jaskini nieobecnego lwa<sup>17</sup>.

Twarz Tomasza z wyrazem naukowej ekstazy przejmą po nim wszyscy empirycy, pyrroniści wszelkich epok<sup>18</sup> autorzy wątpliwej formuły, że źródłem wiedzy jest doświadczenie

Nawet jego węż jest w stanie alarmu węż wilka idącego po kropłach krwi na śniegu Czoło Tomasza zmarszczone od wysiłku jak zaorany ugór w oczach płoną ogniki chłodnego uniesienia Leonarda z wioski Vinci

Światło jest cytrynowe cień gęsty brunatny jak sierść<sup>19</sup> niedźwiedzia. Ale tak naprawdę jest nieludzko jasno – biel cynowa z dodatkiem siniego odcienia jak w laboratoriach wszystkich laboratoriach świata gdzie okna świecą martwo a wszystkie drzwi z hukiem zamknięte<sup>20</sup> przed Tajemnicą.

27 XI 95

W każdym z swych trzech utworów poświęconych świętemu Tomaszowi Herbert prowadzi nas przed znany obraz Caravaggia. Dnia 19 kwietnia 1997 roku w „Rzeczpospolitej” wydrukowano prozę poetycką *Tomasz* (jedna z części tryptyku *Drogi i ścieżki*). W *Epilogu burzy* mamy zaś słynny wiersz zadedykowany „Jego Eminencji księdzu Józefowi Życińskiemu”.

Przytoczony tekst jest kolejną ekfrazą oraz jeszcze jedną odsłoniętą rozważań Herberta na temat sceptycyzmu i wiary oraz wartości

<sup>15</sup> AZH akc. 17 849, t. 3, *Epilog burzy*. Tekst datowany na 27 listopada 1995 roku jest czytelny, z kilkoma skreśleniami i dopiskami. Copyright by Katarzyna Herbert i Halina Herbert-Żebrowska. Opublikowano za zgodą właścicielek praw autorskich.

<sup>16</sup> Obok tego wersu dopisek: „Cios zadany fachowo / krótkim mocnym pchnięciem / i zaraz”.

<sup>17</sup> W tym wersie skreślony wyraz „pustyni”, obok dopisane słowo „jaskini”.

<sup>18</sup> Wyrażenie: „wszelkich epok” nadpisane nad pierwotnym: „wszystkich czasów”.

<sup>19</sup> Wyraz „sierść” nadpisany nad przekreślonym „skóra”.

<sup>20</sup> Wyraz „zamknięte” nadpisany nad przekreślonym „zatrzaśnięte”.

i ograniczeń empiryzmu. Detale są w tym wierszu istotne: w pierwszych pięciu wersach jesteśmy jakby prowadzeni przez apostoła Tomasza, który pochyłony, różnymi zmysłami bada szczegóły. Jakbyśmy słuchali jego wewnętrznego monologu notującego precyzyjne błyski chłodnych spostrzeżeń.

Najpierw wzrok: lustrujący prawdziwość rany, rejestrujący jej umiejscowienie oraz precyzję ciosu włóczni. Za wzrokiem podąża słuch: obraz rany w każdym z trzech utworów opisany został metaforą ust – tutaj są to „nieme szeroko otwarte usta”. Podobnie jest w prozie *Tomasz*, gdzie wygląda ona jak „usta złożone do krzyku”, podczas gdy w *Epilogu burzy* mamy oksymoroniczną metaforę niemego krzyku: rana „krzyczy we wszelkich językach ryby”. Także węch tropi Tajemnicę, jest natężony jak u drapieżnika. Wreszcie dotyk. Herbert spiętrza porównania, zależy mu na sugestywnym oddaniu gestu Tomasza. W jego penetracji wnętrza rany są ostrożność i precyzja, metodyczność i skoncentrowana uwaga – dotyk staje się jakby przedłużeniem pozostałych zmysłów. Każde z trzech opisujących go porównań mówi o wchodzeniu w głąb, w jakąś autonomiczną, zamkniętą przestrzeń: ludzkiego ciała, wody, jaskini.

Tak samo jak Caravaggio Herbert usuwa z pola widzenia tło opisywanej sceny – otula je w synestezyjnie opisany cień: „gęsty”, „brunatny”, miękki jak sierść. Malarz w centrum obrazu umieścił głowę Tomasza. Jego przeorane pięcioma zmarszczkami czoło błyszczy refleksem światła odbitego od szaty Chrystusa, bo światło w obrazie ma swoje źródło gdzieś u góry, z lewej strony. Szeroko otwarte oko w cieniu podkrążonego (ze zmęczenia, płaczu, wysiłku?) oczodołu podąża za linią wskazującego palca.

W swym wierszu Herbert wymazuje jeszcze więcej elementów: nasza uwaga koncentruje się wyłącznie na ranie Jezusa oraz na palcu, twarzy i czole Tomasza. Podobnie zaś jak w obrazie poeta stawia nas wobec granicy gęstego, brunatnego cienia i jaskrawego światła. Ten zimny blask skojarzony zostaje jednak z martwym chłodem oświetlenia laboratoriów szczelnie zamkniętych przed Tajemnicą – zatem owo światło tylko pozornie pozwala widzieć lepiej. Poeta użył w odniesieniu do jasności epitetów „nieludzko” i „martwo”, podczas gdy ewangeliczna scena z spotkania Tomasza z Jezusem ukazuje życie przewyżczające ostatecznie śmierć oraz przekroczenie bariery sceptycyzmu.

Na patrona sondującego spojrzenia, badawczego dotyku i empirycznych dociekań wybiera Herbert Leonarda da Vinci. Przypominają się

nam: zmarszczone czoło starca z domniemanego autoportretu malarza, jego drobiazgowe szkice anatomiczne i opisy ludzkiego ciała, przeprowadzane skrycie sekcje zwłok. *Notabene* pierwszym mistrzem Leonarda był Andrea del Verrocchio, autor rzeźbiarskiego przedstawienia Chrystusa i niewiernego Tomasza z fasady florenckiej katedry Orsanmichele.

A jednak ten chłód spostrzeżeń apostoła jest pozorny, gdyż Tomasz słyszy krzyk rany, odbiera ją jako wytrącające z racjonalnych kolein wyzwanie, zaproszenie do zejścia pod powierzchnię empirycznej rzeczywistości – bo przecież rana to metonimia całego żywego ciała zmartwychwstałego Mistrza i otwarta ciemna brama Tajemnicy. Poeta zderza więc oksymoronicznie pojęcia zaczerpnięte z dwóch różnych porządków: „naukowa ekstaza”, „ogniki chłodnego uniesienia”.

Akcenty są w tym wierszu rozłożone inaczej niż w utworze z *Epilogu burzy*, w którym Herbert w spotkaniu sceptycznego ucznia z Nauczycielem znajduje przewidzianą w Boskim planie przestrzeń dla nieodnajdujących się w ortodoksji. Tam wąpiący, a jednocześnie wskazujący palec Tomasza jednak „prowadzi z góry ręka Mistrza”, a w ostatniej zwrotce pobrzmiwa nadzieja, że Bóg spogląda łaskawie także na tych, którzy nie są jeszcze zdolni wyznać w ślad za apostołem: „Pan mój i Bóg mój!”.

Tomasz z analizowanego wiersza nie przekracza progu wiary, trwa zamknięty szczelnie w swym pozornie rozświetlonym laboratorium. Empiryzm i sceptycyzm opatrzone są ironicznym cudzysłowem, gdy Herbert czyni apostoła patronem „empiryków i pyrronistów wszelkich epok”. Zastanawiające jest to zestawienie dwóch postaw filozoficznych. Diogenes Laertios w swych *Żywotach i poglądach słynnych filozofów* pisze o Pyrronie z Elidy<sup>21</sup>, twórcy szkoły sceptyków, który nauczał o niepoznawalności rzeczy oraz wybrał drogę powstrzymywania się od wydawania sądów. Filozof wskazywał na względność pojęć: piękna i szpetoty, sprawiedliwości i niesprawiedliwości; twierdził, że nic nie istnieje naprawdę, zaś ludzie działają na zasadzie umowy i zwyczaju. Podobno nic nie było w stanie wyprowadzić Pyrrona z równowagi.

A jednak poszukujący bohater utworu Herberta przeżywa emocje – podniecenie empiryka – tyle że owa ekstaza Tomasza jest „naukowa”, a jego uniesienie „chłodne”. Nie otwierają one drzwi Tajemnicy. Być może Herbertowski apostoł jest zupełnie pozbawiony jej zmysłu i do

<sup>21</sup> Pyrron z Elidy (ok. 360 – ok. 270), filozof grecki, twórca szkoły sceptyków.

końca będzie trwał w zawieszeniu pomiędzy cieniem i światłem, powstrzymując się od wydania osądu?

Czy potrafi zatęsknić za takim dotykiem, jak ten z innego wiersza Herberta powtarzającego topos palca wkładanego do rany?

wtedy przychodzi pewny dotyk  
 rzeczom przywraca nieruchomość  
 nad kłamstwo uszu oczu zamęt  
 dziesięciu palców rośnie tama  
 nieufność twarda i niewierna  
 układa palce w ranie świata  
 i od pozoru rzecz oddziela

o najprawdziwszy ty jedynie  
 potrafisz wypowiedzieć miłość

(*Dotyk*, HPG)

Biskup Józef Życiński rozwinął na kanwie tego wiersza następującą myśl:

Nasze refleksje o życiu wiecznym mogą czasem sprawiać wrażenie poszukiwania łatwej pociechy; zbyt łatwej dla generacji ceniącej umiarkowany sceptycyzm. Sam sceptycyzm może jednak również okazać się łatwą postawą, która nie wymaga ani przemęczenia szarych komórek, ani wysiłku wyobraźni. Można w nim ograniczyć uwagę do sugestywnego opisu „ran świata” i poszukiwać najgłębszego sensu życia na poziomie pozorów. Jest to tym łatwiejsze, że wszystkie wypowiedzi dotyczące życia wiecznego wymagają od nas, abyśmy wędrowali wyobraźnią w rejony, których nigdy wcześniej nie mieliśmy okazji poznać<sup>22</sup>.

Antoni z Padwy, ulubiony święty poety<sup>23</sup>, komentując Ewangelię o wątpięcym apostołe, mówił w jednym ze swych kazań, że rany Chrystusa są nie tylko przeznaczonym dla niedowiarków dowodem jego męki,

<sup>22</sup> J. Życiński, *Ponad ranami świata*, „Rzeczpospolita” 31 października 1998.

<sup>23</sup> Zbigniew Herbert został ochrzczony w lwowskim kościele pod wezwaniem św. Antoniego znajdującym się nieopodal mieszkania rodziny poety przy ulicy Łyczakowskiej, zaś w szkole im. św. Antoniego rozpoczął edukację. 17 marca 2002 roku odsłonięto w świątyni tablicę upamiętniającą chrzest Herberta, a podczas uroczystości odczytano list Katarzyny Herbertowej, w którym znalazły się następujące słowa: „Zbigniew Herbert miał wielkie nabożeństwo do osoby św. Antoniego i mogę otwarcie powiedzieć, że w trudnych momentach swojego życia zwracał się do niego o pomoc. I święty nie zawodził” (zob. <http://www.lwow.com.pl/spotkania/herbert/herbert.html> [dostęp: 15.05.2015]).

lecz przede wszystkim pieczęcią miłości<sup>24</sup>. Święty odwoływał się do następującego fragmentu z Księgi Izajasza:

Syjon mówił: „Pan mnie opuścił i Bóg zapomniał o mnie”. Czy może kobieta zapomnieć o swym niemowlęciu? Czy może nie miłować dziecka swego łona? Lecz gdyby nawet ona zapomniała, Ja nie zapomnę o tobie! Oto wyryłem cię na moich dłoniach (Iz 49, 14–16).

Wskazujący palec Herbertowskiego Tomasza nie dotyka miłości ani jej nie wyraża. Apostoł przegląda się w ranie jak w lustrze, stoi na jej progu, otwiera i jednocześnie zatrzaskuje drzwi.

Dwie związane poetyckie medytacje Zbigniewa Herberta: o Bartymeuszu – „ostatnim z ostatnich” – oraz o świętym Tomaszu – jednym z Dwunastu Wybranych. Obie te postacie łączy paradoks: żebrak vegetujący na poboczu drogi oraz apostoł, którego ominął zaszczyt pierwszego spotkania ze Zmartwychwstałym, zbiegiem okoliczności zostali w pewnym momencie postawieni w ostrym świetle ponadczasowych i symbolicznych epizodów. Babcia Maria z Bałabanów znalazłaby zapewne wspólny język z każdym z nich.

---

<sup>24</sup> Zob. G. Ryś, *Skandal miłosierdzia. Rozważania dla każdego*, Kraków 2012, s. 82.





Wojciech Ligęza

Uniwersytet Jagielloński

## Zawieszona podróż w zaświaty

*Ankhenaton i Nefertiti* Zbigniewa Herberta

Nie trzeba być egiptologiem, by podjąć próbę odczytania cyklu dwóch wierszy z tomu *Hermes, pies i gwiazda – Ankhenatona i Nefertiti*. Poeta nie zwracał się do znawców trudnej dyscypliny naukowej, bo taki adres odbiorczy byłby absurdalnie wąski, lecz oczekiwał od swych czytelników jedynie elementarnego rozeznania w religii i mitologii epipskiej, a także w dziejach starożytnego państwa leżącego nad Nilem. Oczywiście, tworząc utwory o gęstej sieci znaczeń (ale przecież nie enigmaty poetyckie), Zbigniew Herbert poszerzył obszar kulturowego dialogu i wkroczył na terytorium rzadziej odwiedzane przez nowoczesnych poetów. Jednakże „wtajemniczenie”, które wprowadza efekt obcości ze względu na odmienność wierzeń starożytnych Egipcjan od chrześcijańskiej eschatologii, najbliższej naszemu kręgowi kultury i religii, w obu wierszach Herberta nie służy igraszkom erudycji, lecz podporządkowane zostaje pytaniom natury egzystencjalnej. Najogólniej rzecz ujmując, rozważania o sprawach ostatecznych – tajemnicy i niepewności, o metafizycznych przygodach duszy, o granicach ludzkich światów – przez wskazany kontekst zyskują nowe znaczenia. Dialog rozwija się wielotorowo, a zatem nie tylko myśl poetycka ulega wzbogaceniu, ale też obrazowanie i stylistyka. Wszakże mówienie o tym, co niedostępne i niedocieczone, wymaga odnowień dyskursu.

### *Ankhenaton* (HPG)

Inskrypcja  
Dusza Ankhenatona, pod postacią ptaka,  
usiadła na brzegu czoła, aby odpocząć  
przed daleką podróżą. Lecz zamiast patrzeć  
w horyzont, spojrzała w twarz zmarłego.  
A twarz ta była jak lustro bogów.

### *Nefertiti* (HPG)

Co stało się z duszą  
po tyłu miłościach  
ach to już nie ptak olbrzymi  
białymi skrzydłami bijący  
do świtu każdej nocy

Próba rekonstrukcji

Po co mam wędrować  
– pomyślała dusza –  
przez zawile pytania  
ku bóstwom szczerkającym

po co ciemnym korytarzem  
iść przez dłonie szorstkie  
ku wagom wężom i skarabeuszom

tutaj zostaną  
poznaj sekret uszu  
które leżą przy głowie  
płasko jak psy

przytrzymam łódzie  
słodkich powiek  
aby nie wypłynęły  
ku wklęsłym skroniom

wejdę w nozdrza  
aż do miejsca  
gdzie przysechł  
ostatni zapach ziemi  
i zetrę ten ślad

uwiję dwa gniazda  
w kącikach ust  
które milczą  
i nabrzmiewają płaczem

będę pracowała  
aby pogodzić  
Ankhenatona z cieniem  
tak mówiła dusza

ale my  
którzy kamienną głowę Ankhenatona  
trzymamy na kolanach  
czujemy  
jak ona węszy  
jak ona tłucze  
jak ona krzyczy

motyl  
wyleciał przez usta  
umarłej Nefertiti

motyl  
jak kolorowy  
oddech

jakże daleka jest droga  
od ostatniego westchnienia  
do najbliższej wieczności

lata motyl nad głową  
umarłej Nefertiti  
osnuwa ją w kokon  
jedwabny

Nefertiti  
larwo  
jak długo czekać  
na twój odlot

na uderzenie skrzydeł  
które poniesie ciebie  
w dzień – jeden  
w noc – jedną

nad wszystkie bramy przepaści  
nad wszystkie urwiska niebios

Choć w dyptyku *Ankhenaton* i *Nefertiti* to zagadnienie nie jest roztrząsane, to jednak zrozumienie obu wierszy bez choćby szkicowej znajomości epizodu amarnenckiego z dziejów Nowego Państwa byłoby niepełne. Za sprawą Echnatona (poeta przyjął anglojęzyczne brzmienie imienia – Ankhenaton), władcy „heretyka”, dokonała się najgłośniejsza w starożytnym Egipcie reforma religijna. Na wpół legendarne żywoty boskiej pary władców Nefertiti i Echnatona do dziś wywołują emocje, są przedmiotem dyskusji oraz sprzecznych ocen. Poeta tak rozplanował układ znaczeń, by czytelnik mógł połączyć domysły interpretacyjne z funkcjonującą społecznie wiedzą o Egipcie, nawet pozostającą na poziomie popularnym. Poetyckie rewizje pojęcia duszy w utworach Herberta uruchamiają w umyśle odbiorcy obrazy epigskich zaświatów. Warto podkreślić, iż „w zapatrywaniach na życie pozagrobowe skupiają się jak w soczewce najistotniejsze problemy egipskiej religii i magii”<sup>1</sup>. Mocny archetyp staje się więc dla autora *Pana Cogito* punktem wyjścia do artystycznych dociekań i poszukiwań.

Wyrażenia peryfrastyczne oraz zestawy znaków i rekwizytów ukrywają znaczenia szyfrowane, w jakiejś tylko mierze od razu uchwytnie. Na przykład do słowników mitologii oraz religii odsyła w obu wierszach przedstawienie duszy-ptaka, podobnie pewną liczbę zagadek kryją w sobie zamieszkiwane przez bogów i przez demony labirynty egipskich zaświatów. Dykcji oszczędnej, językowi „przeźrocystemu”, który dąży wprost ku rzeczom, w swej praktyce twórczej Zbigniew Herbert przeciwstawia wyrafinowaną metaforykę oraz kunstowne, retorycznie ukształtowane okresy zdaniowe. Wiersze *Ankhenaton* i *Nefertiti* lokują się na drugim z biegunów poetyckiego wyrażania.

Wędrówki w przeszłość wsparte kulturową kompetencją nie są niczym osobliwym w poezji Herberta, jednakże w odróżnieniu od utworów, w których pojawiają się przepracowane artystycznie mity greckie i rzymskie, wydarzenia historyczne, realia starożytnej cywilizacji nad Morza Śródziemnego czy też odwołania do greckiej myśli filozoficznej, inspiracje staroegipskie są w tej twórczości raczej wyjątkiem, jeżeli pominać nieliczne wzmianki w wierszach późniejszych (przywołajmy tu anegdotę o kapłanach Amona w *Kołysance* [ROM], „uśmiech Nefretete” z *Diany* [EB], zagadkowy „uśmiech Sfinksa” ze *Strefy lirycznej* [EB]).

<sup>1</sup> T. Andrzejewski, *Dusze Boga Re. Wśród epipskich świętych ksiąg*, Warszawa 1967, s. 12.

Oczywiście w przypadku wierszy *Ankhenaton* i *Nefertiti* możemy mówić o apokryfie, wysmakowanej stylizacji, intertekstualnym fresku, literackim kostiumie refleksji, która została poświęcona tajemnicy śmierci i losu ludzkiego. Dzięki wyobraźni kulturowej poety – w innym jeszcze języku, zasilanym przez mity, przez zachowane inskrypcje oraz ikonografię z egipskich malowideł grobowych i świątynnych reliefów – mogą zostać ponowione pytania o nieznaną zaświaty oraz niepojętą nieskończoność (w przypadku Herberta wydzielić można osobną hermeneutykę śmierci). I chociaż oba utwory, o których tu mowa, zajmują określone miejsce w architektonicznej kompozycji tomu *Hermes, pies i gwiazda*, a sensy przesłań oświetlane są przez liryki takie jak *Chrzest*, *U wrót doliny* czy *Biały kamień*, to *Ankhenaton* i *Nefertiti* nie należą do tekstów z Herbertowego kanonu i często bywają pomijane w lekturze krytyków.

Z drugiej jednak strony tematy duszy i zaświatów w poezji Herberta, cielesnego istnienia i dziejów pośmiertnych poza ciałem, utraty świadomej siebie podmiotowości, podejrzeń wobec kategorii eschatologicznych znajdują przedłużenia na przykład w wierszach *Brzeg* (N), *Pan Cogito szuka rady* (PC), *Dusza Pana Cogito* (ROM) czy *Pan Cogito. Aktualna pozycja duszy* (EB). Usytuowanie w tym kontekście ułatwia interpretację obu „egipskich wierszy”. Jak ujmuje rzecz Zofia Zarębianka:

tradycyjne koncepcje duszy – zarówno te wywodzące się z wierzeń egipskich, greckich, jak i chrześcijańskich, identyfikujące ją z elementem niepodlegającym śmierci – poddane zostały przez Herberta istotnemu zakwestionowaniu<sup>2</sup>.

Wyobrażenia duszy, zmieniane, modyfikowane, należą do rozbudowanej topiki poetyckiej tego artysty słowa. Na użytek szkicu zamiast typologii znaczeń zarysujemy jedynie spektrum możliwości. Otóż dusza u Herberta bywa i „boleśnie watłą pajęczyną” (*Strefa liryczna*, EB), i „skałą / [która] wbiła szpony w lewe ramię Pana Cogito” (*Pan Cogito. Aktualna pozycja duszy*, EB). Wypadnie natomiast pominąć groteskowe gry z tematem duszy oraz żartobliwe (oswajające) wariacje eschatologiczne.

Poeta stara się przeniknąć wyobraźnią moment graniczny, wybiera strefę pogranicza między słabnącym życiem a postępującą śmiercią. Wcale nie zaświatowa, nie wiadomo, czy nieśmiertelna dusza o niepewnym i zmiennym statusie bytowym, o chimerycznych „zachowaniach”

<sup>2</sup> Z. Zarębianka, *Postacie duszy. Refleksje wokół kilku wierszy Zbigniewa Herberta*, „Punkt po Punkcie”, z. 3: *Dusza*, Gdańsk 2002, s. 171.

i sporej autonomii<sup>3</sup> u Herberta łączy się z intelektem, kształtuje samoświadomość, kieruje czynnościami umysłu<sup>4</sup>. Całość duchowo-fizyczna trudna jest do rozerwania. Stąd wywodzą się rozważania poety o duszy rozstającej się z ciałem, pragnącej jak najdłużej przebywać w tym kruchym schronieniu. Zresztą poeta nie jest odosobniony w modyfikowaniu czy też modernizowaniu starego toposu ducha opuszczającego ciało – który w polskiej tradycji wywodzi się ze średniowiecznej *Skargi umierającego* – a także w eksploracji, wspólnie z innymi poetami nowoczesnymi, wyobrażeń blaknącej się duszyczki, *animuli* cesarza Hadriana<sup>5</sup>.

Sugerowałem, iż Zbigniew Herbert tworzy fingowany autentyk. Z apokryfem lub z niby-odnalezionym tekstem staroegipskim mamy do czynienia w wierszu *Ankhenaton*, zaś inny porządek kompozycyjny odbiorca rozpoznaje w *Nefertiti*, bowiem nakładają się tu na siebie niepokojące pytania o pośmiertną „pozycję duszy”, wyobrażony dialog ze zmarłą królową, a równocześnie lament oraz gnomicznie ułożone zdania, które nie tyle rozwiązują zagadkę drogi i losu zmarłego, ile utwierdzają głębię tajemnicy.

Wiersz *Ankhenaton* ma konstrukcję dwudzielną, składa się bowiem z naśladownictwa tekstu z czasów Nowego Państwa (zapisu, którego szlachetny lakonizm przypomina kameralną poetyckość niektórych „małych próz” z tomu *Hermes, pies i gwiazda*) oraz „próby rekonstrukcji”, czyli dodanego, może wyłowionego przez intuicję „monologu duszy”. Dodajmy, że część druga tego wiersza zaopatrzona zostaje w pozbawiony już wydzielenia graficznego i tytułu komentarz pisany z perspektywy czasów nam współczesnych. To dopowiedzenie formułują miłośnicy sztuki, bywalcy muzeów, którym nie jest jednak obca Herbertowska hierarchia cnót: heroiczny indywidualizm istnienia, odwaga odrębnych przekonań, niechęć do abstrakcji, zaufanie do prawdy zmysłów, wysoka ranga współczucia, solidarne przyjęcie ponadczasowej przecież nędzy egzystencji.

Oba wiersze z omawianego cyklu spajają wyobrażenia niebezpiecznych zaświatów – nierozpoznanych, nieoswojonych; łączą je postawa

3 Por. P. Czaplński, *Śmierć, czyli o niedoskonłości* [w:] *Poznanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998, s. 292.

4 Por. Z. Zarębianka, dz. cyt., s. 171 i nn.

5 Zob. M. Czermińska, *Wędrowki duszy. Ciało i „zielona łąka” w poezji współczesnej*, „Punkt po Punkcie”, z. 3: *Dusza*, Gdańsk 2002, s. 101 i nn.

niezgody bohaterów na lot do krainy zmarłych<sup>6</sup>, odrzucenie przepisów oferowanych przez religię i magię, sugestywne obrazy zawieszenia między życiem a śmiercią. Jedyłą pewnością jest tutaj nierozstrzygalność tajemnicy ostatecznych przeznaczeń. Letargiczny spokój w obu wierszach wydaje się pozorny – dusza „na ślepo”, bezkierunkowo, w spontanicznej i nieskutecznej ucieczce pragnie zmienić swe niejasne położenie (*Ankhenaton*), zaś w wierszu *Nefertiti* owadzia metamorfoza ciała jest tylko hipotetyczna. Możemy więc mówić o pustej obietnicy nieśmiertelności. Dlatego poeta posługuje się dyskursem pytań i domysłów. Na przekór wyspecjalizowanej „praktyce” właściwego umierania w religii oraz mitologii egipskiej, wbrew dokładnemu rozpoznaniu (to nic, że bez empirii) topografii zaświatów – obcości doświadczenia śmierci nie da się opisać w żadnym języku. Mnogość metaforycznych przybliżeń wspiera tę regułę. Stąd wzlot „nad wszystkie bramy przepaści / nad wszystkie urwiska niebios” (*Nefertiti*) staje się u Herberta tyleż pożądany, ile niemożliwy. I dodajmy, nieznanie terytorium znajdujące się poza znanym światem przybiera kształt przestrzenny, przypomina ekstremalnie trudną drogę wspinaczkową. Można się w tym obrazie dopatrzeć wariantu opustoszałych „martwych pejzaży”<sup>7</sup>, często występujących w poezji Zbigniewa Herberta.

To, że podróż duszy w zaświaty przydarza się faraonowi, nie jest wcale obojętne, gdyż tego rodzaju opowieści zajmują miejsce w samym centrum egipskich wierzeń. Przypomnijmy, że w wierszu Herberta *Ankhenaton* dusza przed ostateczną przemianą ma się wpatrywać w horyzont, rozpoznawać nową przestrzeń, może firmament, na którym umieszczona zostanie „istota świetlista”<sup>8</sup> po przejściu przez rytualny sąd podziemi. Jednak w tym miejscu pojawia się kontrapunkt. Faraon Herberta nie pragnie podjąć najeżonego niebezpieczeństwami wojażu przed „dolny świat” (*dat*), lecz niezgodnie z prokołem pośmiertnym, znanym z Tekstów Piramid i Tekstów Sarkofagów, jego dusza rozpoczyna pracę poznawczą nad zgłębianiem tajemnic ciała. Dusza, która

<sup>6</sup> Por. A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 101–102.

<sup>7</sup> Więcej na ten temat: M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem a apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, s. 156 i nn.

<sup>8</sup> Zob. S. Ikram, *Śmierć i pogrzeb w starożytnym Egipcie*, tłum. J. Aksamit, Warszawa 2004, s. 29–30. O „wizji wiecznej egzystencji wśród gwiazd” pisze Mirosław Barwik, *Księga wychodzenia za dnia. Tajemnice egipskiej Księgi Umarłych*, Warszawa 2009, s. 59–61.

„pod postacią ptaka usiadła na brzegu czoła”, zwraca się ku zmarłemu, nie ku zaświatom, a to oznacza odmowę udziału w rytuale przejścia – ale nie tylko, gdyż jak to zostało wyrażone w zdaniu poetyckim, twarz zmarłego „była jak lustro bogów”. Jak się wydaje, zredukowana boskość umierania jest człowiekowi dostępna.

W obu odczytywanych utworach znajdziemy o wiele więcej zaprzeczeń egipskiej mitologii oraz religii. Można by nawet twierdzić, że poeta tworzy serię odejść od kulturowych tekstów pierwotnych. Zaświaty egipskie, jak wiadomo, nie były demokratyczne, gdyż postacią uprzywilejowaną pozostawał faraon, istota boska, niepodlegająca do końca prawom śmierci, a przeto uzyskująca wieczność niejako „z urzędu”. Wędrówka władcy w zaświaty (w wierszu *Ankhenaton* przedstawiana jako uchylona możliwość) u Herberta zgodna jest z opisami ze świętych ksiąg, jednakże z odbicia boskości poeta wyprowadza odmienne konsekwencje myślowe, które powodują wyłom w spodziewanym układzie opowieści. Faraon jest wcieleniem siły *maat* – prawdy i prawa, a zatem podejmuje on rolę ziemskiego reprezentata bogów<sup>9</sup>, ale poeta przekreśla taką właśnie boskość. U autora *Pana Cogito* faraon to Każdy w obliczu rzeczy ostatecznych, czyli po prostu śmiertelny człowiek. Dusza władcy nie opuszcza ciała, odrzuca powtórne narodziny, stroni od udziału w wyższym bycie. Zbigniew Herbert układa więc własny zaprzeczony mit, unieważnia solarną nieśmiertelność faraona, tworzy herezję po kilku tysiącleciach.

Wyjaśnia się teraz powód, dla którego poeta w swojej lirycznej narracji o doświadczeniu śmierci wybrał boskiego, a zarazem bardzo ludzkiego faraona o imieniu Ankhenaton, czyli Echnaton (co oznacza „Światłość Atona” bądź „pożyteczny dla Atona”, a najlepiej „Skuteczny Duch Atona”<sup>10</sup>, ten, przez którego przepływa światło bóstwa). Echnaton, wcześniej Amenhotep IV, władca z XVIII dynastii, który po roku 1377 przed Chrystusem panował przez około dwadzieścia lat, zdetronizował potężne bóstwo Amona-Re, ustanawiając protomonoteistyczny kult boga Atona (Tarczy Słonecznej), przeniósł stolicę kraju do Tell-el-Amarna, ograniczył władzę kapłanów, starał się reformować sztukę, zalecając swoim artystom tworzenie realistycznych wizerunków władcy – człowieka ułomnego fizycznie, często portretowanego z ukochaną

<sup>9</sup> Zob. M. Eliade, *Historia wierzeń religijnych*, t. 1, *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, tłum. S. Tokarski, Warszawa 2007, s. 113–114, 121.

<sup>10</sup> Ch. Jacq, *Echnaton i Nefertiti*, tłum. M.G. Witkowski, Warszawa 2007, s. 62.

żoną Nefertiti i swoją rodziną, co radykalnie przełamywało tradycję przedstawień hieratycznych. Kazimierz Michałowski napisał, że ten genialny człowiek „potrafił skruszyć tysiącletnią skorupę narosłych zwyczajów i konwenansów swego społeczeństwa”<sup>11</sup>. Król, który nie był wojownikiem<sup>12</sup>, jak Totmes III czy późniejsi Ramzeidzi, lecz filozofem i poetą (faraonowi przypisywane jest wielkie osiągnięcie literatury w języku nowoegipskim<sup>13</sup> – *Wielki Hymn do Atona*). Było to jednak istotne *novum* w dziejach Egiptu. Mocna osobowość, własne upodobania, niezależność, rewizje pojęć o bogach i zaświatach, do tego pokojowe usposobienie, kultywowanie prywatności – czy mógł się znaleźć lepszy wzór dla Zbigniewa Herberta?

Powróćmy do wiersza o Nefertiti, w hymnie do Atona nazywanej „Wielką Małżonką, która kocha Echnatona”<sup>14</sup>. W kulcie amarnieńskim królowa odgrywała szczególną rolę, obdarzona bowiem została, podobnie jak faraon, przymiotami boskimi. Według Christiana Jacq’a: „Tak uhonorowana Nefertiti przestaje być postacią historyczną, jest królową w wymiarze *sacrum*, uosobieniem pełnionych przez nią funkcji religijnych, przejawem niebiańskich mocy”<sup>15</sup>. Jednakże Herbert nawet nie wspomina o chwale arcykapłanki kultu słonecznego, podobnie jak omijając wydeptane ścieżki i odrzucając stereotyp, nie zajmuje się wizerunkiem Nefertiti, słynną polichromowaną rzeźbą z El-Amarna, znaną tak powszechnie jak Mona Liza. Obok królowej Hatszepsut najważniejsza postać kobieca starożytnego Egiptu, która zyskała nieśmiertelność w sztuce, Nefertiti, „piękna, która przybyła” (bo tak wyklada się to imię), może przed zaślubieniem Echnatona syryjska księżniczka, w odczytowanym wierszu przedstawiana jest jako postać martwa, oczekująca na odłożoną do niewiadomego czasu podróż w zaświaty. Najważniejsze pytanie dotyczy duszy: „Co stało się z duszą / po tylu miłościach”. Ten fragment jest chyba najbardziej zagadkowy. Nie można mieć pewności,

<sup>11</sup> K. Michałowski, *Nie tylko piramidy... Sztuka dawnego Egiptu*, Warszawa 1974, s. 207.

<sup>12</sup> W.H. Boulton pisze, iż ukryta moc tarczy słonecznej (Atona) „nie wyrażała się w zgiełku walk i bitew, lecz w spokojnym życiu wśród kwiatów i drzew. Nie dla wojownika-zdobywcy była ta religia” (tenże, *Wieczność piramid i tragedia Pompei*, tłum. i wstęp K. Michałowski, Warszawa 1974, s. 65).

<sup>13</sup> *Opowiadania egipskie*, tłum. i oprac. T. Andrzejewski, Warszawa 1958, s. 129.

<sup>14</sup> Ch. Jacq, dz. cyt., s. 113.

<sup>15</sup> Tamże, s. 114.



czy wzorem kultury popularnej poeta przypisuje (przewrotnie) królowej historii romansowe, czy raczej, co bardziej prawdopodobne, ma na myśli połączenie miłości ziemskiej z odniesieniami boskimi, które polegają na tym, że małżeńska para władców uczestnicząca w Świątłości Atona podtrzymuje istnienie świata i królestwa Egiptu<sup>16</sup>. A może cytowana fraza oznacza uwolnienie od uczucia, a zarazem od rytuałów (od roli małżonki i kapłanki), nagość egzystencji wobec śmierci? Przypomnijmy, że dusza u Herberta określa indywidualną tożsamość, istnienie osobnicze, które doświadcza sytuacji granicznych.

Dalsze wyjaśnienia kontekstowe wydają się niezbędne. Sporządźmy małe wypisy z Eliadego:

Śmierć i zaświaty interesowały Egipcjan daleko bardziej niż inne ludy Bliskiego Wschodu. Dla faraona śmierć stanowiła punkt wyjścia niebiańskiej podróży i „unieśmiertelnienia”. Z drugiej strony, śmierć bezpośrednio dotyczyła jednego z egipskich bogów – Ozyrysa<sup>17</sup>.

Śmierć dokonuje przejścia ze sfery pozbawionej znaczenia do znaczącej. Grób stanowi miejsce dokonania się owej transfiguracji (*sakh*), gdyż śmierć staje się *ach*, „duchem przekształconym” [...]. Idąc za przykładem Ozyrysa i z jego pomocą, umarli są w stanie przekształcić się w „dusze”, tj. byty duchowe doskonale zintegrowane, a zarazem niezniszczalne<sup>18</sup>.

W odczytywanych wierszach od razu zaznacza się różnica: metamorfoza duchowa nie następuje, ostateczna podróż zostaje wstrzymana. Dusza wyzbywa się zdolności lotu, studiuje człowieczeństwo związane z niskimi regionami ziemi (*Ankhenaton*) lub odrzuca zimne zaświaty, unosząc się nad zmarłą i nie opuszczając jej pobliża (*Nefertiti*).

Sprawa duszy w wierzeniach egipskich ulega licznym komplikacjom. Duch rozwarstwia się i przyjmuje rozmaite postaci – w zależności od roli, jaką ma odegrać w zaświatach. I tak

dusza bezgrzeszna (*akch*) udaje się do nieba (Pet), odpowiedzialna za czyny, *ba*, walczy o swe przetrwanie w krainie podziemnej (Dat), natomiast opiekunka ciała, *ka*, pozostaje w grobowcu, żywiąc się ofiarami dostarczonymi przez śmiertelników<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Tamże, s. 124–125.

<sup>17</sup> M. Eliade, dz. cyt., s. 113 (zob. także S. Ikram, dz. cyt., s. 24–31).

<sup>18</sup> Tamże, s. 117–118.

<sup>19</sup> Wstęp do: *Zaświaty i krainy mityczne. Leksykon*, red. M. Sacha-Piekło, Kraków 1999, s. 13.

Zbigniew Herbert znacząco milczy o *akch*, natomiast zajmuje się postaciami duszy *ba* i *ka*, łącząc ich role. Przekroczenie ziemskiego wymiaru nie jest możliwe, *ka* nie ulatuje, zostaje przy zmarłym, tak jak *ba*, ale nie może być mowy o przedłużeniu życia i o ziemskich pokarmach. Najkrócej mówiąc, egipski dramat duszy u Herberta nie wykracza poza prolog. Subtelności i komplikacje przywoływanych wierzeń tracą obowiązującą moc.

W wierszu *Ankhenaton* poeta umieszcza również wzmiankę o cieniu, dusza bowiem stara się „pogodzić Ankhenatona z cieniem”. Jak rozumieć wyobrażenie cienia? Cień to „obraz zastępczy”, kopia, „wizualizacja duszy (*ka*)”<sup>20</sup>. Salima Ikram w dziele *Śmierć i pogrzeb w starożytnym Egipcie* tłumaczy, że w inskrypcjach grobowych cień to „potężny i szybki byt” powiązany z kultem solarnym odradzania się w zaświatach<sup>21</sup>; oprócz duszy człowiek w rejestrze swego posiadania umieszczał *ren*, czyli imię, oraz *szuit*, czyli cień<sup>22</sup>. O te składniki inwentarza należało się po śmierci troszczyć. Być może Herbert w wierszu *Ankhenaton* inspirował się ikonografią, takimi przedstawieniami duszy pod postacią ptaka z ludzką głową oraz cienia zmarłego wychodzącego z ciemności, jakie znane są z papyrusu Księgi Umarłych Neferreneputa czy papyrusu z Neferoubenef (z czasów XIX dynastii). Jednakże w rozumieniu poety wejście w sferę cienia, jak można się domyślać, oznacza dopracowanie się świadomości śmierci – jednostkowej, niepowtarzalnej, nie danej, lecz zdobywanej. Te Rilke’ańskie wątki umierania świadomie przeżytego i najzupełniej własnego oraz śmierci zamieszkującej wewnątrz człowieka<sup>23</sup> Herbert kilkakrotnie podejmował.

Jak to już zaznaczono, w odczytywanym wierszu dusza zmarłego faraona nie chce stawić się na sąd Ozyrysa. W jej monologu dotyczącym odrzucenia rytuału wyznaczającego drogę ku nieśmiertelności pojawia się szereg wzmianek o egipskich mitologiczno-religijnych „realiach”, przy czym Herbert posługuje się figurą obcości, bowiem to, co przyniosłoby wyzwolenie i ukojenie, jest trudne do przyjęcia, a nawet odrażające. Dusza nie pragnie odpowiadać na „zawiłe pytania” ani wchodzić

<sup>20</sup> Zob. V.I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2001, s. 19.

<sup>21</sup> S. Ikram, dz. cyt., s. 26.

<sup>22</sup> Tamże, s. 24.

<sup>23</sup> Zob. P. Czapliński, dz. cyt., s. 297–298.

w niebezpieczne korytarze, podążać ku „bóstwom szczekającym”, zadawać się z wagami, węzami i skarabeuszami – oto hasłowe, wyrwane z całości określenia bogów, ich atrybuty bądź symbole, z których złożyć należy obraz sądu Ozyrysa. Co prawda odczytywana rekonstrukcja nie zawiera spójnej opowieści, ale właśnie takie zadanie wyznacza się odbiorcy. Zmarły w zaświatach ma rozpoznać czterdziestu dwóch sędziów, wiedzieć, jak się do nich zwracać przy pomocy formuł magicznych, a także odbyć tak zwaną „spowiedź negatywną” – udowodnić, że nie czynił rzeczy niemiłych bogom<sup>24</sup>. Kodeks zachowań pośmiertnych składa się z wielu szczegółowych zaleceń, dialog z rozmówcami z innego świata jest niezwykle trudny. Toteż zmarły potrzebował nie tylko przewodnika po drobiazgowo opracowanej topografii zaświatów, ale też „metafizycznej ścieżki”, a taką rolę pełniła rozbudowywana przez wiele wieków Księga Umarłych, zawierająca modlitwy i rytuały związane z „wychodzeniem i wchodzeniem do krainy umarłych” oraz z „ceremoniami odbywającymi się w dniu pogrzebu”<sup>25</sup>.

Dodajmy kolejne ogniwa: bóg z głową szakala, Anubis (peryfrastycznie określany jako „bóstwo szczekające”), nadzorował mumifikację zmarłego i przyjmował rolę przewodnika w drodze na sąd Ozyrysa. Waga to ważny rekwizyt sądu: na jednej szali umieszczane było serce zmarłego (według wierzeń egipskich siedlisko duszy), na drugiej pióro *maat* – wyobrażenie boginii o tym imieniu, personifikacji ładu i prawdy<sup>26</sup>. Jak pisałem, w egipskim świecie podziemnym czyhały liczne niebezpieczeństwa, takie jak węże-demony, dusza zatem musi stoczyć walkę z wężem Apopisem<sup>27</sup> – wrogiem Amona-Re, antagonistą, „szatanem”. U Herberta wąż byłby metonimią podziemnych zagrożeń wędrującej duszy. Święty żuk skarabeusz symbolizował natomiast nieśmiertelność oraz odrodzenie do nowego życia; jego wizerunkiem obdarowywano mumie. Skarabeusz to inkarnacja wschodzącego słońca, bóg Chepri. Do katalogu bóstw grobowych pominiętych w odsyłaczach i napomknieniach Herberta dodajmy Izydę i Neftydę, siostry Ozyrysa, które

<sup>24</sup> S. Ikram, dz. cyt., s. 40; M. Eliade, dz. cyt., s. 127–128.

<sup>25</sup> M. Barwik, dz. cyt. s. 28–29.

<sup>26</sup> Świętą ilustracją byłby papirus Księgi Umarłych Hunefera z czasów XIX dynastii ze zbiorów British Museum przedstawiający Sąd Ozyrysa (reprodukcja w przywoływanej książce Salimy Ikram).

<sup>27</sup> S. Ikram, dz. cyt., s. 39.

„czuwały nad bezpieczeństwem mumii”<sup>28</sup>, boga Tota zapisującego czyny człowieka w zaświatach oraz boginię Ammit, która pożerała serca grzeszników.

W tym miejscu w wierszu Herberta otwiera się obszar ironii – udratyzowanej, ukrytej, wymagającej od czytelnika wydobycia informacji z tła tradycji kultury<sup>29</sup>. Otóż Echnaton odrzucał posępny kult Ozyrysa, a zreformowana przezeń religia „nie zajmowała się sprawami śmierci i życia pozagrobowego. Treścią jej był kult słońca, które uosabia siłę przyrody najbardziej cudowną”<sup>30</sup>. I jeszcze: „Nowa religia, zbyt praktyczna w porównaniu do dawnych kultów, stanowiła afirmację życia i nie straszyla sądem pośmiertnym”<sup>31</sup>. Tymczasem rozmyślania duszy Echnatona nie są pozbawione lęków i ponownie wikłają wolnego i promiennego władcę w cierpienia niepewności, które sięgają w obszar śmierci, a także każą roztrząsać odrzucane zagadnienia eschatologiczne – i to jeszcze w obcym faraonowi systemie wyobrażeń mitycznych. Echnaton najmniej nadaje się do przekazywania wizji sądu Ozyrysa. W wierszu następuje konfrontacja wybranego bohatera z poglądami i wierzeniami, a zarazem demaskacja słonecznych utopii. Jak często dzieje się to u Herberta, za ironią postępuje współczucie. „Skarga umierającego” zyskuje uniwersalną wymowę, zatem odległość kultur i wieków nie ma tu wiele do rzeczy. Zauważmy też wątek moralistyczny: odwracanie się od mroku śmierci w stronę słonecznego blasku niczego nie rozwiązuje, śmierć i tak znajdzie swoją ofiarę, metodycznie się nią zajmie, bez względu na to, czy zmarły był twórcą utopii solarnej.

Zbigniew Herbert albo przekracza granice doktryn religijnych, albo posługuje się nimi jak narzędziami pseudonimowania spraw ostatecznych, które i tak muszą być podejmowane we własnym imieniu. Jak krótko rzecz określa Mirosław Dzień, poeta „próbuję »rozważać« tematy eschatologiczne ponad systemami”<sup>32</sup>. Autorowi *Pana Cogito* obce jest podejście antykwaryczne, nie chce on syntetyzować mitu ozyriańskiego. Szkicowość Herbertowej rekonstrukcji wskazuje na to, iż kontakt z egipską nauką o zaświatach jest przelotny, chwilowy, gdyż

<sup>28</sup> Tamże, s. 36.

<sup>29</sup> Por. S. Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984, s. 102.

<sup>30</sup> T. Andrzejewski, dz. cyt., s. 147.

<sup>31</sup> Tamże, s. 148.

<sup>32</sup> M. Dzień, *Bogowie Herberta*, „Teksty Drugie” 2000 nr 3, s. 161.

właśnie odrzucenie kulturowego wzoru należy uznać za akt ważniejszy. O wiele większą tajemnicą okazuje się bowiem istota ludzka w ziemskiej i cielesnej postaci, przeto podróż duszy – wspomagana wyobrażeniami mitycznymi, magicznymi, religijnymi – w wierszu *Ankhenaton* odbywa się w przestrzeni zmysłów. Pejzaż ciała, tak jak w innych utworach poetyckich Herberta, takich jak *Apollo i Marsjasz* (SP), *Śmierć pospolita* (N) czy *Pan Cogito a ruch myśli* (PC), nasycony został metaforami (weźmy łodzie powiek, gniazda ust, uszy jak psy). Seria takich wyobrażeń kojarzy się z miejscami bezpiecznymi, rozpoznawalnymi, wiernymi człowiekowi. Ta przestrzeń przeciwstawiana jest wrogim zaświatom.

Nietrudno zauważyć, że poeta, myśląc obrazami, dba o ich koherencję. Repryzy metaforyczne w obu wierszach od razu są zauważalne, jak w układzie wynikania: jeśli dusza wyobrażona jest jako ptak, to może zamieszkać w ciele jak w gnieździe (*Ankhenaton*), jeśli dusza przybiera kształt motyla, to głowa zmarłej osnuta zostaje „jedwabnym kokonem” (*Nefertiti*). U Herberta człowiek odchodzący ze świata zdaje się na prawdę zmysłów, dlatego umieranie zatrzymuje ostatnie odbłaski prawdziwych świadectw wzroku czy węchu. Jednakże wobec prawdy zmysłów w poezji Herberta padają oskarżenia, formułowane są zastrzeżenia. Zmysły nie przenikają przecież w wymiar duchowości, a ich doświadczenie zawsze pozostanie niepełne. Jak powiada Józef M. Ruszar: „Prawdziwa mądrość, czyli wiedza o sprawach ostatecznych, jest heroiczna i niebezpieczna”<sup>33</sup>, wymaga więc „trudu egzystencjalnego poznania”<sup>34</sup>.

Echnaton odbywa, odwołując się do słów Herberta, „kursy tępienia / ziemskich nawyków” (*Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*, ROM). Dar (ograniczonego) widzenia zostaje zabrany. Pewność postrzegania rzeczy materialnych rozprasza się i nie trzeba dodawać, że rozstanie z tym, co najbardziej elementarne, ma tutaj wymiar tragiczny. W monologu duszy przedstawiona zostaje dwoista w swej istocie, empatyczno-okrutna terapia wymazywania ziemskich wyobrażeń, rozstania ze zmysłami albo jeszcze inaczej: lekcja nieistnienia, czyli czegoś, czego nie da się ani zrozumieć, ani wypowiedzieć.

33 J.M. Ruszar, *Zmysły i metafory. Hierarchia zmysłów według Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 258.

34 Tamże.

Upostaciowana przez rzeźbę głowa to obszar wojażowania duszy, która jak łódź boga Amona-Re żegluje po krainie zamierających zmysłów (jest to kolejny ślad wspomnianej przeze mnie ironii, że dzieje pośmiertne Echnatona pośrednio łączą się ze zwalczaną doktryną). Wzrok ma pozostać odwrócony do wewnątrz, nie rozpraszać się przez rejestrowanie ziemskich obrazów, sekret słuchu zostanie wyjawiony, ostatnie zapachy ziemskie pozostaną zapamiętane. Kiedy przygodność wrażeń zamienia się w jakąś względnie pewną ostateczność, objawiają się paradoksalne „zwyczajne tajemnicze” ludzkiej obecności w materialnym świecie. Dusza w swym monologu powiada:

uwiję dwa gniazda  
w kącikach ust  
które milczą  
i nabrzmiewają płaczem.

Wolno zatem sądzić, że zmysł współczucia, szósty i dodatkowy, jest w Herbertowej wizji człowieczeństwa najważniejszy.

W wierszu *Nefertiti* (podobnie jak w liryku *Ankhenaton*) współczucie, tak istotne w twórczości Herberta, wypowiedane jest nie wprost. Zauważmy, że następuje tutaj kameralizacja duszy, która już nie jest „ptakiem olbrzymim / białymi skrzydłami bijącym”, lecz czymś znikomym – „motylem / jak kolorowy oddech”, ostatnim tchnieniem, może też powidokiem ginących barw świata. *Ba*, jak pamiętamy, w rycinach z Księgi Umarłych przyjmuje kształt niezgrabnej, masywnej ptasiej maszyny starającej się ulecieć ku szczęśliwym zaświatom. Dusza Nefertiti pozbawiona zostaje takiego wehikułu, jest delikatna, symbolizuje ją motyl, wyobrażenie greckiej *psyche*.

Osnuwanie głowy umarłej w jedwabny kokon z pominięciem znaczenia rytuału i ceremonii pogrzebowej, bez przepisanych reguł balsamowania, które mają zachować ciało przed rozkładem, w odczytywanym wierszu Herberta oznacza mumifikację degradującą, w jakiejś mierze szyderczą. Uwięziona w śmierci jak w oprzędzie jedwabnika, boska królowa teraz – jako larwa – oczekuje bez nadziei przemiany (przepoczwarczenia się) w istotę wieczną i świetlistą. Dzieli zatem przeznaczenie wszystkich śmiertelnych. Swobodny odlot, rozwiązanie dylematu duszy, „w dzień – jeden / w noc – jedną”, można powiedzieć: poza zaświatową popolitością i monotonią, zapewne nigdy nie nastąpi. Dumne egipskie *Ba* w tym ujęciu przypomina zalęknioną duszyczkę.

Tak jak w innych wierszach Herberta owadzia metaforyka odsyła do przeżywania upływającego czasu, rozkładu, rozpadu<sup>35</sup>, ale w wierszu *Nefertiti* oznacza też oddalenie od świata żywych, zapomnienie. Zauważmy, że poeta oprócz metafor spętania i uwięzienia w wierszu *Nefertiti* posługuje się językiem odległości – wielkiej, niepojętej i niedostępnej przestrzeni. Gnomicznie wyrażona refleksja przypomina paradoksy Pascala. To, co pozornie bliskie, niby oswojone przez eschatologię, okazuje się tak odległe, że niedostępne: „jakże daleka jest droga / od ostatniego westchnienia / do najbliższej wieczności”. Z tego aforyzmu wynika, że światy wyższe są stopniowalne, trochę w duchu Leśmianowym. Monolog skierowany do egipskiej królowej ma w tym wierszu formę rozbudowanego pytania retorycznego. Sugeruje ono, że tajemnica wieczności, którą pragniemy rozwikłać, nigdy się nie rozwiąże. Wszakże współczesna Nefertiti postrzegana przez poetę z dwudziestego wieku nie została zaopatrzona w przewodniki po zaświatach ani w „skuteczne” systemy symboliczne. Nie pokona przepaści oraz urwisk znajdujących się u kresu drogi życia ludzkiego, nie znajdzie odpowiedzi na wieczne zagadki. Pozostaje z nierozstrzygalnym pytaniem, dokąd dążymy – jej udziałem w dramacie śmierci jest pewność niepewności.

Oba wiersze w małym cyklu Herberta – pomimo „męstwa bycia” wyraźnie zaznaczanego w utworach tego poety – opatrzone zostają prowadzonymi z perspektywy wieku dwudziestego rozważaniami o heroizmie pojedynczej śmierci oraz lęku przed nieznanymi przeznaczeniami. Krzyżują się tutaj dwa kierunki myśli oraz wyobraźni: od życia ku śmierci i od krainy zmarłych ku światu żyjących. Ankhenaton i Nefertiti tracą oparcie w religii starożytnej, wyprowadzeni zostają z mitologii oraz historii, zyskują natomiast – wraz z czytelnikami z naszych czasów – świadomość egzystencji.

Na koniec pozostawiam epilog dodany do wiersza *Ankhenaton*. W komentarzu dotyczącym obcowania ludzi dwudziestego wieku z rzeźbą głowy faraona czytamy:

[...] my  
którzy kamienną głowę Ankhenatona

35 Więcej o „idei czasu-rozkładu-owada”: P. Czapliński, dz. cyt., 293–295; zob. także: D. Opacka-Walasek, *O „nieprzerwanym szumie ogromnej klepsydry”. Obrazy czasu w poezji Zbigniewa Herberta [w:] Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, M. Cicha, Lublin 2005, s. 118–119.

trzymamy na kolanach  
 czujemy jak ona wężsy  
 jak ona tłucze  
 jak ona krzyczy.

Jakiegokolwiek ukojenie i uspokojenie nie jest możliwe. Miłośnicy sztuki, którzy uznali podejście estetyczne za coś małostkowego, mało znaczącego i nie chcą dyskutować o przedstawianiu faraona w sztuce amarneńskiej, wyczuwają paniczny lęk, szamotanie się duszy zakłętej w kamienną rzeźbie. Co znamienne, a jednocześnie paradoksalne: owa dusza, wcale nie bezcielesna, wypowiada protest przeciwko samemu zjawisku śmierci, posługując się instrumentarium zmysłów. Opowiada się po stronie utraconego istnienia, walczy o współczucie i pamięć. Tylko język zmysłów może przekazać – bez recytowania filozoficznych mądrości – prawdę o egzystencjalnej nędzy.

Następuje zatem nagle wyjście ze świata wierzeń egipskich i skupienie na świadectwie sztuki. Poeta po pierwsze eksponuje jej ocalającą wartość, życie w dziełach kultury, w malarskim czy rzeźbiarskim wyobrażeniu. Po wtóre zaś jej odbiór jest zarazem estetyczny i ponadestetyczny. Zauważmy bowiem wiele mówiący symboliczny gest piastowania na kolanach rzeźby portretowej, przeniesienie empatii, zastępcze obdarzenie czułością artefaktu. Zmysłowy kontakt z głową osamotnioną, mieszkaniem intelektu oraz zmysłów (przypomina to opis z wiersza *Alienacje Pana Cogito*, PC) przywraca interakcję naprawdę ludzką. Współczucie wyraża się przez dotyk<sup>36</sup>, czułość ożywia kamienną rzeźbę.

Nie wiemy i nie jest to wcale ważne, który konterfekt Echnatona ulega takim zabiegom, zakazanym w salach muzealnych, gdyby opisywany fakt potraktować literalnie. Nieistotne, czy odniesiemy wyobrażoną scenę do wizerunku z muzeum w Kairze, w Luwrze czy w San Jose w Kalifornii. Ekfrazja zostanie wstrzymana, poetyckiego opisu rzeźby nie będzie. Faraon to w tym wierszu człowiek poddany władzy śmierci i zarazem zbuntowany wobec jej praw. Oryginalność ujęcia w utworze Herberta polega na tym, że zastygnięcie w rzeźbie, uspokojenie w przedstawieniu nie jest respektowane. Nieporuszona materia rzeźbiarska wyposażona zostaje na powrót w zmysły, co więcej – przy

<sup>36</sup> O związkach czułości i dotyku w poezji Herberta interesująco pisał M. Antoniak: *Czułość bywa jak... Bezsilność wobec czułości – Norwid, Wyspiański, Herbert, Miłosz [w:] Zmysł wzroku, zmysł sztuki...*, dz. cyt, cz. 2, s. 169–175.



pomocy tego instrumentarium chciałaby powrócić do świata żywych. Protest przeciwko metafizycznemu skandalowi śmierci jest poruszający, dramatyczny, dynamiczny, wbrew naturze rzeźby, ale żeby ten ukryty szyfr odczytać, potrzebna jest współczująca wyobraźnia.

Według poety Echnaton – ale też każdy człowiek – w swych dziejach pośmiertnych potrzebuje nie boskich uzurpacji czy kosmicznych wędrówek, lecz ludzkiej czułości, dotknięcia ręki, rozumienia wspólnego losu.



Jakub Andrzej Jurkowski

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

## „Usłysz nas Srebrnołuki”

Egzegeza modlitwy greckich wojowników  
we *Fragmentie* Zbigniewa Herberta

Usłysz nas Srebrnołuki przez zamęt liści i strzał  
przez bitwy uparte milczenie i mocne wołanie martwych  
znów jesień Srebrnołuki drzewa i ludzie odchodzą  
śpimy w dusznych namiotach pod niebem zmiętym od przekleństw  
w pyłe nurzamy twarze w pocie myjemy ciała  
z piersi otwartej mieczem nie krew nie krew ucieka  
zwierzęta umierają mułom zachodzą oczy  
butwieją żagle okrętom i żaden sztorm o zatokę  
nie powrócimy do żon obce gorzkie dziewczęta  
nie pozwolą nam długo płakać w swoich ramionach  
nie o wieniec kamienny Troi prosimy Cię Panie  
nie o pióropusz sławy białe kobiety i złoto  
lecz jeśli możesz przywróć splamionym twarzom dobroć  
i włóż prostotę do rąk tak jak włożyłeś żelazo –

obłoki zsyłaj Apollo obłoki zsyłaj obłoki

(*Fragment*, sP).

### De-fragmentacja *Iliady*

Jarosław Marek Rymkiewicz w swoim zbiorze manifestów poetyckich *Czym jest klasycyzm* właśnie przy okazji analizy Herbertowskiego *Fragmentu* pisał o poezji „odpornej na działanie czasu” jako tej, która tworzy ramy modalne, pozwalające jej repetować formy przeszłości, przekazywać sensy mityczne, wzorce i archetypy należące do czasu ponadhistorycznego, potrafiące poruszyć w naszym umyśle jakąś strunę,

zbudować w czytelniku coś, co można by nazwać uniwersalnym wzruszeniem. Zadał wtedy w kontekście *Fragmentu* pytanie:

Co opowiada Herbert? Zamierzchłe zdarzenie, doświadczenie sprzed lat i wezwanie, modlitwę sprzed lat. Oto ułamek wiersza, który [...] chce być, jak wolno nam sądzić, tylko fragmentem: fragmentem tekstu zapisanego przed wielu laty, odnowieniem, odbudowaniem z rozsypanych ułamków poetyckiego doświadczenia czasu przeszłego<sup>1</sup>.

Rymkiewicz dokonał przy tej okazji rozróżnienia między poetą stylizatorem a poetą repetującym i wskazał, że prawdziwą poetyką *gravitas* jest w stanie osiągnąć jedynie ten drugi, ponieważ jego celem jest nie tyle danie świadectwa o perfekcyjnym, ale nacechowanym pewną ludyczną niefrasobliwością opanowaniu rzemiosła, ile stworzenie tego, co Juliusz Domański określał mianem „tekstu jako uobecnienia”, a co można nazwać inaczej osadzeniem się w Wiecznym Teraz kultury. Poeta z Milanówka zauważył, że

ponowienie i to, co jest ponawiane, wzór i repetycja, są dwoma powiązаныmi ze sobą tysiącem włókien tkankami tego samego organizmu, tkankami, między którymi zachodzi nieustanny proces transfuzji krwi<sup>2</sup>.

Homer to dla Herberta bez wątpienia archetyp poetyckości. Mit trojański, czy szerzej: mit homerycki jest obecny w jego twórczości począwszy od *Struny światła*<sup>3</sup>. W *Labiryncie nad morzem* poeta wspominał uczucie zawodu, jakie towarzyszyło mu przy okazji wizyty w Heraklionie. Mógł się naocznie przekonać, jak wiele z tego, czego można dowiedzieć się o starożytności, zależy od nastawienia samego badacza, jego założeń, presupozycji, uprzedzeń, przed-sądów i przesądów. Była to dlań pogładowa lekcja hermeneutyki:

*Z Księcia wśród lilii* albo *z Króla-kapłana* zachował się kawałek łydki, torsu, ramienia i pióropusza. Wszystko inne było rekonstrukcją, domysłem, fantazją. To tak, jakby ktoś pomiędzy odnalezione ułamki starożytnego poematu wpisał słowa własne (LNM II).

<sup>1</sup> J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm*, Warszawa 1967, s. 60.

<sup>2</sup> Tamże, s. 61–62.

<sup>3</sup> Dla przykładu: *O Troi* (sś), *Trzy wiersze z pamięci* (sś), *Do Apollina* (sś), *Do Ateny* (sś), *Fragment wazy greckiej* (sś), *Ofiarowanie Ifigenii* (HPG), *Achilles. Pentezylea* (R), *W drodze do Delf* (HPG), *Apollo i Marsjasz* (SP), *Przełanie Pana Cogito* (PC), *Raport z oblężonego miasta* (ROM), *Rekonstrukcja Poety* (RP/D).

Krytycznie wypowiadał się na temat artystycznych zabiegów Arthura Evansa, którego oskarżał o dezynwolturę towarzyszącą przywracaniu cywilizacji minojskiej światu. Archeologiczna *apokatastasis* Evansa była dla niego kamieniem obrazy i przedmiotem sarkastycznych uwag. Wydaje się, że Herbert powinien być jednak bardziej wyrozumiały wobec angielskiego badacza, zważywszy na to, że sam również przeważnie nie podchodził obiektywnie czy raczej obiektywistycznie do antycznych residuów. Jak mało kto zdawał sobie sprawę, że badawcze „szkiełko i oko” czy „beznamiętny głos przewodników po świątyniach” (*U Dorów*, BO 34), któremu towarzyszy „turystyczne trzaskanie kodaków” (*U Dorów*, BO 35), znieczulają wyobraźnię i zamykają na doświadczenie *sacrum*.

„Barbarzyńca w ogrodzie” bez wątpienia był przy tym jednocześnie obdarzony umysłem krytycznym i analitycznym oraz głęboką jak na rzekomego dzikusa erudycją. Budował w swojej eseistyce wywody koherentne i precyzyjne, filologicznie rzetelne. Bardzo swobodnie poruszał się w gąszczu antycznych tekstów kultury z nicią Ariadny w postaci celnych intuicji badawczych umożliwiających dotarcie do najskrytszych zakamarków greckiej duszy oraz śmiałych i jednocześnie weryfikowalnych hipotez. Obcując z przeszłością jako sceptyk, ironista, któremu patronował w twórczości bóg Hermes (figura trickstera, patron kupców i złodziei, gubiący tropy, mieszający szyki, apotropaiczny kuglarz), zdawał sobie równocześnie sprawę, że nie wystarczą badawcza skrupulatność i akademicka akrybia, ale konieczna jest pewna holistyczna wizja pozwalająca zbudować hipotetyczny, a więc zawsze podatny na dopełnienie czy falsyfikację obraz. Stąd też jego szczególna predylekcja do form fragmentarycznych, apokryficznych, czyli tego, co niekanoniczne, nieusankcjonowane przez nieodwołalny wyrok, niezastygłe w spetryfikowanym kształcie.

Apokryf, jako forma literacka, bardzo mnie interesuje. Teksty, przekazy mają pewne luki. Narzucenie sobie jakiś ram przekazu historycznego i wypełnienie wyobraźnią tego, co jest dozwolone w granicach wyobraźni, daje mi większe poczucie, że jest to coś warte, niż fabuła, której nie potrafię sugestywnie wymyślić. Prawdopodobnie wynika to z moich zahamowań, może z braków mojej wyobraźni. Muszę to oprzeć na konkretach. [...] posługując się formą historycznego przekazu, łatwiej jest mi wyłożyć jakąś prawdę czy jakiś niepokój [...]. I ta forma fikcji literackiej usprawiedliwia pewną dowolność (*Światło na murze. Rozmawia Marek Sołtysik*, WYW 115).

Herbert rzeczywiście nie był obdarzony nadmierną fantazją poety, z czoła którego „spływałyby ławice obrazów” (*Kołatka*, HPG). Miał za to żywą wyobraźnię ejdetyczną nastawioną na konkret, pozwalającą mu dyskutować mitologiczne narracje i formy antyczne i w sposób twórczy transmitować je do czasów sobie współczesnych.

Przywraca więc Herbert we *Fragmencie* minione doświadczenie, re-stytuuje w heksametrycznej formie greckiego eposu modlitwę achajskich wojowników, ale robi w niej wyłom, uskok, *clinamen*. Wskrzusza czas przeszły, jednocześnie dokonując głębokiej, a zarazem subtelnej rewizji. Zdaje sobie sprawę z ogromnego dystansu, jaki dzieli go od zamierzchłych czasów epoki bohaterów spod Troi. Wytapia więc z poetyckiego rytmu heksametru zupełnie nowej jakości kruszec. Nie odtwarza typowej sceny modlitwy greckiego wojownika, a przynajmniej nie do końca. Zachowując łączność z homeryckim źródłem, wkłada w usta walczących pod Troją słowa, które stoją na antypodach treści modłów bohatera *Iliady*. Modlitwa ta, zachowując kunsztowną, patetyczną formę, nie jest więc li tylko atemporalnym rytuałem, Eliadowską repetycją *in illo tempore* czy iluzją nawrotu do Hezjodejskiej epoki heroicznej, ale sytuacją liryczną, która poprzez ironię nieprzystawalności czasów ocala to, co najważniejsze w postawie antycznego herosa, przy równoczesnym naniesieniu etycznej poprawki. Ukrywający się za głosem wojowników podmiot liryczny daje świadectwo wartości przekraczających horyzont aksjologiczny greckiego wojownika. Modlitwa z *Fragmentu* staje się przez to początkiem codziennego męstwa bycia oraz afirmacją losu...

*Womb-tomb, Hatch, match and despatch,*  
 „Bo na tym świecie śmierć wszystko zmiecie”,  
 czyli o wszechobecności śmierci

W pierwszym wersie wojownicy zwracają się w apostrofie do Apolla i używają *epitheton ornans* „Srebrnołuki”. Proszą go o wysłuchanie, posługując się typową dla kultury politeistycznej starożytnej Grecji formą modlitewnej inwokacji. Na początku *Iliady* tak właśnie zwraca się do Apolla jego kapłan Chryzes:

Usłysz mnie dziś Srebrnołuki, który nad Chryzą panujesz,  
 Kilię najświętszą i Tened potężną dłonią osłaniasz!  
 Panie Smintejski, jeżeli świątynię kiedy ci wzniosłem

Miłą, jeżeli ci spalał w ofierze udźce tuczonych  
Cielców i kozłów – ty mego błagania teraz wysłuchaj:  
Pomścij się swymi strzałami za moje łzy na Danajach (I, 37–42)<sup>4</sup>.

Co w modlitwie Herbertowskich Achajów miałyby oznaczać metafora „przez zamęt liści i strzał”? Żeby ją w pełni zrozumieć, należy się odwołać do archetektu *Iliady* i przyjrzeć się bliżej adresatowi modlitwy. Apollo, jak znaczna część mieszkańców Olimpu, bierze często udział w bitwie, ingeruje w jej przebieg. Tak jak Hera i Atena dyszą żądzą odwetu na mieszkańcach Ilionu, tak Apollo wyraźnie sprzyja Trojanom. Jest bogiem o ambiwalentnej naturze i podobnie do innych homeryckich bogów poczyna sobie z ludźmi dość arbitralnie. Bywa, że jako pogromca Pytona występuje w roli patrona medycyny i katartrycznych oczyszczeń. Wysłuchuje wtedy modlitw orantów, leczy zranionych, a duszę napełnia męstwem – jak to ma miejsce w przypadku rannego Glaukosa. Bohater trojański modli się:

„Usłysz mnie, władco! Ty, który jesteś w bogatej krainie  
Lykii czy w Troi! Wszak możesz zewsząd człowieka wysłuchać  
troską zgiętego. A teraz mnie taka troska przygniata.  
Ranę mi ciężką zadano, a rękę moją wskroś całą  
ostre cierpienie przewierca. Krwi zatamować nie mogę,  
co wytryskuje strumieniem. Stężało pod nią me ramię.  
Włóchni utrzymać nie zdołam ani wyruszyć na wroga,  
aby z nim walczyć. Mąż poległ najwaleczniejszy, Sarpedon.  
Chociaż syn Dzeusa, jednakże Kronida go nie ocalił.  
Ale ty, władco, wysłuchaj mnie: ulecz ciężką mą ranę,  
uśmierz cierpienie, daj siłę, bym zdołał swych towarzyszy  
Lyków zawezwać i zapał do bitwy wśród nich rozniecić,  
spraw, bym u zwłok poległego mógł także stanąć do walki”.  
Tak powiedział, błagając. Wysłuchał go Fojbos Apollon.  
Zaraz uśmierzył cierpienie i z uciążliwej mu rany  
krew tryskającą powstrzymał, i męstwem duszę napełnił (xvi, 515–530).

Innym jednak razem Apollo ujawnia swoje złowrogie oblicze i wysłuchawszy swego kapłana, bezlitośnie karze Danajów, zsyłając na nich zarazę:

---

4 Homer, *Iliada*, tłum. K. Jeżewska, wstęp i przypisy J. Łanowski, Warszawa 1999. W cytowanych fragmentach *Iliady* cyfra rzymska oznacza numer księgi, cyfry arabskie numery wersów.

[...] Wysłuchał go Fojbos Apollon.  
 Zstąpił ze szczytów Olimpu z sercem od gniewu wzburzonym,  
 łuk przewiesiwszy przez ramię i kołczan z dwóch stron zamknięty.  
 Strzały dźwiękneły na barkach rozgniewanego okrutnie,  
 gdy się poruszył. Do nocy był nadchodzącej podobny.  
 Siadł od okrętów daleko i pierwszą wypuścił strzałę.  
 Ozwał się dźwiękiem straszliwym srebrzysty łuk Apollona.  
 Najpierw skierował swe groty na ręce psy i na muły,  
 potem jął ostre pociski miotać na ludzi śmiertelnych.  
 Stosy bez przerwy płonęły żałobne nieprzeliczone.  
 Dziewięć dni strzały miotane przez boga na obóz padały (I, 43–53).

Apollo jest też bogiem wyroczni, przepowiedni i wróżb, a co za tym idzie, jego boska świadomość jest szczególnie wyostrzona na fakt ontycznego statusu człowieka, czemu daje świadectwo w czasie rozmowy z Posejdonem. Ci dwaj mieszkańcy Olimpu byli szczególnie predestynowani do tego, żeby zabierać głos w sprawie losu człowieka. Dzielili bowiem jego dołę, służąc jako najemnicy u króla Laomedona po nieudanych spisku na Zeusa. Mieli za zadanie zbudować mury dokoła Troi. Niektóre przekazy podają, że Apollo wypasał też trzody królewskie na stokach Idy. Laomedon okazał się jednak wiarołomny i nie wypłacił obiecanej zapłaty, odprawiając obu boskich kondotierów z niczym. Groził im też, że sprzeda ich jako niewolników na dalekich wyspach. Posejdon dziwi się przeto, że Apollo pomaga Trojanom. Ten zaś odpowiada mu:

Ty, co ładami potrząsas, byłbym niespełna rozumu,  
 jeślibym z tobą wiódł wojnę z przyczyny nędznych śmiertelnych,  
 którzy podobni do liści czas pewien w pełni istnienia  
 żyją karmiący się łona macierzystego płonami,  
 w innym zaś czasie bezdusznie nikną. Więc teraz czym prędzej  
 walkę przerwijmy, a tamci niech wzajem zmagają się sami (XXI, 462–467,  
 podkr. J.A.J.).

W dwudziestej pierwszej księdze *Iliady* Apollo staje się wyrazicielem wizji antropologicznej, która czyni człowieka właściwie całkowicie dzieckiem i tworem śmierci. To właśnie w świadomości czy doświadczeniu śmierci Homer upatruje istoty człowieka i to śmierć jest dla niego *differentia specifica* ludzkiego gatunku. W szóstej księdze do liści porównuje również ludzi Glaukos (w rozmowie z Diomedesem):

Czemu mnie pytasz o ród mój, Tydejo o duszy wyniosłej?  
 Taki już los ludzkich rodów jak losy nietrwałych liści –



jedne na ziemię wiatr zrzuca liście, a inne wydaje  
 rozkwitający las, kiedy zbliża się pora wiosenna.  
 Z rodem człowieczym to samo: jeden rozkwita, a drugi  
 pada [...] (VI, 145–150).

Poematy Homera są fundamentalnymi tekstami kultury nie tylko dlatego, że opowiadają losy jednej z bitew czy *nostos* jednego z herosów. Są nimi dlatego, że pod fascynującą warstwą fabularną dotykają spraw rudymenarnych: antropogenezy, pytań, co to znaczy być człowiekiem i jakie jest jego przeznaczenie, co oznacza śmiertelność. *Iliada* często nazywana bywa poematem śmierci. Nie tylko ze względu na to, że – nieco wyolbrzymiając – śmierć pojawia niemal na każdej karcie eposu, ale dlatego, że jest ona podług Homera wielką niwelatorką, najwyższym prawem, fatalistycznym domknięciem, narzędziem ontologicznego ładu, odpowiedzią na każde ludzkie pytanie. Śmiertelność jest też w wyobraźni Homera podstawową dystynkcją pomiędzy człowiekiem a bogiem. Bogowie są *athanatoi* – nieśmiertelni, *rheia zoontes*, żyjący bez trosk, wiecznie szczęśliwi. Ludzie zaś są *thnetoi*, umarli już u powicia.

Zagadkowe są w wierszu Herberta oksymorony: „przez bitwy uparte milczenie i mocne wołanie martwych” (*Fragment*, SP). Bitwa w *Iliadzie* rozbrzmiewa wszak od krzyków, nawoływań. *Autê* i *enopê* to dwa słowa oznaczające „okrzyk bitewny”, metonimiczny skrót wojny, lub – co jeszcze bardziej znaczące – typowe zachowanie bogów.

[...] Atena,  
 nad wykopaną stanąwszy fosą przed murem,  
 wołała lub z huczącego wybrzeża krzyk jej dolatał rozgłośny.  
 Krzyczał ze strony swej Ares podobny do burzy ponurej,  
 Trojan wzywając do bitwy ze szczytów grodu wyniosłych  
 lub ze wzgórz Kallikolony, brzegami mknąc Simoentu.  
 Tak zagrzewając dwa wojska błogosławieni bogowie  
 doprowadzili do starcia i ciężką waśń rozpętali.  
 Ozwał się grzmotem straszliwym Dzeus, ojciec bogów i ludzi,  
 z wyżyn Olimpu (XX, 48–57).

Bohaterowie również ścierają się z okrzykiem na ustach, wszędzie wokół nich obecne są zamęt i wrzawa. Krzyk jest znakiem triumfu i przewagi. Wojownicy chełpią się ciałami zmarłych przeciwników, którzy nie są już w stanie odpowiedzieć. Przedłużają w ten sposób akt zadania śmierci wrogowi i roztaczają potęgę swojego głosu nad martwym ciałem leżącym u ich stóp. Posyłają też nieraz przekleństwem swoje ofiary do Hadesu.

W świecie Homera nie było jeszcze wypracowanej koncepcji duszy nieśmiertelnej. Duch nie był też samoistną, autonomiczną, boską częścią, wygnaną z boskich zaświatów i uwięzioną w złym ciele traktowanym jako więzienie, jak miało to miejsce w przypadku religii misteryjnych. Homerycki człowiek był traktowany monolitycznie, dusza opuszczała co prawda ciało w momencie zgonu, ale zanim to nastąpiło, nie było mowy o jakimkolwiek dualistycznym ujęciu człowieka<sup>5</sup>. Życie po śmierci nie jest dla Homera czymś chwalebny. *Psyche*, niematerialny sobowtór człowieka, zawodząc, kieruje się do ponurej siedziby Hadesa. W podziemiu tak dobrzy, jak i źli pędzą pożalowania godny, fantomowy żywot. W *Odysei* Achilles stwierdzi:

Wolałbym do dzierżawcy iść pod biedną strzechę  
Na parobka, i w roli grzebać z ciężkim znojem,  
Niż tu panować nad tym cieniów marnych rojem! (x1, 500–503)<sup>6</sup>.

W Hadesie *psyche* pozostaje niema i nie może wydać z siebie głosu, dopóki nie napije się krwi ofiarnej. Wydaje się, że w wierszu Herberta to właśnie duszę mają na myśli Achajowie, kiedy mówią, że z „piersi otwartej mieczem nie krew nie krew ucieka”. Małgorzata Mikołajczak zauważa, że liryczny opis bitwy jest we *Fragmencie* zasadniczo ewokowany figurami metonimii i synekdochy. Atrybutami bitwy są zatem:

strzały, miecz i żelazo jako metonimia broni, a także pył i pot, butwiejące żagle okrętów, zmęczenie mułów oraz przymus koczowania w dusznych namiotach. Wizyjno-liryczne obrazowanie utworu jest budowane za pomocą metafor: „zamęt liści”, „mocne wołanie martwych”, „ludzie odchodzą”, „niebo zmięte

---

5 „Mówi się zazwyczaj, że człowiek Homera składa się z nieśmiertelnej duszy i ze śmiertelnego ciała. Te słowa mogą łatwo wprowadzić w błąd. Należy powiedzieć raczej, że człowiek Homera jest jakby jednolitą całością, która dopiero w chwili śmierci rozdwa się na wieczną duszę i na martwe ciało. Dopóki człowiek żyje, dopóty dusza (*psyche*) nie wchodzi właściwie w rachubę, a w każdym razie nie ma samodzielnego znaczenia. Samodzielne znaczenie uzyskuje dusza dopiero w chwili śmierci danego człowieka i wtedy jest jego wiecznym, ale tylko jakby dwuwymiarowym wizerunkiem (*eidolon*) czy cieniem (*skia*)” (A. Krokiewicz, *Moralność Homera i etyka Hezjoda* [w:] tegoż, *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Warszawa 2000, s. 107).

6 Homer, *Odyseja*, tłum. L. Siemiński, wstęp Z. Abramowiczówna, przypisy J. Łanowski, Wrocław 2004. W cytowanych fragmentach *Odysei* cyfra rzymska oznacza numer księgi, cyfry arabskie numery wersów.

od przekleństw”. W ten sposób obszar bitwy staje się przestrzenią mentalną, ukazującą stan wycieńczenia, wyczerpania, sponiewierania, któremu towarzyszy poczucie winy i opuszczenia<sup>7</sup>.

### Nie o *timé* i *kléos* prosimy Cię, Panie...

Zbiorowy podmiot liryczny z *Fragmentu* błaga Apolla o rzeczy, które byłyby nie do pomyslenia dla greckiego wojownika:

nie o wieniec kamienny Troi prosimy Cię Panie  
nie o pióropusz sławy białe kobiety i złoto  
lecz jeśli możesz przywróć splamionym twarzom dobroć  
i włóż prostotę do rąk tak jak włożyłeś żelazo –

Paradoksalny, a zarazem rewolucyjny charakter modlitwy greckich wojowników z Herbertowskiego *Fragmentu* stanie się jasny, gdy zrozumie się stawkę, o jaką toczy się wojna trojańska. Zasadniczym tematem *Iliady* zapowiedzianym już w *prooemium*, wokół którego zostanie zogniskowana akcja eposu, jest gniew (*mēnis*) Achillesa. To właśnie uczucie najmężniejszego spośród Greków doprowadza do opuszczenia przez niego pola bitwy i sprowadza zgubę na Achajskich towarzyszy broni. W momencie rozpoczęcia eposu Achajowie złupili już wiele sąsiadujących z Troją miast. Zdobycze zostały rozdysponowane pomiędzy wojowników, w wyniku czego Agamemnonowi przypadła w udziale Chryzeida, zaś Achillesowi – Bryzeida. Na początku naszym oczom ukazuje się scena, w której obóz grecki nawiedza kapłan Apollona, Chryzes. Chcąc odzyskać swoją córkę, ofiarowuje Grekom dary. Agamemnon gwałtownie odmawia, grożąc błagalnikowi siłą. Ten zaś, odszedłszy z obozu, zanosí do Apolla modły, które zostały zacytowane w poprzednim podrozdziale. Bóg wysłuchuje go i zsyła plagę dziesiątkującą Achajów. Achilles na dziesiąty dzień zwołuje radę i pyta wieszczka Kalchasa o powód gniewu Apolla. Kalchas ujawnia, że przyczyną było znieważenie kapłana. Agamemnon jest zmuszony zadośćuczynić Apollinowi i zwrócić brankę Chryzesowi. Naczelny wódz greckiej ekspedycji nadużywa swojej władzy i jako rekompensatę odbiera Achillesowi łup chwały – *geras* – brankę

---

7 M. Mikołajczak, „*W cieniu heksametru*”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 88.

Bryzeidę. Achilles traktuje to jako zniewagę, wycofuje się z bitwy, grozi odpłynięciem z Myrmidonami spod Troi i prosi swą matkę Tetydę o interwencję u Zeusa i zesłanie na Achajów dotkliwych klęsk.

Żeby zrozumieć nadmiernie gwałtowną, zdawałoby się, reakcję Achillesa, pojąc niebagatelną naturę kłótni oraz wnikać w najgłębsze motywacje obu antagonistów, należy przyrzeć się z bliska dwóm kluczowym kategoriom konstytuującym etos homeryckiego wojownika: *timé* (τιμή – honor) i *kléos* (κλέος – sława, chwała). Bohater Homera, reprezentant etyki arystokratycznej, a zatem *megalopsychos*, nie płynął pod Troję tylko dlatego, żeby odzyskać Helenę i zemścić się na Parysie za podeptanie świętego prawa gościnności i zhańbienie dumy Menelaosa. Dla wojownika była to przede wszystkim okazja, żeby udowodnić swój honor (*timé*) i uzyskać wieczną, nieprzemijającą sławę – *kléos áphthiton* (κλέος άφθιτον) – która była jedyną dostępną formą nieśmiertelności, jaką mógł zdobyć homerycki wojownik, i zarazem głównym „motorem” działania i siłą napędową jego poczynań.

Prawdziwą nieprzemijalność można zatem uzyskać jedynie poprzez *timé* i *kléos*. Nie są one jednak kategoriami z rodzaju imponderabiliów – przeciwnie, są wymierne, policzalne, kwantytatywne. Na *timé* składają się wszystkie zewnętrzne i widzialne znaki szacunku i respektu okazywane sobie nawzajem przez wojowników. Takimi oznakami są wojenne łupy, zdobycze, dary, nagrody, które w grece noszą nazwę *geras*. Wszyscy wojownicy mają prawo do należnej im czci i żywo reagują na wszelkie przejawy lekceważenia, zniewagi i obrazy. *Timé* i *kléos* są kategoriami, które razem tworzą symboliczną ekonomię.

Z punktu widzenia antropologii kulturowej społeczność greckich *aristoi*, której opis wylania się z kart *Iliady*, reprezentuje kulturę wstydu, którą zwykło się sytuować w opozycji do kultury winy. Poczucie własnej wartości nie jest czymś zinterioryzowanym przez wojowników. Achilles w momencie konfliktu z Agamemnonem nie może tak po prostu znieść zniewagi i szukać wewnętrznej ucieczki w świat myśli. Jego samoocena jest ściśle związana z tym, jak postrzegają go inni, co o nim mówią i myślą. Można powiedzieć, że w sporze dwóch bohaterów mamy do czynienia z grą o sumie zerowej. Agamemnon jest w stanie zrozumieć własną utratę *timé* wyłącznie w perspektywie równoczesnej zdobyczy Achillesa. Zysk jednego oznacza stratę drugiego.

Wojownik może uzyskać *kléos áphthiton* w momencie, kiedy osiągnie na polu bitwy nadzwyczajną przewagę, określaną mianem *aristeia*.

Paradoks, a zarazem tragiczny wymiar *kléos* polega na tym, że może być ona osiągnięta tylko na skutek śmierci własnej bądź uśmiercenia przeciwnika. Świadomość tego paradoksu wyraża bardzo dobrze Sarpedon w rozmowie z Glaukosem:

Gdybyśmy, mój przyjacielu, z tej wojny wyszli nietknięci,  
mogąc radować się życiem, nie znając starości i śmierci,  
pewno sam wtedy bym nie szedł w pierwszych szeregach do bitwy,  
anibym ciebie do walki skłaniał dla mężów zaszczytnej.  
Ale gdy zewsząd czyhają Kery zagłady i śmierci  
liczne – że ani ich minąć, ni uciec od nich śmiertelnym –  
idźmy po sławę dla innych! Inni okryją nas sławą! (XII, 320–326).

Olga Freudenberg pisała:

Słowo to życie. A sława? Sława to nieprzemijające, wieczyste słowo, nieśmiertelność. Sława jest nieodłącznie słowna. Wedle Homera to żywa istota, muza, bogini; sława dosięga niebios (pierwotnie unosi się, wzlataje w niebo), mieszka w niebie – jest niebem. Obraz „sławy” odgrywa ogromną rolę w poezji greckiej. Pindar mówi, że wyłącznie sława zapewnia prawdziwą nieśmiertelność, że tylko ona nie blednie, a niesie ją pieśń o wielkich czynach (to jeden z toposów liryki Pindara). Ludzie zaczynają więc cenić sławę, zabiegać o nią, nie wahając się oddać za nią życie. Rodzi się przekonanie, że sława zastępuje życie, droższa nawet od niego. Co przynosi sławę? Wielki czyn. Ale czyn określony, śmierć lub walka na śmierć i życie. Walka, pojedynek, bitwa – oto, co stanowi istotę „wielkiego czynu” lub „zwycięstwa”; o zwycięzcy w bohaterskim czynie niesie się sława<sup>8</sup>.

W księdze IX ponownie widzimy Achillesa, który wycofał się z bitwy i nie zabiega o osiągnięcie *timé* i *kléos*. Zamiast tego oddaje się grze na lirze i opiewa *kléa andrón*, (κλέα ἀνδρῶν – chwały mężów). Ta emblematiczna scena, *sui generis* epos w eposie, ukazuje funkcję, jaką pełniła poezja epicka w greckim społeczeństwie – kultywowanie pamięci o bohaterskich czynach, tworzenie wzorców, paradygmatu postępowania. Achilles jest przedstawiony już nie jako osoba uczestnicząca w bitwie i starająca się sama osiągnąć *kléos áphthiton*, ale w roli aoida opiewającego słowami eposu nieśmiertelne czyny bohaterów. Widzimy też w księdze IX poselstwo Agamemnona wysłane do Achillesa w osobach najsprytniejszego spośród Greków, Odyseusza, opiekuna herosa, Fojniksa (będącego zarazem figurą ojcostwa) i drugiego po Pelidzie

<sup>8</sup> O. Freudenberg, *Semantyka kultury*, Kraków 2009, s. 251.

najmężniejszego z Greków, Ajasa. Naczelny wódz chce przejednać Achillesa i składa mu ofertę, która jest niezmiernie kusząca i stanowi kwintesencję *timé* i *kléos* (są to m.in.: trójnogi, złote talenty, metalowe misy, najlepsze konie, niewolnice, nietknięta Bryzeida, a po zdobyciu Troi kobiety trojańskie, trzy córki samego Agamemnona oraz posąg w postaci rządów nad siedmioma miastami). Ponadto Odyseusz dopowiada:

Gdyby zaś wielki Atryda zbyt silny wstręt w tobie budził,  
on sam i dary od niego – miej litość nad Achajami,  
tymi, co w bitwach padają, a będą ciebie jak boga  
czcili. A przy tym ty sławę zyskasz niezmierną, bo Hektor  
padnie z twej ręki. Na pewno pychę niezmierną  
przejęty natrze na ciebie. Wie o tym, żeś najgodniejszy przeciwnik  
z Danajów, których przyniosły pod Troję lotne okręty (IX, 299–305).

Rekompensata przeznaczona dla Achillesa jest symbolicznym ekwiwalentem tego wszystkiego, czym kusiły boginie Parysa w czasie jego sądu (władza nad światem i bogactwa, mistrzostwo we władaniu bronią, najpiękniejsza kobieta). Trzej wysłańcy przekonują Pelidę na różne sposoby, odwołując się – poza wymienioną już ofertą nie do odrzucenia – do kategorii takich jak posłuszeństwo wobec starszych, autorytet przeszłości, parenetyczne wzorce innych osób, które podobnie jak Achilles były z kimś skonfliktowane, czy wreszcie lojalność i poczucie litości wobec ginących wojowników.

Achilles odrzuca jednak ofertę Agamemnona i zarazem dyskredytuje cały system, na którym opiera się społeczność wojowników. Bezceremonialnie oświadcza, że *timé* i *kléos* nie posiadają dla niego żadnej wartości, skoro mogą zostać odebrane *ad hoc*, podług nagłej zachcianki dowódcy.

[...] Jaka nagroda dla tego,  
kto bez spoczynku, bez przerwy bił się z licznymi wrogami,  
gdy los w tej samej ma cenie i tchórza, i bohatera  
(umrze tak samo i próźniak, i mąż, co wiele dokonał)? (IX, 316–319)

Zakwestionowanie etosu greckiego wojownika sprawia, że dopiero śmierć najbliższego przyjaciela, Patroklesa, jest w stanie zmienić stosunek Achillesa do Agamemnona i towarzyszy broni. Rodzi to jednak jednocześnie silne pragnienie zemsty na Trojanach i Hektorze. Teraz to już nie *timé* i *kléos*, ale zemsta staje się „motorem” akcji i wpływa na dalszy rozwój wydarzeń. Po śmierci Patroklesa Achilles jest w *Iliadzie*

przedstawiany jako byt liminalny, istniejący zarówno poniżej, jak i powyżej zwykłej kondycji człowieka. Odrzuca swoją naturę śmiertelnika. Jest ukazywany jako już-martwy-ale-jeszcze-żywy. Obrazowanie i słownictwo, których narrator używa do opisu Achillesa po zgonie jego przyjaciela, są przeważnie zarezerwowane dla poległych herosów. Widzimy zatem płaczącą matkę trzymającą za głowę syna. Słowa, gesty i zachowania Tetydy niedwuznacznie wskazują na nią jako na kobietę w żałobie lamentującą nad umarłym mężczyzną, w tym wypadku nad jeszcze-żywym-ale-już-martwym bohaterem. Achilles, nie mogąc się pogodzić ze odejściem Patroklesa, nie grzebie go. Wstrzymuje w ten sposób śmierć. Wstrzymuje również życie, co symbolizowane jest przez odrzucenie zwyczajnych ludzkich czynności: bohater przestaje jeść, pić, spać i współżyć z kobietą.

W sposób absolutny kwestionuje zarówno swój, jak i Patroklesa status śmiertelnika. Utożsamia się w pewnym sensie z popędem śmierci, ponieważ symbolicznie umarł dla świata, nie jest podmiotem, nie ma tożsamości, nie odgrywa żadnej roli, nie potrafi być nazwany przez nikogo, w pewnym sensie nie mówi ludzkim językiem. Od momentu, w którym wraca do walki, zabija tylko on, staje się maszyną śmierci, przejmuje jej funkcje, jest samym Tanatosem. Zgładza ludzi bezlitośnie (*vide* Likaon, syn Priama). Tylko dzięki interwencji Apolla udaje się uratować niektórych, na przykład Agenora:

Na Agenora, co bogom był równy, uderzył Pelida  
 drugi z kolei. Apollon jednakże mu sławy poskąpił,  
 chwycił tamtego i gęstym obłokiem wkoło otulił.  
 Potem rozkazał, by z walki wycofał się ciosem nietknięty.  
 Sam zaś bóg-z-dala-mierzący Pelidę powstrzymał podstępem  
 od wyniszczenia narodu Trojan. Wziął kształt Agenora,  
 stając o pierś niemal wsparty. Ten za nim w pościg wyruszył.  
 Podczas gdy Achill go pędził przez zbożem okrytą równinę  
 w stronę nadrzeczną, nad brzegi pełnego wirów Skamandra,  
 omal go nie dosięgając – bo chciał tak podstępny Apollon,  
 aby Achilles wciąż wierzył, że go niebawem doścignie  
 (xxi, 595–605, podkr. J.A.J.).

Zabicie Hektora nie prowadzi do pogodzenia się Achillesa ze śmiercią przyjaciela. Nie przynosi mu ukojenia uwłaczające zbezczeszczenie ciała obrońcy Troi, na nic się zdają zarówno igrzyska, które wyprawia ku czci Patroklesa podczas pogrzebu, jak i ofiarowanie dwunastu trojańskich

młodzieńców na stosie pogrzebowym. Niepocieszony Achilles wciąż bezceści ciało przeciwnika, tym razem obwożąc je wokół grobu Patroklesa. W końcu bogowie decydują się zainterweniować i zmusić Achillesa do oddania zwłok Hektora. Robi to nie kto inny, tylko Apollo, który jako zsyłający zarazę, ale także oczyszczający nie może znieść, że Achilles „swoją wściekłością nieczułą ziemię znieważa” (xxiv, 54).

Pragnienie zemsty Achillesa ustępuje dopiero pod wpływem prośby Priama i jego heroicznej miłości do syna Hektora. Priam całuje rękę mordercy syna, błagając go o litość. Reakcją herosa jest zdumienie, współczucie i żal. Dwaj wrogowie opłakują razem zmarłych. Achilles opowiada przypowieść o dwóch stojących u Zeusa urnach – jednej z nieszczęściami, drugiej z losami szczęśliwymi. Ludzkość skazana jest albo tylko na klęski, albo na pomieszenie dwóch losów. Tylko bogowie cieszą się szczęściem absolutnym. W wyniku konfrontacji z władcą Troi Achilles akceptuje swoją śmiertelność i na nowo mierzy się z życiem. Ten, który sam wstrzymywał się od pokarmów, zaprasza Priama na ucztę, przywołując przykład Niobe, która pomimo śmierci dzieci zabitych przez Apolla i Artemidę zalana łzami przyjmowała pokarm. Achilles zabija jagnię, piecze je i przyrządza. Komunia dwóch śmiertelnych wrogów staje się manifestem najbardziej ludzkich uczuć w całej greckiej epice. Achilles zostaje ponownie włączony w poczet *thnetoi*. Gotowy jest na przyjęcie własnej śmierci. W ostatniej scenie, w jakiej go widzimy, Achilles spoczywa koło Bryzeidy.

Tragiczny jest los wojownika pod Troją. Tak jak tragiczny jest los człowieka. Achilles jest wojownikiem *par excellence* i takim pozostanie do końca. Stawką okazuje się w jego przypadku już nie *timé* i *kléos*, ale ocalenie człowieczeństwa... Zygmunt Kubiak w znakomitym szkicu *Pobojowisko* poświęconym *Iliadzie* zauważa, że Achillesowi w pewnym momencie „życie zaczyna [...] się ukazywać jako pewnego rodzaju kołowrót: jednostajny cykl wzajemnego zabijania – tak jak ryby zagryzają się w głębi morza albo jak zwierzęta rozszarpują się nawzajem w puszczy”<sup>9</sup>. W wierszu *Fragment* czytamy:

Znów jesień Srebrnoluki drzewa i ludzie odchodzą,  
śpimy w dusznych namiotach pod niebem zmiętym od przekleństw.

9 Z. Kubiak, *Półmrok ludzkiego świata*, Kraków 2001, s. 91.



Scenę spotkania Achillesa i Priama w namiocie Kubiak nazywa „najdziwniejszą i najstraszniejszą. Achilles patrzy na Priama i widzi w jego twarzy twarz swego ojca...”<sup>10</sup>. Twarz Priama staje się dla najdzielniejszego z Achajów epifanią:

Odda Priamowi ciało Hektora, wyprawi go z powrotem do Troi, śpiesznie i oschle, a sam będzie dalej walczył, dalej dążył do zagłady Troi i szedł do kresu swego własnego losu. Wizja w namiocie [...] nie zawróci bohatera z drogi wzorowego wojownika achajskiego, nie zmieni wartościowań i kryteriów obowiązujących w achajskim obozie. Nie zahamuje pędu zdobywców, nie powstrzyma greckiej walki. Zostanie w środku tej walki, zostanie niby krzyk, niby pytanie, dla którego nie ma odpowiedzi<sup>11</sup>.

Wojownicy z wiersza Herberta modlą się:

lecz jeśli możesz przywróć splamionym twarzom dobroć  
i włóż prostotę do rąk tak jak włożyłeś żelazo.

Czy to jednak nie za wysoko postawiona etyczna poprzeczka? Paul Ricoeur zwraca uwagę, że:

bohaterowie Homera lubią czystość i często się kąpią, atoli te oczyszczenia są czymś w pełni materialnym, natomiast odstręcza ich brud (krew, kurz, pot, błoto, powalanie), ponieważ brud szpeci, *aischynein* (αἰσχύνειν)<sup>12</sup>.

W *Kratylosie* Sokrates, etymologizując, wskazuje, że:

Apollon to bóg, który obmywa (απολούωv), ale jest też bogiem, który mówi zwykłą prawdę (απλοῦv). Skoro więc szczerłość może być symbolicznym oczyszczeniem, wszelkie zło jest symboliczną plamą; plama jest pierwszym „schematem” zła<sup>13</sup>.

## Koda

Zestawiając ze sobą to, co minione, z tym, co współczesne, dokonując Gadamerowskiej *Horizontverschmelzung*, Herbert przekonywał o konieczności podjęcia próby zrozumienia dawnego doświadczenia. Godził się na to, że takie używanie wyobraźni nieuchronnie skazuje go

<sup>10</sup> Tamże, s. 100.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> P. Ricoeur, *Symbolika zła*, Warszawa 1986, s. 39.

<sup>13</sup> Tamże, s. 46.

na zaliczenie do „gatunku *minores*”. Wszak, jak mówiła jego persona poetycka Pan Cogito: „pragnął pojąć do końca [...] gniew Achillesa”, *ergo*: „ożywiać zmarłych”, „dochować przymierza”, „pozostać wiernym niepewnej jasności” (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM).

Zadajmy pytanie: czy da się restytuować doświadczenie modlitwy Achaja i czy może to nam coś powiedzieć o nas samych? Pan Cogito odpowiada: „jabłko upada przy jabłoni / w łańcuch gatunków spięte ciało” (*Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, PC). Hans-Georg Gadamer stwierdza, że nie da się rozumieć różnicy bez tożsamości, dysensu bez konsensu. I odwrotnie. Pewne różnice bywają konstruktywne. Dlatego, powiada, nie ma dialogu bez dialektyki. Jeżeli dysponuje się wieloma punktami widzenia, trzeba je jednak nieuchronnie rozumieć w perspektywie prawdy jednej. Paul Ricoeur zauważa, że prawda nie może być na końcu wieloraka, jeśli nie ma się zaprzec sama siebie. „Prawdziwie” i „jedno” to pojęcia zamienne. Ostateczna jedność nie jest nam jednak dana. Tego rodzaju wymaganie sprawia zawód, kiedy w rękach pozostają nam luźne kawałki wielkiej niepodzielnej kultury. To ona podsuwa nam myśl, żeby ze wszystkich tych dziedzin, w których panują nauka, etyka, sztuki piękne i wiara, utkać jeden barwny kobierzec. Prawa to intencja, lecz pusta, albowiem nie mamy żadnych środków na to, żeby metodologiczne rozdzwienki powetować sobie jakąś superwiedzą, która mieści w sobie wszystko.

Rozumiejąc, jak problematyczny jest dialog z tym, co minione, i jak wiele wysiłku wymaga ta rozmowa, Herbert konsekwentnie przekonywał o trwałości fundamentalnej aksjologii, o niezniszczalności wszystkich tych „szacownych pojęć”, „starych zaklęć ludzkości”, „bajek i legend”, czy właśnie eposów, które w *Przesłaniu Pana Cogito* (PC) metonimicznie sygnowane są imionami „grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda”. Wszystkie one odcisnęły niezatarte piętno na europejskim kręgu kulturowym i godne są restytuowania, nawet w obliczu klęski i poczucia absurdu.

Taka postawa nadziei wbrew nadziei mimo narzucającej się paraleli z laicką myślą egzystencjalną jest bardzo bliska poczucia chrześcijanina, dla którego największą nagrodą za dobro jest dobro, a za wierność Bogu... wierność Bogu. Herbert zdaje się mówić, że to nie statystyki tworzą moralność i nie liczba oklaskujących słuchaczy czy zgromadzonych uczniów jest najważniejsza, ale właśnie wierność (nienazwanemu, co prawda, po imieniu) Bogu. Niepojętemu, który jest niewymierną

nagrodą dla swoich wyznawców. To właśnie imponderabilia były dla autora *Przesłania Pana Cogito* epistemologicznym i ontologicznym telosem *per se* i wytyczną często ułomnego na planie historycznym ludzkiego postępowania, Kantowską ideą regulatywną, moralnym imperatywem dla każdego, kto w twórczym wysiłku pragnie je dzisiaj odsłaniać i realizować. W tym duchu pisał Krzysztof Dybciak:

Najwyższe miejsce w swej aksjologii przyznaje Herbert altruistycznym wartościom powszechnym. Przewyciężenie naturalnego – uwarunkowanego biologicznie i społecznie egoizmu, przewyciężenie lęku, wrogości, własnej słabości, oto owa tablica wartości podstawowych<sup>14</sup>.

Niewidomy Homer w *Rekonstrukcji Poety* (D) oświadczał:

To jest dopiero początek. Początek zawsze jest śmieszny. Siedzę na najniższym stopniu świątyni Zeusa Cudotwórcy i zachwalam mały palec, tamaryszek, kamyki. Nie mam ani uczniów, ani słuchaczy. Wszyscy stoją zapatrzeni jeszcze w wielki pożar epepei. Ale to już dogasa. Niedługo zostaną tylko osmalone ruiny, które zdobędzie trawa. Ja jestem trawa.

Czy to tworząc figurę Homera i oddając jej głos w dramacie, czy przekazując go chórowi achajskich wojowników we *Fragmencie*, Herbert podważał jednocześnie fundamentalną zasadę eposu: zdawania obiektywnej relacji w narracji trzecioosobowej (tylko w wyjątkowych momentach podmiot mógł się wypowiadać w pierwszej osobie). Testował możliwości homeryckiego języka i stylu, które wydały mu się w końcu dykcją niewystarczającą, bo nieuwzględniającą semantycznej warstwy ciszy, milczenia. Erich Auerbach wskazywał wszak, że:

podstawowy impuls homeryckiego stylu polegał na tym, że unaocznia się dokładnie wszystkie zjawiska, czyni się je dotykalnymi i widzialnymi we wszystkich ich częściach [...]. Podobnie dzieje się też z wydarzeniami rozgrywającymi się wewnątrz świadomości bohaterów; również i tutaj nie może być żadnych ukryć i niedomówień. Ludzie Homera odsłaniają swe wnętrza bez reszty, także w chwili afektu; czego nie powiedzą innym, powiedzą to sobie w duchu, tak aby czytelnik o tym się dowiedział<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> K. Dybciak, *Ocalanie wartości w dziele Zbigniewa Herberta*, „Akcent” 1989, nr 2, s. 19.

<sup>15</sup> E. Auerbach, *Blizna Odyseusza* [w:] tegoż, *Mimesis*, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 2004, s. 32.

Herbertowscy wojownicy nim poproszą Apolla o zesłanie obłoków, milkną. Milczenie ma charakter „sygnitywny”<sup>16</sup>. Tekst modlitwy reprezentuje – mimo wiersza regularnego tonicznego sześcioprzyciskowego – eliptyczne, poszarpane myśli wojowników zrozpaczonych z powodu stanu przedłużającej się bitwy, która ich okalecza, czyni niehumanitarnymi, pozbawia heroizmu. Efekt ciszy jest również uzyskiwany między innymi poprzez figurę aposjopezy, reticentii – „butwieją żagle okrętom i żaden sztorm o zatokę”. Herbert wyekscerpował z *Iliady* formuły i zbudował modlitwę, która w dużej mierze mówi przez międzysłowie. Słyszymy w niej tylko dalekie echa homeryckiej bitwy. *Fragment* to poetycka realizacja nadziei na wyprowadzenie „z nowych wierszy”:

nowych ludzi, którzy nie będą dodawali żelaza do żelaza, krzyku do krzyku,  
przeżalenia do przeżalenia.

Można przecieź ziarno do ziarna, liść do liścia, wzruszenie do wzruszenia.

I słowo do milczenia (*Rekonstrukcja poety, D*).

Dlatego też Herbertowski Homer po swojej *metanoi* do Boga zwraca się w dyskursie apofatycznym:

tylko w wielkiej ciszy  
można wyczuć  
puls twego istnienia  
nieustanny i znikliwy  
jak fala światła

pociągający  
jak wszystko czego nie ma  
składam ci hołd  
dotykając ciała  
twojej nieobecności.

<sup>16</sup> Por. I. Dąmbska, *O funkcjach semiotycznych milczenia* [w:] tejże, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa–Poznań–Toruń 1975.

Mirosław Tyl

Uniwersytet Śląski

## Lekcja greki

O wierszu *Anabaza* z tomu *Raport z obłązonego miasta*

W *Odczuwaniu religii u Leconte de Lislé'a* Henryk Elzenberg deklaruwał podejście historyczno-biograficzne, skojarzone z analizą ideowej zawartości całej twórczości wielkiego parnasyisty. Świadomie przy tym dążył do tego, by formacji intelektualnej Leconte'a de Lislé'a nie skomponować z wpływów, które psychologiczny portret poety mogłyby uczynić zlepkiem elementów obcych. Oddziaływania są oczywiście nieuniknione, ale Elzenberg wychodził z założenia, że

jeśli człowiek czyta trzydzieści, pięćdziesiąt, sto książek i znajdzie się między nimi jedna, z której zaczerpnie istotny element swojej filozofii, to prawdopodobnie dlatego, że w umyśle tego człowieka istnieje predyspozycja, potrzeba, której ta książka odpowiada, a inne nie<sup>1</sup>.

Recepcja zatem nie jest czymś przypadkowym, lecz odpowiedzią na wewnętrzną intencję, którą potwierdza lub rewiduje.

Jeśli deklaracja ta odsłania istotną cechę wszelkiej recepcji, to jak to jest w przypadku Herbertowej *Anabazy*, stanowiącej przykład poetyckiej notatki z lektury słynnego dzieła Ksenofonta? Jakie wewnętrzne przekonanie Herberta potwierdza, jaką potrzebę zaspokaja? Jak można Herberta w tym wierszu rozumieć? *Anabaza* wpisuje się niewątpliwie w jego poetycką recepcję antyku i szerzej – w wielopostaciowy (wykraczający poza poezję) dialog Herberta z dawnymi mistrzami. Można powiedzieć, że ten wiersz jest materiałem, z którego Herbert własne odczytanie antyku buduje, że wpisuje się on w jego idiom recepcji klasycznych dzieł lub go współtworzy. Warto nieco szerzej ująć ten kontekst, by znaleźć w nim miejsce dla omawianego wiersza.

---

<sup>1</sup> H. Elzenberg, *Odczuwanie religii u Leconte de Lislé'a*, Toruń 2013, s. 23.

Jeśli rozważać kwestię: dlaczego i jak czytać klasyków, to na odpowiedź naprowadza rozumienie historii sztuki przez Herberta. O własnym podejściu do tej dyscypliny pisał:

Uprawianie historii sztuki sprowadzonej do rejestrowania form, stylów, technik, konwencji jest zajęciem dostojnie jałowym i solennie nudnym. Płodnym natomiast wydaje mi się trud zmierzający do tego, aby nawiązać kontakt z autorem dzieła, z jego niepowtarzalnym światem wewnętrznym, miłością, pasją, rozdarciem, a także jemu tylko właściwą, jemu tylko wyznaczoną ścieżką doskonałości, którą szedł, i o której zapomniał (*Mali mistrzowie*, MD 54).

Liczy się więc kontakt z człowiekiem, jego wewnętrznym światem, doświadczeniem, a cały warsztat badawczy historyka odgrywa w tych dążeniach rolę służebną. Otóż analogiczną postawę odnaleźć można w literackich fascynacjach poety antykiem. Jest to charakterystyczna dla niego perspektywa komunikowania się z twórcami z przeszłości. Miejsce dzieła, wiersza lub idei w dziejach odpowiadających im nurtów, gatunków czy konwencji to sprawa drugorzędna, podporządkowana „rekonstrukcji twórcy”, jego doświadczenia wewnętrznego, które znajduje wyraz w dziele. Rekonstrukcja możliwa jest oczywiście przez dzieło oraz siłę wyobraźni i wrażliwość tego, kto się z nim styka.

Doprecyzowanie oraz ukierunkowanie takiego nastawienia daje wiersz *Dlaczego klasycy* i odnoszący się do niego odautorski komentarz. Herbert kwestionuje w nim etos romantycznego artysty, który obnaża swoje rany, tematyzuje własne nieszczęście i cierpienie; odrzuca, innymi słowy, manifestację obolałego „ja” i ostentacyjny subiektywizm. W zamian postuluje natomiast zdystansowaną analizę połączoną z empatią. Idzie o to, by opisywać nie egotyczne projekcje, lecz realne przedmioty i zjawiska, które trzeba ogarnąć słowem i wymierzyć im sprawiedliwość – oto podstawowe ćwiczenie poetyckie<sup>2</sup>. Herbert uzasadniał to potrzebą odnalezienia „przedmiotu” poza sobą i poza literaturą, potrzebą zdobycia innych sfer rzeczywistości: „nie mogę długo żywić się wierszami innych”. Jeśli zaś uda się dotknąć rzeczywistości historycznej, to zyskujemy szansę odnalezienia w żywiole historii tego, co uniwersalne.

W takiej postawie obecne jest jednak napięcie.

---

<sup>2</sup> *Dlaczego klasycy?*, MD 139–142.

Kiedy naszych ojców i dziadków pytano o wartości wieczne myśl ich nieodmiennie sterowała ku starożytności. Godność ludzka, powaga, obiektywizm nieodmiennie promieniowały z pism klasyków (*Dotknąć rzeczywistości*, MD 156).

Jest to przykład stanowiska ahistorycznego, stanowiącego rezultat wychowania na klasycznych wzorach, możliwego w XVII, XVIII, XIX, może jeszcze w XX wieku. Problem stwarza jednak rozwijająca się stale – w XX wieku jakże intensywnie – świadomość historyczna, poszerzająca i komplikująca wiedzę o przeszłości. To ona, jak pisze Gadamer, zakończyła *querelle des Anciens et des Modernes*, mimo iż pojawiają się tacy, jak Leo Strauss (najwnikliwszy bodaj współczesny komentator Ksenofonta), którzy próbują ją na nowo ożywić<sup>3</sup>. Otóż świadomość historyczna nie tylko relatywizuje obraz przeszłości, lecz także wchodzi w nieuchronny dialog ze współczesnym doświadczeniem historii – doświadczeniem katastrof, końca własnego świata, świata dzieciństwa, świata formacji, do której przez przodków się należało – jak u Máraia. Wszystko to demaskuje skłonności do stwarzania złudzeń, idealizowania przeszłości zamiast jej realistycznego odtwarzania. W Herberta poetyckiej recepcji klasyków obecna jest świadomość tych napięć:

Dla dawnych amatorów starożytności były Grecja i Rzym czymś w rodzaju wysp szczęśliwych, gdzie pod słońcem rozumu kwitły cnota, harmonia i równowaga. Winckelmannowska *edle Einfalt und stille Größe* długo władała umysłami. Posągi greckie doszły do nas wymyte przez deszcze, odarte z kolorów życia, czyste jak platońskie idee. Pogłębiająca się perspektywa historyczna otworzyła nam oczy na okresy ciemne (*Dotknąć rzeczywistości*, MD 158).

Herbert stara się w zgodzie z własnym doświadczeniem te kolory przywrócić. Przygląda się bacznie ideom, wzorom rzeczy, ale interesują go także, nieraz bardziej, konkretne ich realizacje w świecie ludzkim. Ocala w ten sposób zjawiska, z których składa się świat. Jest to droga w górę i w dół. Wychodzi od swojego doświadczenia świata – nieraz tragicznego doświadczenia niepewnego bycia w świecie / jaskini – idzie w stronę idei, wzorów, po czym wraca z powrotem nie tylko z kryterium

3 H.G. Gadamer, *Hermeneutyka i historyzm* [w:] tenże, *Prawda i metoda*, Warszawa 2004, s. 707. Dylematy Elzenberga – jego kult dla antyku i kultury klasycznej zderzony z fascynacją etosem modernistycznego artysty – stanowią osobliwą wersję tego sporu, który toczył się w jednej osobowości.

oceny rzeczywistości, lecz także z pogłębionym rozumieniem osobliwości natury ludzkiej zdolnej stwarzać piękno i brzydotę, dobro i zło.

Otóż odbiciem dualizmu idei / wartości i rzeczy jest dualizm przedstawień antyku – Grecja / Rzym *maior* i *minor*. Poruszamy się zawsze między ideałem a rzeczywistością historyczną. Wyraźnie mówi o tym *Lekcja łaciny* oraz *Przemiany Liwiusza*:

Co roku w wyobraźni odbywam podróż do Grecji, aby przeżyć czystą radość i sięgnąć do źródeł. Akropol, sycylijskie świątynie, samotne kolumny, teatr w Epidaurze – największa chyba na świecie koncentracja piękna. Powtarzam sobie – czym jest piękno – wehikułem pasji i cnoty. I to napenia mnie spokojem. Ale wystarczy wieczorem sięść w bibliotece i zagłębić się w historię Grecji, aby doznać uczucia grozy. W czasach Sofoklesa, Polikleta, Sokratesa, Platona działy się rzeczy przypominające do złudzenia, znaną nam z gazet, wojnę plemienną (*Obecny niewidzialny. Podziękowanie za Nagrodę Eliota*, MD 134).

Te dwa antyki – koncentracja piękna obok chaosu – wyznaczają przestrzeń życia oscylującego między ekstremami, które trzeba zaakceptować. Ma to paralelę w pesymizmie historiozoficznym Elzenberga, który pisał w *Kłopot z istnieniem*, że zbrodnie oraz pielęgnowanie dobra i piękna idą w parze, gdyż to starcie sił rozstrzyga o istnieniu kultur i „niczym jest duch twój póki nie obwarowałeś go siłą; poezja, miłość, sztuka, marzenie – wszystko to, zawsze i wszędzie, kwitnie tylko pod osłoną żelaza”<sup>4</sup>. Ateny v wieku to tryumfalny pochód greckiego ducha i rzeź Melos zarazem, to społeczeństwo otwarte – szkoła Hellady – i zbrodniczy despotyzm większości oraz niszczycielska tyrania w polityce zewnętrznej. Nie ma zatem historycznego postępu ani regresu, epoki złotej, srebrnej, z brązu i z żelaza. Czas jako miara ruchu zastyga w jednym punkcie, którym jest niezmienna natura ludzka – to jej ekspresją okazuje się historia. I to chyba Herbert ma na myśli, przywołując w podziękowaniu za nagrodę Eliota znany fragment kwartetu *Burnt Norton*:

Czas obecny i czas przeszły  
Są może obydwie obecne w czasie przyszłym,  
A czas przyszły zawarty w czasie przeszłym.  
Jeżeli wszelki czas jest wiecznie obecny,  
Żadnego czasu nie można odkupić!

W szkicu *Czas przeszły terażniejszy* Herbert wyraził przekonanie, że doświadczeniu uwięzienia w bolesnej przeszłości towarzyszy dokonująca

4 H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, 3 III 1931, KI 26 VIII 1945.



się na naszych oczach ucieczka od historii. Świadomość historyczna implikuje, jego zdaniem, poczucie ciągłości – „niedającą się wymazać obecność czasu przeszłego w czasie teraźniejszym”<sup>5</sup>. Kiedyś, będąc spadkiem po rozwoju nauk historycznych w XVIII i XIX wieku, rodziła przeświadczenie, że jeśli historię pojąć jako postęp, a zarazem, w duchu wielkich historiozofii, jako „przejrzysty, jasny dla umysłu wzór”, to może być ona przewodniczką życia. Otóż dziś taka wiara jest niemożliwa – to, co się dzieje na naszych oczach, kompromituje historię w ogóle, każe widzieć w niej grę sił, kłamstwa, zbrodnie, erupcje zbiorowych irracjonalizmów.

Jedyny wniosek, jaki podsuwa rozumowi patrzenie wstecz, jest taki, że trzeba przygotować się na najgorsze – powiada Herbert w duchu pesymizmu historiozoficznego Elzenberga. Dlatego właśnie nie potrafimy już naiwnie naśladować naszych poprzedników – nie zwracamy się po naukę do przeszłości. Historia nie jest już nauczycielką życia, bo przeszłość jako magazyn doświadczeń wydaje się dwuznaczna i wątpliwa<sup>6</sup>. Łatwo, dodaje, pasjonować się historią, gdy towarzyszy temu zajęciu poczucie niewinności. Łatwo wówczas osądzać przeszłość, wymierzać sprawiedliwość tyranom; gdy jednak pogrom Samijczyków z rozkazu Peryklesa straszy analogiami z nie tak znowu odległą przeszłością lub z teraźniejszością, wówczas kontemplacja przeszłości zamienia się w trudny rachunek sumienia, który zabiera spokój<sup>7</sup>. Poeta nadaje w związku z tym świadomości historycznej sens inny niż ten, do którego przyzwyczaili nas filozofowie historii i historycy historiografii.

Świadomość historyczna to taka postawa myślowa i moralna, która akceptuje przeszłość jako rozległe pole ludzkich doświadczeń: błędów, zbrodni, ale także przykładów męstwa i rozsądku, i która zakłada, że nasze czyny tutaj i teraz znajdą przedłużenie w przyszłości. Taka świadomość historyczna łączy się z niemodnym już pojęciem – sumieniem, które powinno być integralne, niepodzielne, niezależne od naszych sympatii narodowych czy politycznych (*Czas przeszły teraźniejszy*, MD 113–114).

<sup>5</sup> *Czas przeszły teraźniejszy*, MD 110.

<sup>6</sup> „Historia nie jest ulubionym studium ludzi młodych, nie stanowi podniety do działań pragmatycznych osobników dojrzałych, jest co najwyżej melancholijna pocięchą starców” (*Czas przeszły teraźniejszy*, MD 110).

<sup>7</sup> *Czas przeszły teraźniejszy*, MD 111. Plutarch w żywocie Peryklesa przedstawia łagodniejszą wersję konfliktu Aten z Samos.

Co zyskujemy w ramach tak uwarunkowanego dialogu z przeszłością? Herbert wyjaśniał to, powołując się na Elzenberga, który w czasach stalinowskich uczył go entuzjazmu dla stoików oraz życia w zgodzie z rozumem<sup>8</sup> – idzie o to, by w czasach chaosu „organizować obszary ładu i sensu”<sup>9</sup>.

Herberta rozumienie antyku opiera się zatem na nieusuwalnym napięciu, którego poeta nie zamierza przekroczyć, opowiadając się za jakimkolwiek absolutem, do którego da się wszystko zredukować lub z którego wszystko da się wywieść. *Przemiany Liwiusza* i *Lekcja łaciny* oparte są bowiem na zasadzie kontrapunktu. Oto z jednej strony młody Herbert wprowadzany, jak jego pradziadek i dziadek, w idealny świat antyku na gimnazjalnych lekcjach łaciny. Z drugiej strony banita, który bezpowrotnie utracił swoją Arkadię, patrzący na los ludów podbitych przez Imperium, tak jak jego ojciec, ze współczuciem i dystansem, do których usposabia kontekst doświadczeń historycznych znanych z autopsji; człowiek widzący w podboju Brytanii nie wielkość Rzymu, lecz szalony i samobójczy w skutkach rzymski imperializm. To rezultat lektury Liwiusza przeciw Liwiuszowi.

Głód ideału – nieredukowalnych układów odniesienia, wartości ostatecznych – i dojrzały powściągliwy realizm. W zasadzie wszelkie interpretacje antyku zmieścić można gdzieś między tymi biegunami. Mamy dwie wizje starożytności: z jednej strony spiżową, bajeczną, heroiczną, będącą ideą regulatywną – starożytność Ficina, Montaigne’a, wielkich historyków i filologów klasycznych XVIII i XIX wieku. Z drugiej strony starożytność dziś dla nas bardziej rzeczywistą – antyk Machiavellego, Gibbona, Poppera i tych wszystkich, którzy w kwestii możliwości doskonalenia natury ludzkiej na podstawie wzorów wziętych z przeszłości skłaniali się raczej w stronę pesymizmu. Dla nich antyk stał się nie tyle ideałem do naśladowania, ile czymś w rodzaju wyblakłego lustra, w którym koniec końców dostrzegamy i tak własną twarz, jak w owej najgłębszej studni, o której pisał Kołakowski, mając na myśli intencjonalność ludzkiego poznania<sup>10</sup>. Takie rozumienie antyku

<sup>8</sup> *Czas przeszły terazniejszy*, MD 159.

<sup>9</sup> Tamże, MD 134.

<sup>10</sup> L. Kołakowski, *Karol Marks i klasyczna definicja prawdy* [w:] tegoż, *Kultura i fetysze*, Warszawa 1967, s. 80.

wyjaśnia nie tylko źródło europejskich wartości, lecz także ludzkie namiętności i szaleństwa.

W tak wyznaczonej przestrzeni umieszczam Herberta poetyckie studium Ksenofontowej *Anabazy*:

Kondotierzy Cyrusa legia cudzoziemska  
 przebiegli bezwzględni – tak jest – mordowali  
 dwieście piętnaście marszów dziennych  
 – zabijcie nas nie możemy iść dalej –  
 trzydzieści cztery tysiące sześćset pięćdziesiąt stadiów

rozjątrzeni bezsennością szli przez dzikie kraje  
 niepewne brody przełęczę w śniegu i słone płaszczyzny  
 wyrąbują swoją drogę w żywym ciele ludów  
 na szczęście nie kłamali że bronią cywilizacji

słynny okrzyk na górze Teches  
 błędnie interpretują sentymentalni poeci  
 znaleźli po prostu morze to znaczy wyjście z lochu

odbyli podróż bez Biblii proroków krzaków płonących  
 bez znaków na ziemi bez znaków na niebie  
 z okrutną świadomością – że życie jest wielkie

Dzieło to ma charakter formacyjny i to w dwojakim sensie. Po pierwsze, pozostawiwszy po sobie imponujący dorobek pisarski, już przez starożytnych traktowany był Ksenofont jako stylistą języka greckiego – klasyk. Nazywano go „Muzą attycką” lub „pszczołą attycką” – poświadczają to Diogenes Laertios oraz Cicero. Nie ulegało wówczas wątpliwości, że spośród dzieł Ksenofonta *Anabaza* należy właśnie do tych, w których czystość, naturalność i przejrzystość dialektu attyckiego jest najwyższej próby. Jednak to przede wszystkim formacyjna wymowa dzieła – jest ono tak samo pochwałą indywidualizmu, jak i helleńskiego ducha objawiającego się w czynie wspólnoty – sprawiła, że Ksenofont już wówczas był autorem szkolnym. Za sprawą powrotu autorów starożytnych w renesansie od XVI wieku wszedł Ksenofont na trwałe do nowożytnego kanonu edukacyjnego i pozostał w nim w zasadzie do połowy wieku XX jako autor *Anabazy* właśnie, stanowiącej bramę do ogrodu antyku lub pierwszy owoc, który zrywało się po opanowaniu w mozole greckiej gramatyki.

Ale *Anabaza* jest tekstem inicjacyjnym także w innym sensie. Opowiada bowiem o formacyjnym doświadczeniu samego autora,

o wydarzeniach, których Ksenofont był nie tylko świadkiem, ale przede wszystkim aktywnym uczestnikiem. Zdeterminowały one całe jego późniejsze życie oraz dopełniły kształtowanie osobowości. Wydaje się, zwłaszcza w świetle pism sokratycznych oraz *Cyropedii*, że wyprawa podjęta przez Ksenofonta w wieku około dwudziestu ośmiu lat z pobudek przede wszystkim osobistych, a nie politycznych, potwierdziła wartości wpojone mu w domu rodzinnym i przez Sokratesa.

Dzieło Ksenofonta potrafi zafascynować, wprowadzić w czytelniczny trans, posiadając jednocześnie, zwłaszcza w pierwszych księgach, wiele cech, które czytelnika współczesnego mogą znużyć. Zdystansowana, nieraz chłodna i lapidarna narracja – odliczanie marszów dziennych, stadiów, parasangów, opisy jałowych przestrzeni, uwagi na temat fauny i flory przemierzanych krain, wyliczanie mijanych „miast zamieszkałych” i „niezamieszkałych”, chłodne relacjonowanie rywalizacji i waśni w obozie greckim, rozgrywek z Cyrusem i przepychanek w kolejce po jego względy – wszystko to z trudem rozbudza wyobraźnię czytelnika. A jednak, i być może na tym właśnie polega tajemnica *Anabazy*, tuż pod tą obiektywistyczną relacją historiografa daje się odczuć obecność uczestnika wydarzeń. Otóż Ksenofont-świadek wciela się w rolę historyka i jako czytelnik, a potem kontynuator Tukidydesa wie, jak powinien ją odegrać. Ksenofonta-uczestnika spontanicznie stwarza w postępie lektury *Anabazy* wyobraźnia czytającego, niepostrzeżenie dokonując heroizacji przeżyć autora i jego towarzyszy broni.

Trzeba powiedzieć, że wiersz Herberta wychładza takie emocje, wyznacza tej spontanicznej heroizacji wyraźną granicę chroniącą przed sentymentalizmem, którego poeta ma pełną świadomość i przeciw któremu pisze.

Podobnie jak w *Dlaczego klasycy w Anabazie* Herbert zainteresował się historycznym detalem, który staje się w toku poetyckiej analizy dzieła Ksenofonta podstawą uniwersalizującej pointy. Zabieg poetyckiej indukcji jest w obu wierszach podobny i służy niezapośredniczonemu przez uczucie spotkaniu z rzeczywistością historyczną, która okazuje się przestrzenią pogłębiania świadomości bycia i potwierdzenia uniwersalnych doświadczeń. Ten sposób medytowania nad przeszłością nie tyle jest spotkaniem z wyjątkowymi manifestacjami życia, ile uświadamia, czym życie jest; przekraczając linearność czasu historycznego, pozwala wejść w kołowrót powtórzeń analogicznych doświadczeń ludzkich.

Dzieło Ksenofonta opisuje wydarzenia, które nie miały żadnego znaczenia dla sytuacji politycznej Grecji przełomu wieków v i iv – historycy zaledwie o nich wspominają. W planie wojny peloponeskiej to istotnie „igła w lesie” – jak nieudana kampania Tukidydesa – ukryta w gąszczu wydarzeń składających się na rozciągnięty w czasie epilog konfliktu między Spartą i Atenami. I tak z pewnością by pozostało, gdyby kampania Cyrusa Młodszeo (a zwłaszcza to, co działo się po jego śmierci) nie doczekała się epickiego udokumentowania przez Ksenofonta.

Oto gdy Lacedemończycy powoli, lecz nie zawsze z oczekiwanym skutkiem umacniali swoją hegemonię, a w większości *polis* panował chaos, w utraconej przez Greków Azji Mniejszej Cyrus Młodszy postanowił zdetronizować swojego brata Artakserksesa II. Utrzymując swoje zamiary w tajemnicy, zgromadził, z pewnym zaangażowaniem Lacedemończyków (wsparcie za wcześniejszą pomoc w walce z Atenami), wielką armię pod pretekstem walki z buntującymi się lokalnymi plemionami – do tych celów oczywiście stanowczo za dużą, co nie mogło długo uchodzić uwadze stronników Wielkiego Króla. Trzon armii stanowił kilkunastotysięczny kontyngent Greków – w znakomitej większości zaprawionych w bojach wojny peloponeskiej hoplitów. Cyrus wiedział bowiem, że w otwartej bitwie nawet wielokrotnie przeważający Persowie nie potrafią stawić czoła falandze. Otóż mogła to być kampania niezwykle, gdyby Cyrus w bitwie pod Kunaksą nie zginął – w bitwie, którą w zasadzie wygrał i w której Grecy na swoim odcinku gromili Persów dwa razy.

Jego *anabaza* – zbrojny marsz w górę, od morza w głąb lądu i po tron zarazem – mogła być aktem założycielskim pierwszego hellenistycznego imperium. Otwartość młodego księcia na świat grecki zjednywała sympatię, a talenty przywódcze autentyczny podziw i szacunek Greków. Ksenofont widział w nim człowieka uosabiającego, jak jego dziad Cyrus Wielki, ideał kalokagatii i jako grecki arystokrata z pewnością wiedział, o czym pisze. Wszelako, jak trafnie zauważa Ernst Jünger, wraz ze śmiercią Cyrusa zwycięska bitwa stała się bitwą przegraną, bo całe przedsięwzięcie stało się bezsensowne – zapadło się w nicość<sup>11</sup>. Ten niepomyślny obrót spraw stworzył natomiast legendę o odwoście znad

<sup>11</sup> Zob. E. Jünger, *Węzeł gordyjski* [w:] tenże, *Węzeł gordyjski. Eseistyka lat pięćdziesiątych*, Kraków 2013, s. 188–189.

Tygrysu dziesięciu tysięcy greckich kondotierów zmuszonych, jak pisze Herbert, wycinać sobie drogę powrotu do domu „w żywym ciele ludów”.

Ksenofontowa *Anabaza* na swój sposób inicjuje historiografię skupioną na wielkich czynach wielkich osobowości. Z tą indywidualistyczną perspektywą, którą trzeba uwzględnić, by zrozumieć opisaną w wierszu sytuację, wiąże się autentyczny tragizm. Głównym bohaterem pierwszej księgi jest człowiek, który pod wpływem *hybris*, w zuchwałym i zbrodniczym zaślepieniu podejmuje jedną błędną decyzję – *hamartia*, ściągając w ten sposób na siebie i otaczających go ludzi katastrofalne konsekwencje. Jest to jedna decyzja dokonująca się w dwóch odsłonach: w Sardes, gdzie Cyrus postanawia zgromadzić armię i wyruszyć przeciw bratu, oraz podczas samej bitwy, gdy w ogniu walki decyduje się bezpośrednio zaatakować go siłami swojej przybocznej gwardii i własnoręcznie go zabić<sup>12</sup>.

Cyrus istotnie jest bohaterem tragicznym w Arystotelesowskim sensie; jest szlachetny, mężny jak przystało arystokracji, konsekwentny i porywczy, a jego działania wpisują się w mitologiczne archetypy walki o władzę. Bohaterem pozostałych ksiąg jest natomiast niewidoczny wcześniej Ksenofont-*soter*. Młody Ateńczyk, który nagle stanął wobec niedającego się wcześniej przewidzieć zadania. Rozbudza on najpierw w pogrążonych w niebycie Grekach – opuszczonych przez sprzymierzeńców i całkowicie zdruzgotanych po tym, jak podstępnie zwabieni w pułapkę greccy dowódcy zostali wymordowani – wolę przetrwania, później zaś staje się ich niezawodnym przewodnikiem po „lochach” Mezopotamii i Armenii, wyprowadzając ostatecznie wspólnie ze Spartiatą Chejrisofosem dziesięć tysięcy Greków na górę Teches (skąd widać już morze) i dalej w dół, do Trapezuntu.

Dzieło Ksenofonta ma jednak przede wszystkim bohatera zbiorowego – greckich kondotierów – i na nim właśnie skupia się uwaga Herberta, który portretuje ich w sposób wolny od sentymentalnej stereotypizacji. Byli to ludzie wojny; pewnie dla większości z nich – jak dla rozmiłowanego w żołnierce Klearcha – była ona jedyną profesją, na której się znali. Ich życie i pokoleniowe doświadczenie niemal w całości przypadało na lata wojny peloponeskiej, która ukształtowała ich osobowości. Wcześniej walczyli po różnych stronach wyniszczającego konfliktu – byli wśród nich arystokraci i wyzwolenicy, przedstawiciele niemal wszystkich

<sup>12</sup> Cyrus Młodszy łamie w ten sposób tradycyjne zasady perskiej sztuki wojennej.

greckich plemion i *polis*, nie brakowało barbarzyńców – ale zwerbowani przez Cyrusa Młodszego stali się towarzyszami broni, którzy poszli na jego wyprawę po łupy, dobry żołąd, pchani niewygasłym jeszcze głodem walki, może jak Ksenofont po wojenną przygodę, po sławę i piękno realizujące się w czynie. Polityka (poza wyjątkami: Klearch, Prokse-nos) nie miała dla nich większego znaczenia, a po śmierci dowódców przestała się w ogóle liczyć. Nie bronili cywilizacji. Zaciągnęli się na nieswoją wojnę – swoją już wcześniej wszyscy przegrali. Łączyło ich poczucie wspólnoty w obrębie jednego zbiorowego losu.

W swojej *Anabazie* Herbert patrzy na to wszystko z bezstronnym dystansem – bez emocji. Znajduje właściwą miarę i to łączy ten wiersz z *Przemianami Liwiusza* i *Lekcją łaciny*. Otóż dziedzina powszechnie uznawanych wartości w Herbertowej *Anabazie* ubożeje, w zasadzie ociera się o pustkę. Wojna zredukowana zostaje do bezwzględnej fizycznej walki o biologiczne przetrwanie i jeśli wartości w niej szukać, to życie wynosi ona do rangi aksjologicznego absolutu – wartości autotelicznej. Herbert bez sentymentalizmu i moralizowania wprowadza czytelnika w przestrzeń aksjologicznie ubogą. To osobliwa lekcja greki: poza objawieniami religijnymi, wyniosłościami kultury, poza założycielskimi dla Zachodu wydarzeniami historii politycznej. Uświadamiająca – to miejsce ukryte na drugim planie obu *Anabaz* – stała obecność ryzyka w życiu jednostek i w historii<sup>13</sup>. Wiele można zyskać: imperium, sławę, łupy, dobry żołąd – i wszystko można stracić. W rzeczy samej, warto przy lekturze wyprzedzić wiersz oraz Ksenofontowe dzieło i postawić pytanie o to, co poprzedza opisane i skomentowane poetycko wydarzenia. Ryzykował Cyrus i stracił życie w bitwie, którą niemal wygrał; Ksenofont podjął ryzyko samookreślenia i za swoją anabazę zapłacił dożywną banicją (do Aten już nigdy nie wrócił); ryzykowali greccy stratedzy, podejmując bezpośrednie rozmowy z podstępny wrogiem, i wszyscy zginęli (to bodaj najbardziej dramatyczne wydarzenie całej tej historii); ryzykowali życie wszyscy Grecy, a to, że ocalało ich tak wielu, tłumaczyć mogli tylko interwencją bogów. Dla wszystkich początkiem jest wybór, który stawiając na szali życie, czyni jednostkowe historie i losy zbiorowości dramatem. Niepewność, czy wybiera się dobrze, czy

<sup>13</sup> Korzystam tu z prolegomenów do „filozofii ryzyka” autorstwa Stanisława Borzyma: *Filozofia i ryzyko* [w:] tegoż, *Obecność ryzyka*, Warszawa 1998, s. 169–179. Zob. także tenże, *Sokrates jako filozofa ryzyka* [w:] tegoż, dz. cyt., s. 7–16.

źle, trudna do uniesienia odpowiedzialność i jednocześnie opór, który działaniu stawiają niesprzyjające okoliczności – wszystko to splata się w dialektyce woli i losu.

*Anabazę* Ksenofonta uznaje się za archetyp pamiętnika wojennego – wzorował się na nim Flawiusz Arrian, opisując anabazę Aleksandra Wielkiego, oraz Cezar piszący komentarze do swoich wojen. Przywodzi ona na myśl *Początek i progres wojny moskiewskiej* Stanisława Żółkiewskiego oraz *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska. Jednak kierunek, w którym zmierza Herbertowska interpretacja Ksenofontowego pamiętnika naprowadza – trzeba oczywiście zachować stosowne proporcje i pamiętać o różnicach – na dzieło Ernsta Jüngera *W stalowych burzach*. Wojenne zaangażowanie autora *Na marmurowych skałach* rozpoczyna młodzieńcze, ideowe uniesienie, które Jünger-weteran odnotowuje w pierwszych partiach swoich wspomnień już ze znamienym dystansem. Natomiast całość tekstu na pierwszym planie wypełnia i kończy naturalistyczny obraz człowieka na polu walki. Jest to relacja i komentarz poza ideologią i polityką – świadectwo czystego, intensywnego i jednocześnie okrutnego doświadczenia życia i boju, opis funkcjonowania ekstremalnie pobudzonego instynktu samozachowawczego, który z walki o przetrwanie na wyznaczonej pozycji czyni nawyk, a wobec wroga usprawiedliwia wszystko. Pytanie „dlaczego?” nie ma tu żadnego sensu, zasadą ruchu / życia jest „musisz!”. Wydaje się, że w podobnym duchu Herbert czytał Ksenofonta. Klucz bowiem do wiersza ukryty jest w jego ostatniej zwrotce, w ostatnim wersie. Przywołuje tu poeta autentyczne doświadczenie życia jako żywiołu (urzeczywistnionej energii), którego nie da się powstrzymać, który ściera się z innym życiem, niszczy je lub mu ulega, żywiołu, który pcha do spełnienia i albo tego spełnienia nie daje (zatrzymując się nieraz od niego o krok), albo każe sobie za nie drogo płacić. Możliwy jest tylko ruch do przodu – odwrotu nie ma.

W swoich studiach nad antykiem Herbert ukazuje się jako mistrz kontrapunktu. Zachwyca się Grecją *maior* – *Akropol*, ale wyjątkowo wyczulony jest na Grecję *minor* – np. *Król mrówek* (*vide* nota autobiograficzna *Wstęp do „Atlasa”*). Jego lektura Ksenofonta orientuje się na tę drugą, przy czym nie jest to odczytanie Ksenofonta przeciw Ksenofontowi, lecz przykład lektury empatycznej, ale i chłodniejszej. Przeszłość ukazuje się w niej nie jako zbiór nieprzemijających wzorów, lecz – przywołując raz jeszcze Kołakowskiego – zszarzałe lustro, w którym dostrzegamy własną twarz, a wraz z nią inny, nie aż tak wzniosły



wymiar uniwersalności: niezmiennosc owej ciemniejszej strony natury ludzkiej. W niej ujawnia się głód panowania, mocy i niepohamowanego życia. Herbert powstrzymuje się jednak od moralizowania, które szybko zostałyby odrzucone:

Do historii zwracamy się nie po to, żeby czerpać z niej łatwą lekcję nadziei, ale żeby skonfrontować swoje doświadczenie z doświadczeniami innych, aby zdobyć coś, co nazwałbym uniwersalnym współczuciem, a także [...] poczucie odpowiedzialności za stan sumień (*Dlaczego klasycy?* MD 142)<sup>14</sup>.

Ksenofont jest dziś raczej zapomnianym klasykiem. W świadomości zbiorowej w zasadzie nie istnieje. Na Placu próżno szukać miniaturowej jego głowy w sklepikach z pamiątkami, w których roi się od Sokratesów, Platonów, Arystotelesów, Peryklesów, Zeusów czy Her. Jego *Anabaza* jest jak dorycka kolumna, która nie podtrzymuje już niczego. Herbert w kilku miejscach pisał, że antyk dla dzisiejszego człowieka pozbawiony jest cielesności; na ogół czerpiemy dziś – pisał w *Akropolu* – już tylko intelektualną przyjemność z analizy form, gdyż czas zredukował budowle i rzeźby do proporcji i kształtów podstawowych. Policzki bogini uczynił chropowatym surowym marmurem. Związek sztuki i natury, myśli i życia kiedyś dla Greków tak rzeczywisty, dziś jest raczej nieuchwytny, nie pobudza wyobraźni i nie potrafimy na podstawie tego, co pozostało, odtworzyć ich jedności. Intencją Herberta było przekroczenie tych ograniczeń, dlatego *Anabaza* to nie tylko wyzbyta z sentymentalizmu i moralizatorstwa poetycka analiza wycinka historii, ale przede wszystkim próba uchwycenia przez empatię tego, co najbardziej namacalne i uniwersalne w człowieku – życia. I jeśli iść w tę stronę, tylko to jest chyba możliwe. Odbija się przy tym w wierszu paralela między lapidarną narracją znaną nam z dzieł Ksenofonta lub Tukidydesa – z archetypowych form historiograficznej wypowiedzi, w które wlna jest materia nieraz świadomie konstruowanych faktów – a tym, co pozostało dla nas realnie uchwytnie z ich świata: przemawiającymi do nas przez geometryczną formę i proporcję rozbitymi kolumnami, rzeźbami, zarysami budowli porośniętych suchą trawą, w które trudno tchnąć życie. W *Anabazie* Herbertowi się to udało.

<sup>14</sup> Takie nastawienie znajduje wyraz w *Sprawie Samos* (LNM).



Dariusz Kulesza

Uniwersytet w Białymstoku

## Kłamliwa baśń?

O wierszu *Epos* Zbigniewa Herberta

O wyborze wiersza *Epos* (UR) Zbigniewa Herberta przesądziły dwa fakty. Pierwszy to tekst Ryszarda Przybylskiego *Między cierpieniem a formą*<sup>1</sup>, kanoniczny, fundujący jedną z trzech najważniejszych szkół czytania dorobku autora *Labiryntu nad morzem*. Fakt drugi: Herbert po opublikowaniu *Eposu* w debiutanckim tomie *Struna światła* nie przedrukowywał tego utworu ani w zbiorowych edycjach swoich wierszy, ani w drugim, przejrzanym wydaniu *Struny...* z roku 1994. Dlaczego tak się stało? I czy istnieje związek między faktem pierwszym i drugim? A może Herbert po prostu uważał *Epos* za wiersz zbyt słaby i zbyt krytyczny wobec świętego Franciszka, by do niego wracać? Zbyt słaby zwłaszcza jak na epos, arcygatunek ceniony przez Herberta i jako autora dramatu *Rekonstrukcja poety*, i jako pisarza przeświadczonego o tym, że młodzi twórcy powinni określać się nie tylko wobec swoich bezpośrednich poprzedników, ale przede wszystkim wobec wielkich tradycji: cywilizacji śródziemnomorskiej i kultury judeochrześcijańskiej, naznaczonych Homerowym początkiem, *Iliadą* i *Odyseją*<sup>2</sup>. Domniemania można mnożyć – przecież Herbert wracał nawet do swoich tekstów „surrealistycznych”, wychodząc naprzeciw oponentom wypominającym mu takie liryki jak *Pacyfik III (Na Kongres Pokoju)*, zamieszczony ponownie w tomiku *Rovigo* z 1992 roku. W wydanej dwa lata później reedycji *Struny...* wrócił zaś do wierszy *Dedal* i *Ikar* oraz *Sól ziemi*, których nie ma na przykład w drugim, uzupełnionym wydaniu *Wierszy*

---

<sup>1</sup> Zob. R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą* [w:] *Poznanwanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998, s. 80–127 (pierwodruk: R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978).

<sup>2</sup> Zob. np. Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy* (wg 53).

zebranych z roku 1982. Najważniejszy pozostaje jednak sam *Epos* i jego lektura dzisiaj, trzydzieści sześć lat po tekście Ryszarda Przybylskiego, szesnaście lat po śmierci poety.

### Szkoła Przybylskiego

Pierwsza z trzech najważniejszych szkół czytania Herberta związana jest z Ryszardem Przybylskim i jego rozumieniem klasycyzmu. Jej wyjątkowości nie da się zamknąć ani w pierwszeństwie, ani nawet w konieczności posługiwania się językiem ezopowym, unikającym bezpośredniej konfrontacji z rzeczywistością Polski przedsierpniowej, gierkowskiej, nominalnie socjalistycznej. Ale ezopowość analityczno-interpretacyjnego języka Przybylskiego różni klasycystyczne czytanie Herberta zarówno od szkoły Barańczaka<sup>3</sup> – romantycznej na nowofalowy sposób, ufundowanej jeszcze przed rokiem 1989, ale wolnej, bo zapisanej na emigracji – jak i od szkoły Franaszka<sup>4</sup> – najmłodszej, najmniej ukształtowanej, przyjmijmy, że metafizycznej, proklamowanej też poza granicami kraju, ale już w czasach Polski wolnej, w roku śmierci Herberta.

O ezopowości języka Przybylskiego najłatwiej jest mówić, przypominając „trzy śmiertelne pchnięcia” Herberta, które komentowane są w eseju *Między cierpieniem a formą*. Pchnięcia wymierzone w iluzję „śródziemnomorskiego mitu o harmonii świata”<sup>5</sup>. Jedno z nich dotyczy tego, co Przybylski elegancko nazywa absolutnym momentem historii<sup>6</sup>, a co – sprowadzając marksistowsko-leninowską teorię do praktyki Polski zwanej ludową – nie było niczym innym, jak nieustannym obiecywaniem świetlanej przyszłości kosztem współczesności trudnej do zniesienia.

Czy ezopowość miała wpływ na to, jak Ryszard Przybylski pisał o wierszu *Epos*, wskazując w związku z nim inne śmiertelne pchnięcie Herberta dotyczące tak zwanej utopii franciszkańskiej?

3 Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984.

4 Zob. A. Franaszek, *Ciemne źródło. O twórczości Zbigniewa Herberta*, Londyn 1998.

5 R. Przybylski, dz. cyt., s. 80

6 Zob. tamże, s. 82.

7 Zob. tamże, s. 81.

„Zło, które wybaczone być może – pisał Staff o poglądach Franciszka – przestaje być złem. [...] I rodzi się harmonia”. Była to [komentuje Przybylski – uzup. D.K.] [...] jeszcze jedna wersja chrześcijańskiej teodycei.

Herbert ukochał świat mimo zbrodni i mordów. [...] Jego ogołocona z idei wybaczenia miłość do życia nie mieści się już w ramach chrześcijańskiej teodycei. Herbert, który tym niepokojom poświęcił wiersz *Epos* z tomu *Struna światła*, wie już dokładnie, że wybaczenie przynosi wprawdzie ukojenie duszy, ale nie jest w stanie przywrócić ciągle naruszanej i niszczonej harmonii świata. [...] W tej wizji franciszkanizm stał się rodzajem orfickiej pieśni przekształcającej świat w piękną, głęboko ludzką, ale kłamliwą baśń<sup>8</sup>.

Ryszard Przybylski, wskazując pierwsze i trzecie śmiertelne pchnięcie Herberta, odwoływał się do jego wierszy, cytował je. W wypadku pchnięcia drugiego – przyjmijmy: antyfranciszkańskiego – cytatu z *Eposu* brak. Jest za to stosunkowo wiele informacji dotyczących samego franciszkanizmu. Zwłaszcza takich, które pasują do jednej z zasadniczych tez eseju, mówiącej o Herbercie jako poecie zdemuzykalizowanego świata. Niekwestionowany autorytet, nie tylko w zakresie herbertologii, pisze o świętym Franciszku, który okazuje się wyłącznie chrześcijańskim Orfeuszem, o rzeczniku Boskiej harmonii osiąganey dzięki wybaczeniu. Ale czy jest to święty Franciszek z wiersza *Epos*? Informacji potwierdzających sugerowany przez Ryszarda Przybylskiego związek między franciszkanizmem i *Eposem*, informacji odwołujących się do tekstu wiersza, w eseju brak. Czy świadczy to o ezopowości tekstu, czy raczej wstrzemięźliwości wobec krytykowania świętego Franciszka?

## Święty Franciszek

*Epos* podzielony jest na trzy numerowane cyframi arabskimi części. W pierwszej pojawia się niewyodrębnione znakami interpunkcyjnymi zdanie:

Bardzo żałuję  
że nie jestem świętym Franciszkiem  
i że krupy są takie drogie

<sup>8</sup> Tamże, s. 82.

Część druga to domena aktywności bohatera lirycznego, któremu łatwo jest przypisać zacytowaną deklarację dotyczącą jego tożsamości. Fragment trzeci w całości brzmi następująco:

3

O zmierzchu puka Franciszek

Proszę  
siadaj Franciszku

Siada  
i na serwecie  
układa żółte palce

No cóż tam  
Pomalutku

Minuta za minutą  
w kółeczko po cyferblacie  
nasza podróż

Czy Franciszek z części trzeciej i święty Franciszek przywołany w części pierwszej to ta sama osoba? Nie wiem. Ewentualna odpowiedź na to pytanie wymaga lektury całego wiersza. Na razie warto zapytać o świętego Franciszka z pierwszej całości. Jego konwencjonalną tożsamość określa fragment bezpośrednio poprzedzający cytat o żalu i krupach:

I tylko wróbel  
spacerujący po parapecie  
napędza mnie czułością

Chciałoby się napisać, że wszystko jasne. Święty Franciszek to miłośnik wszelkich istot, a zwłaszcza ptaków, do których przemawiał tak skutecznie jak do wilka z Gubbio. W wierszu nie ma jednak ani wszystkich stworzeń, ani zwierzęcia terroryzującego mieszkańców umbryjskiego miasta. Jest „tylko wróbel”, który uruchamia schemat (jeśli kazania do ptaków, to koniecznie kazanie do wilka), kojarzy się z szarością i ubóstwem, cechami i niepozornym ptaka, i chrześcijańskiego świętego. Piszę o tym, by potwierdzić to, co oczywiste: nie trzeba cytować *Kwiatków świętego Franciszka* czy przytaczać fragmentów licznych monografií dotyczących Poverella, by wywołać najbardziej konwencjonalne i powszechne – jak wróble – skojarzenia ze świętym Franciszkiem: ubogi,

dobry, kochający wszystkie stworzenia. W *Eposie* Herberta ważniejsze jest to, jaki udział w życiowych wyborach ludzi współczesnych – czyli, przyjmijmy, Polaków połowy xx wieku – ma ten schemat (bo przecież nie tajemnica) świętości Franciszka.

Jeśli jednak zrezygnujemy z uruchamiania stereotypu i skupimy się na tym, że „tylko wróbel / [...] / napełnia [...] czułością”, bohater wiersza (a wraz z nim święty Franciszek) traci, ponieważ oprócz wróbla nic ani nikt nie napełnia go (albo ich) czułością – w dodatku czułością „przez szkło”, deklaratywną, niepraktykowaną, bo przecież „krupy są takie drogie”. Jeśli zaś chodzi o Polaków żyjących w połowie xx wieku, to w związku z *Eposem* w grę wchodzi dwie osoby liryczne. Jedna z nich ma na imię Franciszek. Więcej miejsca zajmuje w wierszu postać druga.

I

Wołam głosem  
natchnionego proroka:

zamykajcie drzwi  
zamykajcie drzwi  
na miłość boską

Tak bardzo boję się  
zapachu kuchni przeciągów  
rewolucji i nieproszonych gości

Zamykam drzwi i okna  
Zamykam Zamykam

Natchniony prorok? Nie, ktoś posługujący się jego głosem, tak jak postacią świętego Franciszka, albo ktoś, kto woła „głosem / natchnionego proroka” jak Franciszek – a nawet jako święty Franciszek. Różnica wydaje się niewielka, ale dotyczy intencji i tożsamości. Skupia się wokół dwóch zagadnień. Pierwsze: udaję czy nie? Drugie: kim jestem?

Najpierw jednak o zamykaniu drzwi. Ze strachu przed wszystkim, jeśli owo „wszystko” da się zawrzeć między zapachem jedzenia dochodzącym z kuchni, „przeciągiem rewolucji” i „nieproszonymi gośćmi”. Zresztą nie kompletność jest tu najważniejsza, ale perspektywa, z której katalog zagrożeń został sporządzony. Prywatny, zamknięty punkt widzenia. Możliwy do wyrażenia w zdaniu: boję się wszystkiego, co zakłóca mój domowy spokój. Wszystkiego oprócz Franciszka, który puka o zmierzchu i nie jest nieproszonym gościem. Więcej, przychodzi jako

gość oczekiwany, bo przecież w taki sposób można interpretować słowa części pierwszej: „Bardzo żałuję / że nie jestem świętym Franciszkiem”<sup>9</sup>. Wystarczy przyjąć następującą hipotezę: od „żałuję, że nie jestem”, blisko do deklaracji „chciałbym być”, a różnica między „chciałbym być kimś” i „chciałbym być z kimś” to tylko kwestia przyimka. Zwłaszcza, że Franciszek w części trzeciej wiersza przychodzi.

Jeśli takie założenie zostanie przyjęte, święty Franciszek z pierwszej całości i Franciszek z części trzeciej mają ze sobą bardzo wiele wspólnego. O tym jednak za chwilę. Tymczasem ważniejsze jest to, że z prośbą o zamykanie woła się – jak na proroka przystało – z odwołaniem do „boskiej miłości”, którą trudno traktować wyłącznie jako frazeologizm. A jeśli sformułowanie ma wymiar nie tylko przysłowiowy, wówczas miłość boska nie tylko skłania do alienacji, ale wręcz wymusza zamknięcie na wszystko, co poza domem i za szybą. Jak napełniający czułością wróbel. Niepokojący, antyfranciszkański argument.

Przeciągi mogą być mostem pozwalającym przejść z kuchni do rewolucji. To poważna odległość, nawet dla poezji. Stąd przerzutnia pozwalająca połączyć kuchenny przeciąg (zapachów gotowania trzeba się jakoś pozbyć) z przeciągami (nadciąganiem i przeciąganiem) rewolucji, która z domową kuchnią nie ma nic wspólnego. Te przeciągi rewolucji bez trudu stają się bowiem wichrem historii, znakiem czasu, w którym świat barbarzyńsko przyspiesza. Rozumiem strach przed rewolucjami i nieproszonymi gośćmi. Rozumiem obawę przed przeciągiem, zwłaszcza gdy doświadcza jej postać dwa razy ściskająca delikatną szyję buraczkowym szalikiem, bo „słoneczko świeci / ale nie grzeje”. Ale bać się zapachu domowej kuchni?

Zdziwienie maleje, gdy weźmie się pod uwagę następujący fragment części drugiej:

Żegnajcie  
na obiad wrócę

Z twarzą czynszowej monety

Zapewne przesadzam ze skrupulatnością lektury, ale cóż innego niż siermiężna praca pozostało mi po syntetycznej i błyskotliwej diagnozie Ryszarda Przybylskiego? Dlatego czytam tekst, szukając scalających go

<sup>9</sup> Chyba że jest to wyłącznie wymówka, usprawiedliwienie.



zależności, bliższych i dalszych – zapewne czasem nie tyle zabawnych, ile śmiesznych, ale jak mógłbym nie zestawić ze sobą strachu przed zapachem kuchni i informacji „na obiad wróć”, teraz wychodzę. Pytania „po co?” nie da się zbyć uwagą o zapachu kuchni i strachu przed nim, ale nie ma też powodu, by spieszyć się zbytnio z uszczypliwymi diagnozami w rodzaju: wrażliwiec, nie dość, że czułością napęlnia go „wróbel/spacerujący po parapecie”, to jeszcze nie jest w stanie znieść trywialnych, kuchennych zapachów. Pozostaje pytanie o twarz czynszowej monety.

### Grosz czynszowy

Fragm. „wróć // Z twarzą czynszowej monety” to najbardziej spektakularna zagadka wiersza *Epos*, ukryta bezpośrednio w tekście. Wrócić z twarzą to tak jak wrócić z tarczą, zwycięsko, z godnością. A nawet z podniesionym czołem. Wygrać. Być. Ale „twarz monety”? Może „z monety”? I nie chodzi oczywiście o błąd poety, tylko o lekturę jego tekstu. Twarz z monety to dopiero zwycięstwo. Być twarzą monety. Być na monecie. Czy to jest przekonująca miara powodzenia? Dla kogoś, kto nie ma dość funduszy, by pozwolić sobie na krupy dla wróbla, pewnie tak. Czytamy jednak: „na obiad wróć”, czyli z jedzeniem nie jest na szczęście źle, a zapytawszy o dobytek naszego bohatera, przywołać należy wspomniany już szalik, a zwłaszcza niewymieniany jeszcze pilśniowy kapelusz na – uwaga – „bezcennej głowie”. Nie dość, że wrażliwiec, to jeszcze mądrała. A twarz?

Czynszowa, przynajmniej z punktu widzenia frazeologii, bywa przede wszystkim kamienica. Czynszowa, czyli do wynajęcia. Nie ryzykowałbym tezy, że nasz bohater to bogaty kamienicznik, który wybiera się po należy mu czynsz. Bardziej prawdopodobna wydaje mi się inna możliwość. A jeśli to jego twarz można nająć? Wróć z twarzą sprzedaną, wynajętą. Z monetą za wynajęcie mojej twarzy? Nie wiem. Nie wiem, jak wygląda czynszowa moneta, by poprzez nią opisać twarz. Wiem natomiast, że „twarz czynszowej monety” łatwo odczytać, powołując się na przekaz Ewangelii. U Mateusza fragment ten, według Biblii Tysiąclecia, z pewnymi skrótami, brzmi tak:

„Nauczycielu, [...] jak ci się zdaje? Czy wolno płacić podatek cesarzowi, czy nie?”.  
Jezus przejrzał ich przewrotność i rzekł: „[...] Pokażcie mi monetę podatkową!”

Przynieśli Mu denara. On ich zapytał: „Czyj jest ten obraz i napis?”. Odpowiedzieli: „Cezara”. Wówczas rzekł do nich: „Oddajcie więc cesarzowi to, co należy do ceszara, a Bogu to, co należy do Boga” (Mt 22, 16–21).

Wyobrażam sobie (reprodukcje!), jak wygląda grosz czynszowy na obrazie Tycjana, Antona Möllera czy na akwaforcie Rembrandta. Zresztą nie o ów grosz tu chodzi, ale o twarze. Przy lekturze wiersza *Epos* najważniejsze są oblicza faryzeuszy, bo to one mają najwięcej wspólnego z tekstową „twarzą czynszowej monety”.

Na obrazie *Grosz czynszowy* Möllera dominuje Gdańsk. U Rembrandta i Tycjana pierwszoplanową postacią jest Jezus. Van Rijn pokazał go w ekstazie. Z podniesioną lewą ręką, pochylonego w stronę dłoni faryzeusza, na której spoczywa moneta, oświetlonego aureolą. Jest w sylwetce Nauczyciela wielkie, emocjonalne napięcie, przekraczające ewangeliczny przekaz. Jest w niej gniew, który wydaje się skierowany nie tyle w stronę wystawiających Jezusa na próbę, ile w stronę monety<sup>10</sup>, jakby Rembrandt skupił się w swojej akwaforcie na przedmiocie, na czynszowym groszu, kumulując w nim cały przekaz swego dzieła, który współgra z biblijną sytuacją dotyczącą przecież monety. A twarze faryzeuszy? Najważniejsze są dwie. Pierwsza z nich, ukazana *en face*, sąsiaduje z twarzą Jezusa, znajduje się po jej prawej stronie. Druga, widziana z profilu, należy do faryzeusza, który w otwartej dłoni trzyma tytułowy czynszowy grosz. Pierwsza wydaje się skupiona na zachowaniu Chrystusa i mroczna, co nabiera znaczenia ze względu na bliskość światła Jezusowej aureoli. Drugą cechuje gnuśność i martwota wyeksponowane nie tyle jasnością, ile bladnością.

*Czynszowy grosz* Tycjana to olej na płótnie. W centrum kompozycji znajdują się dwie postacie, dwie twarze: Jezusa i faryzeusza. Moneta odgrywa tu drugoplanową rolę. Stanowi kontrapunkt dla głównej akcji obrazu, rozgrywanej między zwróconymi ku sobie, bardzo bliskimi twarzami obu postaci. Twarz Nauczyciela jest niewinna i czysta. Po prostu święta. Tycjan osiągnął ten efekt, rozjaśniając ją, usuwając z niej wszelkie napięcie oraz zachowując nieprawdopodobną niemal równowagę między zwróceniem oczu ku dołowi przy jednoczesnym skierowaniu ich w stronę faryzeusza. Twarz wystawiającego na próbę jest przebiegła,

<sup>10</sup> Zresztą muszę przyznać, że postać Jezusa z akwaforty Rembrandta kojarzy mi się z sykstyńskim Chrystusem Michała Anioła, wypełniającym centrum fresku *Sąd Ostateczny*.

o ostrych rysach i bezceremonialnie, wyzywająco obrócona ku Jezusowi. Napięcie między tym, który jest niewinny, i tym, który prowokuje, podkreślają skontrastowane dłonie. Lewa, ciemna, żyłasta dłoń faryzeusza, a w niej – między kciukiem i palcem wskazującym – moneta. Prawa, jasna, smukła dłoń Jezusa, której palec wskazujący dotyka trzymanego przez faryzeusza grosza. Pominę kontrast wpisany w barwy szat obu postaci. Zresztą nie tylko to.

Okrucieństwem byłoby przypisywanie postaciom z wiersza twarzy faryzeusza z akwaforty Rembrandta czy olejnego obrazu Tycjana. Skupię się więc na groszu. Historycznie, a więc i merytorycznie potwierdzone jest, że moneta podatkowa z cytowanego fragmentu Ewangelii była nazywana monetą czynszową, ponieważ czynsz był niegdyś podatkiem w ogóle, a nie tylko opłatą za mieszkanie. Przyjmując tę historyczną perspektywę, można założyć, że powrót z „twarzą czynszowej monety” jest powrotem z obliczem cezara, z wyborem tego, co należy do niego, nie do Boga – wszak „nie jestem świętym Franciszkiem”. I dlatego Franciszek z części trzeciej też święty być nie może. Jest jak przyjmujący go gospodarz: wybiera cezara. Warto jednak skomplikować nieco tę sytuację.

Komplikacja może być autoironiczna, a nawet dowcipna: wrócę jako cesarz, wrócę zwycięski, choć przecież wiem, że moja szansa na zwycięstwo to szalik na szyi i kapelusz na głowie, dzięki którym nie przeziębnię się w czasie spaceru. Konsekwencje tej komplikacji mogą być też mniej łaskawe dla bohatera lirycznego, bo czy nie okazuje się on zwycięski wyłącznie w zamykaniu się przed światem, opisanym jako zapach kuchni, przeciągi, rewolucje i nieproszeni goście? Czy wracając z twarzą czynszowej monety, nie wraca tak naprawdę bez twarzy? Komplikacja może przybrać jeszcze inny charakter – „interpersonalny”.

### Franciszków trzech czy jeden?

Jeśli w tekście pojawiają się trzy postacie: liryczny pierwszoosobowy bohater, święty Franciszek i Franciszek, jeśli relacje między nimi nie są jednoznaczne (prowokują na przykład pytania o to, co łączy pierwszoosobowego bohatera z Franciszkiem i czy Franciszek oraz święty o tym imieniu to jedna i ta sama osoba), wówczas kwestia twarzy nabiera dodatkowego znaczenia. Z czym obliczem wróci na obiad nasz

wrażliwiec i mądrala? Twarz do wynajęcia, twarz wymienna jak wymieniane i wymienialne bywają monety, ułatwia swobodę w relacjach między trzema wymienionymi postaciami. Może się nawet okazać, że te trzy osoby to jeden człowiek. Ktoś, kto najpierw żałuje, że nie jest świętym Franciszkiem, by w finale tekstu, w części trzeciej, Franciszkiem się stać. Wychodzę, wrócę na obiad, a potem o jesiennym<sup>11</sup> zmierzchu (dlatego łatwo uchylić wątpliwość, czy to nie jest zbyt późna pora na obiad) wracam z nową twarzą, wynajętą Franciszkowi (stąd nie mówi się o nim „święty”).

Tak, to ryzykowna propozycja. To graniczna konsekwencja przyjęcia założenia o możliwości wynajmu, a w konsekwencji o wymienności twarzy. Słowo o językowo-podmiotowych okolicznościach tego pomysłu. W części pierwszej wiersza dominuje perspektywa pierwszoosobowa: wołam, boję się, zamykam, napełnia mnie, żałuję, nie jestem, nie mam. W części drugiej występuje tylko jeden czasownik w pierwszej osobie, dotyczący naszego domniemanego Proteusza: wrócę. Co ciekawsze, sceny otulania szyi i nakładania kapelusza zostały odpodmiotowione. Zamiast: „delikatną szyję dwa razy ściskam buraczkowym szalikiem” Herbert pisze: „szyję delikatną / dwa razy ściska / buraczkowy szalik”. Kapelusza też nie zakłada się na bezcenną głowę – czytamy jedynie: „pilśniowy kapelusz / na bezcenną głowę”, jakby nasz bohater nie ubierał się ani nawet nie był ubierany, tylko dokonywano na nim zabiegów przekraczających standardową sytuację wyjścia z domu. Jakby coś go zmieniało. Ale nie zamierzam się przy tym upierać. Wystarczy wniosek, że część druga *Eposu* redukuje pierwszoosobowe formy czasownika.

Część trzecia. Franciszek puka, bo nie jest to już postać z części pierwszej, która wołała i bała się, ale grana przez nią franciszkańska rola. Zaproszenie do stołu – „Proszę / siadaj Franciszku” – może pochodzić nie od niej, ale od kogoś z tych, którzy do tej pory pojawiali się w wierszu wyłącznie pośrednio, poprzez formy drugiej osoby (zamykajcie, zegnajcie). Tym bardziej że w części pierwszej miejsce dwukrotnego polecenia: „zamykajcie drzwi” zajęło trzykrotnie pojawiające się oświadczenie: „Zamykam drzwi”, czyli nastąpiło przejście od form osobowych liczby mnogiej do form osobowych liczby pojedynczej. Czy ten precedens nie mógłby się powtórzyć jako zamiana w przeciwnym kierunku: od „ja” do „wy”? Jego pojawienie się w części pierwszej łatwo

<sup>11</sup> „Chociaż już późna jesień / pogoda taka śliczna” [podkr. D.K.].

wyjaśnić: wołałem, nie usłuchaliście, zamykam sam. W części trzeciej trudno, a w każdym razie trudniej o równie proste uzasadnienie, ale warto spróbować, na przykład tak: jeden z domowników, jeden z „was” (zamykajcie, żegnajcie) zaprasza do stołu wracającą na obiad postać, którą poznaliśmy w części pierwszej. Postać może mieć na imię Franciszek. Innego imienia w wierszu nie ma.

Propozycja ta staje się mniej prawdopodobna, jeśli przyjmiemy, że wołanie „zamykajcie drzwi” ma charakter nie tyle domowy, ile powszechny, skierowane jest do wszystkich, bo przecież „wołam głosem/natchnionego proroka”. Z drugiej jednak strony taka ewentualność przydaje prawdopodobieństwa sytuacji, w której wracając na obiad, trafiam nie do swoich, nie do domowników, ale do kogoś, do kogo muszę pukać, by zostać wpuszczonym – nawet jeśli zdarza nam się stukać do drzwi naszych domów czy mieszkań.

Dalej jest chyba łatwiej. Franciszek siada „i na serwecie/układa żółte palce”, czyli liryki roli ciąg dalszy. Pozbawione znaku zapytania „no cóż tam” – konwencjonalne, niezobowiązujące, fatyczne – nie zostało przypisane żadnej z postaci. Owo pytanie mógł zadać każdy. Na przykład postać z części pierwszej, która z domownika stała się pukającym do drzwi gościem. Odpowiedź „pomalutku” najłatwiej przypisać Franciszkowi. Ostatnia tercyna, cytowana wcześniej jak cała część trzecia, to domena liczby mnogiej, która usprawiedliwia nieco lekturę tekstu usilnie szukającą związków identyfikujących postać z części pierwszej, Franciszka i świętego: „nasza podróż”. Nasza.

### Klamra albo zamykanie

Nie wydaje mi się, by wystarczyło ten finalny fragment czytać wyłącznie jako konsekwencję fragmentu inicjalnego, mówiącego o zamykaniu, a nawet wołającego o nie. Myśl o klamrze kompozycyjnej (wołanie o zamykanie – zamykanie – bycie w zamknięciu) jest kusząca, ale to za mało. Tym bardziej, że dynamikę tekstu można opisać inaczej: zamykam – wychodzę – otwieram. Dynamika ta, kwestionując identyczność świętego Franciszka, Franciszka i głównego bohatera lirycznego tekstu, pozwala postawić franciszkanizmowi i wszelkiego rodzaju franciszkanom następujące zarzuty: dlaczego zamknęliście się na świat i jego codzienność w takim samym stopniu jak na światowe

rewolucje? Dlaczego wasze wychodzenie do ziemskiej rzeczywistości potwierdza porządek cezara, a nie Boga, przynosząc wam dochód, cesarskie monety? Dlaczego otwieracie tylko takim samym jak wy, martwym, bo zamkniętym w cyferblacie niezmiennego następstwa minut i godzin?

Wróćmy jednak na grunt porządku „klamrowego”. Zgoda, ostatnia tercyna zamyka Franciszka i postać towarzyszącą mu przy stole w czasie, a dokładniej w zegarku, wyłączając obu panów z tego, co się dzieje, co zmienia się wraz z upływającymi minutami i wiekami. Zamknięcie w łuku przed światem, w rytuale spacerów i wizyt. Bycie poza. To jest najważniejsze, to definiuje przede wszystkim postać z części pierwszej, a także Franciszka, jeśli nie jest on z nią tożsamy, jeśli jest tylko – i to mi w zupełności wystarczy – bliźniaczko do niej podobny, choć mam poważne wątpliwości dotyczące związków między tymi „panami” (lub tym „panem”) i świętym Franciszkiem.

Pewnie to tylko drobiazg, kolejna komplikacja, ale podróż po cyferblacie bywa niekiedy podróżą w czasie, umożliwiającą wizytę świętego Franciszka z pozostałymi ze starości (no bo przecież nie z powodu palenia papierosów) palcami w każdym domu – także polskim z połowy XX wieku, jeśli przyjmie się perspektywę czasową tomu *Struna światła*.

## Święty Franciszek?

Święty Franciszek Przybylskiego jest średniowiecznym Orfeuszem ocalającym harmonię świata dzięki przebaczeniu. Przyznaję, mam kłopoty z odnalezieniem go w wierszu *Epos*. Poverello Herberta troszczy się o ptaki i tylko to można powiedzieć o nim na pewno, tym bardziej że w jednym z najważniejszych wierszy autora *Pana Cogito* czytamy:

Wszystkie próby oddalenia  
tak zwanego kielicha goryczy –  
przez refleksję  
opętańczą akcję na rzecz bezdomnych kotów  
głęboki oddech  
religię –  
zawiodły

(*Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, 18, podkr. D.K.)

Jeśli Franciszek z części trzeciej *Eposu* jest współczesną, zmodyfikowaną, zsekularyzowaną wersją świętego Franciszka, to w nim też nie ma ani harmonii świata, ani wybaczenia. Chyba że wybaczeniem jest przyjść (przychodzić?) do kogoś zamkniętego na świat i pozwolić mu na identyfikację ze sobą. Problem w tym, że Franciszek, który przychodzi, nie jest lub nie musi być święty, a jeśli należy go traktować jako efekt współczesnej redukcji świętego z Asyżu, to ten, który został zredukowany, wciąż – z perspektywy *Eposu* – pozostaje wyłącznie opiekunem ptaków.

Pewnie należy o tym pisać bardziej polubownie. Na przykład tak: nie jest ważne, jaki święty Franciszek był. Istotne pozostaje przede wszystkim to, jak w umownym roku 1956, roku publikacji *Struny światła*, zachowywali się ci, którzy uznawali Poverella za personalny, pozytywny, wręcz święty, ale także eklezjalny (a przynajmniej wspólnotowy) punkt odniesienia. Przyjmując takie założenie, widzimy w wyznawcach świętego Franciszka (i w nim samym na zasadzie synekdochy *totum pro parte*) towarzystwo wrażliwców zamkniętych na świat, mądrali, osób przeświadczonych o swojej wyjątkowości, bo wołających głosem „natchnionego proroka”<sup>12</sup>, lub traktujących swą wyjątkowość ironicznie – jednak nawet wówczas zupełnie serio zamkniętych i zupełnie serio franciszkańskich.

### Zarzuty i konteksty

Co Herbert miał przeciwko świętemu Franciszkowi? Dlaczego przypisywał mu zamknięcie na rzeczywistość? To, że przypisywał, nie ulega wątpliwości – nie tylko ze względu na zasadność szukania związków między trzema postaciami *Eposu*, trzema Franciszkami. Wystarczy spojrzeć na to, jak Herbert traktował Poverella w innych swoich tekstach. W wierszach trudno go odnaleźć, w esejach i dramatach również. Jakby rezygnacja z drukowania *Eposu* była częścią antyfranciszkańskiej polityki wydawniczej poety. Ślady Biedaczyny z Asyżu znajdują się u Herberta przede wszystkim (właściwie wyłącznie) w pisanych przez niego recenzjach z wystaw plastycznych. Jest ich pięć. Pierwsza pochodzi z 1952 roku, a ostatnia z roku 1963. Wszystkie znajdują się zarówno

<sup>12</sup> W oryginale jest liczba pojedyncza: „Wołam”, ale piszę (*pars pro toto*) o społeczności wyznawców reprezentowanej przez postać na swój sposób „wieloosobową”.

w pierwszym, jak i drugim wydaniu *Węzła gordyjskiego*<sup>13</sup>. „Franciszkański” cytat z *Uwag o sztuce religijnej* (WG 155):

Jeśli miałbym wybierać między obrazkiem panny Frey Alice, reprodukowanym w katalogu Międzynarodowej Wystawy Sztuki Religijnej, a nigeryjską rzeźbą wyobrażającą św. Franciszka każącego do ptaków, z Wystawy Sztuki Misyjnej, bez wahania wybrałbym dzieło czarnego artysty. Zrobiłbym to bez ubocznej intencji epatowania kogokolwiek moim niebanalnym gustem. Naprawdę bardzo podoba mi się ten niezgrabny Murzyn, wystrugany z klocka, w którym z trudem odnajduję postać świętego, i drzewo obwieszane groźnymi, ogromnymi ptakami. Jest to lepsze, prawdziwsze, autentyczniejsze o całe niebo dobrej sztuki od clikowego malowidła pełnego tiulów, kwiatków i doprawianych skrzydeł.

Dwie oczywiste uwagi. Herbert, akceptując sztukę ubogą (bardziej ubogą niż egzotyczną czy prymitywistyczną<sup>14</sup>), jest franciszkański, a krytykując clikowe malowidło pełne tiulów, kwiatków i doprawianych skrzydeł, odrzuca to, co bywa z świętym Franciszkiem kojarzone – ekstazy, religijną słodycz. Ale to tylko ambiwalentne wprowadzenie. Dalej jest tak samo, czyli dwuwartościowo. Recenzując wystawę *Malarstwo francuskie od Davida do Cézanne’a*, poeta przywołuje świętego w pozytywnym kontekście, przeciwstawiając kojarzonych z nim zwiastunów impresjonizmu waloryzowanemu negatywnie malarskiemu romantyzmowi Gustave’a Courbeta<sup>15</sup>. Podobnie, czyli korzystnie dla Poverella, jest wtedy, gdy Herbert pisze o Rogerze Bissière, autorze cyklu drzeworytów zatytułowanych *Kantyczki ku czci naszego brata Słońca*. W tej recenzji franciszkanizm jest więcej niż pozytywnym punktem odniesienia, ponieważ autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* zdaje się doceniać go jako „rzecz samą w sobie”<sup>16</sup>. W ostatnim z wymienionych tekstów (gordyjskich i franciszkańskich zarazem) nie chodzi ani o Franciszka (o legendę o nim), ani o wymienionego przez Herberta Duccia. Najważniejszy

<sup>13</sup> Zob. Z. Herbert, *Uwagi o sztuce religijnej* (WG), *Od Davida do Cézanne’a* (WG), *Bissière* (WG), *Van Gogha smutna popularność* (WG), *Giotto albo u źródła* (WG).

<sup>14</sup> *Węzeł gordyjski* zawiera co najmniej dwa teksty poświęcone Nikiforowi (*Wywiad z Nikiforem*, *Nikifor*), a sam malarz pojawia się w tekstach antologii częściej niż święty Franciszek.

<sup>15</sup> Zob. Z. Herbert, *Od Davida do Cézanne’a* (WG 203–204).

<sup>16</sup> „Nie znam w całym malarstwie europejskim artysty, który byłby bliższy duchowi św. Franciszka niż ten samotnik [Bissière – przyp. D.K.] z południowej Francji. Cienie liści, słońce, gwiazdy i rzucone na to ubogie źdźbła trawy. »To nie ja maluję, to anioł na końcach moich rąk«” (Z. Herbert, *Bissière*, WG 253).



jest Giotto. Ale opisując wystawę poświęconą malarstwu Vincenta van Gogha, poeta przywołuje takiego świętego Franciszka, z którym nie chce mieć nic wspólnego – romantycznego, dionizyjskiego i wizjoner-skiego, biegającego „przez pola i lasy z okrzykiem: miłość, miłość”<sup>17</sup>. Dla takiego Poverella nie ma miejsca w antyromantycznym, klasycystycznym myśleniu Herberta o sztuce, która przede wszystkim ma być nastawiona na rzeczywistość, niezależnie od tego, czy jest uboga jak nigeryjskie rzeźby, czy bogata impresjonistyczną feerią zanotowanych na obrazie wrażeń.

Wygląda na to, że stosunek autora *Struny światła* do świętego Franciszka wolny jest od entuzjazmu w takim samym stopniu, jak od niechęci. Jest po prostu ambiwalentny. Nie ma w tym nic oryginalnego, nawet jeśli Poverello należy do tych świętych Kościoła katolickiego, którzy w literaturze polskiej traktowani są z atencją. I nie chodzi wyłącznie o Leopolda Staffa. Dla mnie szczególnie ważne są profranciszkańskie świadectwa dwóch polskich powojennych pisarzy: Romana Brandstaettera i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Dla pierwszego święty Franciszek to ktoś, kogo można uważać za twórcę wzoru ocalającego sztukę po doświadczeniu drugiej wojny światowej<sup>18</sup>. Dla drugiego, pełnego nieufności wobec przynajmniej niektórych form funkcjonowania Kościoła katolickiego, właśnie święty Franciszek okazał się wiarygodnym świadkiem Boga we współczesnym świecie. Zatem jaki problem z Biedaczną z Asyżu miał Herbert?

„Herbert ukochał świat mimo zbrodni i mordów”<sup>19</sup>. Stawał po stronie przegranych i pokonanych<sup>20</sup>. Bronił postaci nawet tak jednoznacznie i przysłowiowo wręcz odrażających jak Tersytes z Homerowej *Iliady*<sup>21</sup>. W wypadku jego poezji „stanąć/ na wysokości sytuacji” i „spojrzeć losowi/prosto w oczy”<sup>22</sup> znaczyło także widzieć zło świata w każdej postaci i nie odwracać od niego wzroku. Przy takim założeniu święty

<sup>17</sup> Z. Herbert, *Van Gogha smutna popularność* (wg 328).

<sup>18</sup> Zob. D. Kulesza, *Franciszkański Brandstaetter. Jak święty Franciszek objawił Romanowi Brandstaetterowi wzór powojennej sztuki, a przynajmniej powojennego teatru* [w:] *Dzieło świętego Franciszka z Asyżu. Projekcja w kulturze i duchowości polskiej XIX i XX wieku*, red. nauk. D. Kielak, J. Odziemkowski, J. Zbudniewek, Warszawa 2004.

<sup>19</sup> R. Przybylski, dz. cyt., s. 82.

<sup>20</sup> Zob. Z. Herbert, *Sprawa Samos* (LNM 136).

<sup>21</sup> Zob. Z. Herbert, *Ten obrzydliwy Tersytes* (KM).

<sup>22</sup> Z. Herbert, *Pan Cogito o postawie wyprostowanej* (PC).

Franciszek, jako domniemany autor *Pieśni słonecznej* chwalcącej całe stworzenie, po prostu musiał wydawać się Herbertowi kimś, kto zamknął się na rzeczywistość, kto odwrócił od niej wzrok, a nawet kimś, zaryzykuję emfazę, kto świata nie kocha, ponieważ nie chce go poznać w jego rzeczywistej – czyli odrażającej – postaci.

Tak się czasem zdarza, że osoby, które skłonni byłibyśmy widzieć po jednej stronie barykady, za sprawą rozbieżności możliwych do traktowania jako drugorzędne okazują się przeciwstawione sobie. Po jednej stronie barykady, ponieważ tak jak święty Franciszek odbudowywał Kościół Boży, wracając do prostoty i ubóstwa Ewangelii, tak Herbert zapisywał dekalog polskiego inteligenta, ułatwiając mu zachowanie godności zarówno przed, jak i po roku 1989. Czy nie jest drugorzędne to, że Poverello, ocalając Kościół, nawet śmierć nazywa siostrą, a Herbert, ratując człowieka, nie ma śmierci nic do powiedzenia, ukazuje ją w sposób pozbawiony emocji<sup>23</sup>, bo tylko tyle dla jej ofiar może zrobić jako wiarygodny poeta<sup>24</sup>? Jedno nie ulega wątpliwości: sposób, w jaki Ryszard Przybylski przeciwstawił świętego Franciszka Zbigniewowi Herbertowi, to nie tylko efekt konsekwencji w opowiadaniu o zde-muzykalizowanym świecie, ale także finezja oddająca obu postaciom należne miejsce w historii sztuki i w historii człowieka.

## Epos

Dlaczego tytuł wiersza, w którym Herbert konfrontuje się ze świętym Franciszkiem, to zarazem nazwa gatunku literackiego? Pytanie to jest dla mnie ważne, tym bardziej że zmagalem się już i ze śladami epopei w twórczości Herberta<sup>25</sup>, i z jej historią przedstawioną z Herbertowego punktu widzenia<sup>26</sup>. Jak sobie z tym pytaniem poradzić? Można je zbagatelizować, a nawet potraktować z ironią, pisząc, że jedną

<sup>23</sup> Zob. Z. Herbert, *Piero della Francesca* (BO 170).

<sup>24</sup> Zob. R. Przybylski, dz. cyt., s. 97.

<sup>25</sup> Zob. D. Kulesza, *Pan Cogito i ślady epopei* [w:] *Polski cykl liryczny*, red. K. Jakowska, D. Kulesza, Białystok 2008.

<sup>26</sup> Zob. D. Kulesza, *Epopeja według Herberta* [w:] *Literatura. Pamięć. Kultura. Prace ofiarowane Profesor Elżbiecie Feliksiak*, red. E. Sidoruk, M.M. Leś, Białystok 2010.

z najważniejszych, wręcz konstytutywnych cech eposu, zwłaszcza bohaterskiego<sup>27</sup>, jest występowanie w nim herosa, postaci stanowiącej oś wydarzeń oraz przyczynę sprawczą opowieści. Zatem wiersz Herberta mógłby być ironicznym eposem ze świętym Franciszkiem w roli głównej. Poverello uzyskiwałby w nim status niemal heroikomiczny – ukrywałby się przed rzeczywistością, rozczulał nad wróblem czy zwyciężał późnojesienną pogodę dzięki orężowi tej miary co buraczkowy szalik i pilśniowy kapelusz. Istnieje jednak obawa, że taka interpretacja nie tyle znaczenie tytułu wiersza bagatelizuje, ile demaskuje, umieszczając je na właściwym miejscu.

Zatem *Epos* byłby bliżej wiersza *Chodasiewicz* niż eseju *Sprawa Samos*. Bliżej nie tyle publicystyki, ile polemiki. Personalnej i dotkliwej – obojętnemu, co w *Labiryncie nad morzem* zostało nazwane współczuciem, jedyną drogą do świata<sup>28</sup>, a w *Sprawie Samos* sympatią dla pokonanych<sup>29</sup>. W *Eposie* Herbert atakuje franciszkanizm, czyli świętego Franciszka, a zwłaszcza jego dwudziestowiecznych, zamkniętych na świat wyznawców. Ale jest to atak – paradoksalnie – w imię franciszkanizmu, jeśli tylko traktuje się go jako upomnienie o najsłabszych i najbiedniejszych, porzuconych przez Kościół bogatych i pewnych siebie. Należący do zupełnie innej opowieści Žižek nazwałby ich religijnymi fundamentalistami<sup>30</sup>.

Nie wiem, czy Herbert zdawał sobie sprawę z tego paradoksu. Nie zamierzam wykorzystywać jego istnienia do tłumaczenia rezygnacji z publikowania *Eposu* po 1956 roku. Wolałbym też uniknąć w związku z nim spekulacji o rodzącej się w pisarstwie autora *Struny światła* ambiwalencji, narastającej latami i prowadzącej nie tylko do rozwarstwienia twórczości Herberta, ale także do bezwzględnego podziału wśród jego czytelników.

Moim zdaniem w związku z wierszem *Epos* powinniśmy mówić przede wszystkim o estetyczno-egzystencjalnym napięciu między franciszkanizmem i twórczością Zbigniewa Herberta. O problemie dotyczącym niemożności pogodzenia klasycyzmu wiersza *Apollo i Marsjasz* (patrz Przybylski), klasycyzmu fresków Piera della Francesca z kościoła

<sup>27</sup> Zob. E. Mielecinski, *Pochodzenie eposu bohaterskiego. Wczesne formy i archaiczne wyjątki*, tłum. P. Rojek, Kraków 2009.

<sup>28</sup> Zob. Z. Herbert, *Labirynt nad morzem* (LNM 55).

<sup>29</sup> Zob. Z. Herbert, *Piero della Francesca* (BO 170).

<sup>30</sup> Zob. S. Žižek, *Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, tłum. M. Kropiwnicki, wstęp J. Kutyla, posł. A. Ostolski, Warszawa 2009.

pod wezwaniem św. Franciszka w Arezzo<sup>31</sup> z *Pieśnią słoneczną* przypisywaną Biedaczynie. Nawet jeśli nie rozpozna się w tej pieśni landrynkowej (określenie Józefy Hennelowej) słodczy religijnego entuzjazmu, wciąż pozostaje ona – jako zapis modusu egzystencji – antytetyczna wobec sztuki, która notując cierpienie, nie pozwala sobie ani na krzyk, ani na wybaczącą wszystko słoneczną ekstazę religijnej radości i uwielbienia.

*Epos* jest wierszem słabym. Analizując go, można skutecznie, a nawet z przyjemnością, doszukiwać się nadorganizacji i koherencji rozlicznych fragmentów, tworzących niejednoznaczną opowieść o średniowiecznym świętym i jego współczesnym życiu, współczesnym z perspektywy drugiej połowy xx wieku. Szkoda tylko, że ta niejednoznaczność – w najlepszym wypadku – wydaje się efektem kurtuazji Herberta wobec świętego Franciszka i ma niewiele wspólnego z hagiograficzno-egzystencjalną tajemnicą, z hagiograficzno-egzystencjalnym sporem.

### Realny problem

Ryszard Przybylski wyczytał z *Eposu* więcej, niż można w nim znaleźć. Albo inaczej: wykorzystał orfeuszowy wizerunek Biedaczyny ufundowany przez dziewiętnastowiecznego beatyfikowanego, Antoniego Fryderyka Ozanama oraz problem, jaki z akceptacją franciszkanizmu miał Herbert, by skompletować trzy śmiertelne pchnięcia poety, by do jego uderzenia w filozoficzny stoicyzm i marksistowski historyzm dodać komponent niezmiernie pożądany, bo religijnej natury: orficką pieśń świętego Franciszka, opiewającą „panujący na świecie Boży ład”<sup>32</sup>. Filozofia, religia, historia. W każdą z tych dziedzin uderzył Herbert. Bez franciszkanizmu pole rażenia nie byłoby kompletne.

A przecież istnieje realny problem w relacji Poverello–Herbert. Problem godzenia powszechnej miłości i powszechnego przebaczenia (święty Franciszek) z dobrze znanym cytatem (Herbert):

i nie przebaczaż zaiste nie w twojej mocy  
przebaczając w imieniu tych których zdradzono o świecie<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Zob. Z. Herbert, *Piero della Francesca* (BO 168–171).

<sup>32</sup> Za R. Przybylskim cytuję fragment poświęconej świętemu Franciszkowi książki Louisa Lavelle’a *Przyjaciel Boga i ludzi* (zob. R. Przybylski, dz. cyt., s. 81).

<sup>33</sup> Z. Herbert, *Przesłanie Pana Cogito* (PC).

Przemysław Czapliński tłumaczył, że nie chodzi o to, by nie przebaczać, ale o to, by nie przebaczać za kogoś, zwłaszcza za tych, którzy najboleśniej zostali doświadczeni<sup>34</sup>. Bardzo blisko od takiego myślenia do eseju Ryszarda Przybylskiego i do tego, co wiarygodny poeta może zrobić wobec ludzkiego cierpienia – ale o tym już wspominałem<sup>35</sup>. Wspominałem też Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W *Epilogu* jego *Innego świata* uwolniony więzień łagru nie prosi o wybaczenie, ale o podanie ręki: znak zrozumienia. Dłoń podana nie została. Wydaje się, że święty Franciszek przebaczyłby w imieniu każdego. A więźniowi łagru, który przeżył za cenę życia innych, nie tylko podałby rękę, ale także mocno by go uściskał. Nie wiem, czy przywróciłoby to równowagę i harmonię świata. Nie wiem, czy wróciłaby dzięki takiemu czynowi – i podobnym uczynom – muzyka sfer, ale wiem, że każdy taki gest, nawet jeśli nic nie zmienia tutaj, uchyla szczerlnie zamknięte drzwi na przestrzeń drugiej strony Krzyża, przestrzeń Odkupienia, w której przebaczenie nie jest już potrzebne. Czy znaczy to, że stoję po stronie świętego Franciszka przeciwko Herbertowi? Nie. Myślę tylko, że czytany przeze mnie wiersz Herberta wtedy byłby małym-wielkim (a w każdym razie lirycznym) eposem, gdyby zdołał połączyć opowieść poety i świętego. Gdyby pozostał do końca wierny pokonanym i złym, doprowadzając ich na próg odbudowanego przez Poverella Kościoła, w którym się wybacza, bo się kocha. Lecz chyba nawet wtedy to jednak nie byłby epos. Ani kłamliwa baśń. Raczej bajka – albo mit, ale chrześcijański. Wiarygodny dla tych, którzy wierzą.

---

34 Zob. P. Czapliński, *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 93–94. Na dwóch kolejnych stronicach Czapliński pisze o *Epilogu Innego świata* Herlinga-Grudzińskiego i o zapisanej w tym fragmencie kwestii zrozumienia, nieuchronnie przywołującej spór o Herbertowe wybaczenie.

35 Zob. R. Przybylski, dz. cyt., s. 97.



Zofia Zarębianka

Uniwersytet Jagielloński

## O wierszu *Usta proszą* Zbigniewa Herberta

A może dojdę Ciebie szeptem  
bolesnym ruchem małych warg  
może wypiję Ciebie z Ciszą  
nocnych ogrojców i czuwania  
może przywołam jasny promień  
aby otworzył twarde czoło –  
którego nie znam i nie umiem  
którego przeto trudno kochać  
– a może dojdę ciebie szeptem  
którego dotknąć nie potrafię  
który wypełniasz mnie do dna

(Z. Herbert, *Usta proszą*)<sup>36</sup>

### Podjęcie pierwsze

Dziwny jak na Herberta wiersz – taka przejmująca i jak gdyby przez ściśnięte gardło wypowiedana modlitwa, wyszeptywana ponad niewiarą, ponad niemożnością uwierzenia i ponad możliwością zrozumienia rzeczywistości absolutnej, odbieranej jako całkowicie i radykalnie inna, niepojęta, ciemna, niedająca się zgłębić. Tym tonem wiersz zaskakuje najbardziej, jest on czymś nietypowym dla powściągliwego i na ogół

---

<sup>36</sup> Według pierwodruku prasowego z „Tygodnika Powszechnego” 1951, nr 43, s. 3. Cytowana przeze mnie wersja tekstu różni się nieznacznie od redakcji z *Utworów rozproszonych*, Kraków 2010, oraz od wersji podanej w pozycji *Zbigniew Herbert – Jerzy Zawieyski. Korespondencja 1949–1967*, red. P. Kądziela, Warszawa 2002, s. 175; wersy pierwszy i dziewiąty we wskazanych wydaniach mają postać „może podejść ciebie szeptem”, który to zapis otwiera możliwość jeszcze innej ścieżki interpretacyjnej niż zaproponowana w niniejszym szkicu.

sceptycznie nastawionego do kwestii religijnych autora *Pana Cogito*, który jest zazwyczaj bardziej przerażony niż zachwycony perspektywą niebiańskiej szczęśliwości. Jednocześnie tutaj sceptycyzm wcale przecież nie znika, zostaje jednak w pewnym sensie przekroczony przez wyczuwalne pragnienie „ja” lirycznego i jego nadzieję, że „może” – dopowiedzieć wolno: wbrew wszystkiemu, wbrew podszeptom *ratio*, wbrew wątpliwościom, wbrew ograniczeniom ludzkiego umysłu – „dojdę Ciebie szeptem”... W tym „może” skrywa się i nadzieja, i nieśmiałość, i także pewna bezradność podmiotu wobec czegoś, czego oczekuje, ale i zarazem czegoś, co postrzega jako znajdujące się poza zasięgiem. Czy dają się odnaleźć w jego postawie te elementy stosunku do Majestatu, które w opisie Rudolfa Otta przyjmują postać *tremendum et fascinatum*?

W budowie wiersza i w strukturze doświadczenia bohatera lirycznego daje się odkryć wyraźny paradoks. Na poziomie konstrukcji utworu polega on na zderzeniu modlitwowej formy wypowiedzi z treścią wyrażającą raczej niewiarę czy też, dokładniej mówiąc, niemożność wiary. Dochodzi tu zatem do rozdziwisku pomiędzy genologicznym wzorcem modlitwy a jego indywidualną praktyczną aplikacją, choć dopowiedzieć trzeba, że poezja dobrze zna tego rodzaju ambiwalencje i wielokrotnie na nich opiera liryczne wyznanie podmiotu. Na płaszczyźnie zaś doświadczenia lirycznego bohatera paradoks ów najdobitniej uwidocznia ostatni dystych:

którego dotknąć nie potrafię  
który wypełniasz mnie do dna.

Doświadczenie „ja” lirycznego właściwie przeczy logice, jeśli posługiwać by się w jego opisie kategoriami empirycznymi, zarazem też przenosi rozważania o tym doświadczeniu z poziomu potocznego, zmysłowego na nieweryfikowalny empirycznie i logicznie poziom nadprzyrodzony. Na tej dopiero płaszczyźnie doświadczenie bohatera może zyskać właściwą interpretację, a zauważony paradoks odsłonić sensy o charakterze mistycznym.

Ścierają się tu przeto dwie przeciwstawne wizje podmiotu: jest on albo agnostykiem, albo też mistykiem. Za jedną i za drugą możliwością przemawiają istotne racje poparte logiką samego utworu.



## Podójście drugie

Wiersz, jak zauważono, wpisuje się w konwencję modlitwy, mimo że ani raz nie pojawia się w nim nazwany z imienia Bóg. I tak wyczuwamy, że to On – ukryty w pisowni zaimków za pomocą wielkich liter<sup>37</sup> – jest prawdziwym adresatem zawartego w tekście komunikatu. Poza zwrotem do nienazwanego wprost Boga wskazuje na to przykuwający już wcześniej naszą uwagę ton wypowiedzi przesycony niesłychaną żarliwością i determinacją, które dyktują bohaterowi bolesne i bardzo intymne wyznanie.

To, jak stwierdzono wyżej, rzadko spotykana u Herberta dykcja i również z tego powodu warto się przyjrzeć dokładniej rzeczonemu utworowi. Podobna żarliwość zdaje się rządzić wypowiedzią „ja” lirycznego w o wiele późniejszym wierszu *Homilia* (R). Stwierdzenie: „ale milczał niepojęty Logos” poprzedzone tam zostało zapewnieniem o długich poszukiwaniach Boga, podjętych na drodze lektur „Ojców Wschodu i Zachodu”, lektur będących pewnie jakąś konsekwencją niemożności uchwycenia Boga swoim własnym przeżyciem, niemożności bezpośredniego spotkania z Nim, zanotowanej już w tym wczesnym, pochodzącym z lat pięćdziesiątych utworze *Usta proszą*. W obu tekstach wskazana niemożność nawiązania kontaktu z Bogiem skutkuje podobną postawą lirycznego bohatera, który jawi się w obydwu wierszach jako człowiek pragnący wiary i cierpiący z powodu jej dotkliwie odczuwanego braku.

Tego rodzaju ujęcie doświadczenia wiary z jednej strony koresponduje z dotyczącymi dynamiki rozwoju życia religijnego spostrzeżeniami Paula Tillicha, dla którego naprzemienność wiary i zwątpienia pozostaje charakterystyczną jego cechą. Z drugiej strony przeżycie ukazane w wierszu okazuje się zbieżne z opisami nocy ciemnej zmysłów i ducha podawanymi przez większość mistyków.

W ten sposób zarysowują się dwie ścieżki interpretacyjne rzeczonemu utworowi. Można go czytać albo jako modlitwę agnostyka udęczonego wątpliwościami i pragnącego uzyskania pewności co do istnienia Boga, albo jako wyraz ciemnej wiary zbliżonej do mistyki i odnoszonej do tego

37 Pierwodruk pod tym względem przedstawia się w sposób niekonsekwentny. Wers pierwszy podaje zaimek „ciebie” pisany małą literą, w wersach trzecim i dziewiątym natomiast zastosowano pisownię zaimka „ciebie” wielką literą. Przyjmując, iż w wersie pierwszym nie zauważono redakcyjnej pomyłki, i wyrównując pisownię do wielkiej litery.

etapu duchowej drogi, który cechują poczucie braku obecności Boga, Jego całkowita nieobecność dla człowieka, poznawcza ciemność i egzystencjalna niepewność. Pierwsza opcja wydaje się bardziej zbieżna z całościowym światoodczuciem bohatera twórczości Zbigniewa Herberta, pozostaje więc kompatybilna ze stosunkiem do sfery *sacrum* wpisanym w tę poezję. Ostatni wszakże dwuwiers cytowanego utworu zdaje się przechylać interpretacyjną szalę na rzecz drugiej ze wskazanych możliwości.

Jeśli rzeczywiście byłoby tak, że wiersz sytuuje doświadczenie podmiotu po stronie doznań mistycznych, wówczas byłby to bardzo znaczący sygnał w odniesieniu do ewolucji postawy duchowej „ja” lirycznego wiersza Zbigniewa Herberta. Innymi słowy, utwór wyznaczałby oś przemiany duchowej od ciemnej, mistycznej wiary, opartej na zawierzeniu i ufności „mimo wszystko”, do obojętnej, czy też raczej niechętnego Bogu i podejrzliwego względem Niego, nacechowanego sceptycyzmem dystansu, który można obserwować w wierszach późniejszych.

### Podejście trzecie

Rozpoznanie modlitewnego charakteru wiersza ułatwia też zawarta w nim biblijna aluzja do sceny nocnego czuwania Jezusa w Ogrodzie Oliwnym (ogroju). Na mocy tej aluzji dochodzi do przedziwnego nałożenia się sytuacji. Odwołanie do męki Chrystusa zaczyna niejako „promieniować” na przeżycia bohatera lirycznego, którego obserwujemy w utworze w trakcie doświadczanej przezeń swoistej kenozy, męki, ogołocenia i opuszczenia, a zatem w sytuacji poniekąd paralelnej z wydarzeniami ewangelicznymi. Wydaje się, że ta jednowyrazowa, a więc niesłychanie dyskretna aluzja ewangeliczna ma zasadnicze znaczenie tak w budowaniu modlitewnego klimatu wiersza, jak i – co ważniejsze – w kreacji bohatera umęczonego niemożnością wiary; postaci, która zdaje się powtarzać w sobie dramatyczne Jezusowe słowa z krzyża: „Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił” – słowa, w których skupia się przecież sama istota nocy ciemnej.

### Podejście czwarte

Dane więc w wierszu wyznanie „ja” lirycznego to modlitwa pragnienia, a zarazem wątpienia. Chęć wiary ściera się tu z roszczeniami intelektu,

który nie godzi się na niepewność. To pomiędzy tymi dwoma biegunami – tęsknoty oraz sceptycyzmu, religijnego pragnienia i upartej niemożności jego zrealizowania – umieszcza Herbert swego bohatera. Wydaje się, że w tej równoczesnej podwójności uczuć uchwycona została jakaś istotna prawda o kształcie duchowości wielu współczesnych. Bohater wiersza *Usta proszą* przeżywa swą wiarę uwikłany w nierozwiązywalny dlań konflikt serca i rozumu podobnie jak wcześniej o parę dekad Karol Ludwik Koniński, który pozostawił wstrząsający szczerością eseistyczny zapis swych dramatycznych zmagañ z Bogiem<sup>38</sup>. Również w twórczości Herberta wielokrotnie jeszcze będą się pojawiały ślady wewnętrznych walk i duchowych rozterek. We wspomnianym już w tym szkicu późnym, pochodzącym z tomu *Rovigo* wierszu *Homilia* wątpliwości powrócą ze zdwojoną przez ironię siłą, dodatkowo pojawi się też rozczarowanie uproszczonymi schematami tłumaczeń ferowanych niekiedy przez zadufanych teologów. Ponownie zostanie też powtórzone naznaczone brakiem metafizycznej pewności wyznanie:

proszę księdza – ja naprawdę Go szukałem  
i błądziłem w noc burzliwą pośród skał  
piłem piasek jadłem kamień i samotność  
tylko Krzyż płonący w górze trwał.

### Podejście piąte

Spróbujmy się przyjrzeć dokładniej wewnętrznej postawie bohatera analizowanego przez nas utworu *Usta proszą*. Już tytuł wiersza wnosi element dramatyzmu, nasuwając (odległe, ale nieprzeparte!) skojarzenie z ostatnią prośbą wypowiedzianą zaschniętymi wargami w jakiejś ekstremalnej sytuacji. Bohater wiersza Herberta otoczony jest ciemnością, poprzez którą i pomimo której usiłuje dotrzeć do Boga. Owa ciemność oznacza tu w pierwszym rzędzie „niewydolność” epistemologiczną, porażkę poznawczą poniesioną przez rozum niezdolny do przeniknięcia Nieznanego. Podejmowane wcześniej przez bohatera próby

<sup>38</sup> Por. K.L. Koniński, *Ex labyrintho*, Warszawa 1962, oraz tenże, *Nox atra*, Warszawa 1961. Polska literatura nie zna żarliwszego i dramatyczniej przeżywanego zmagania światopoglądowego zapisanego w formie osobistych notatek o charakterze po części eseju filozoficznego, po części dziennika duszy.

rozumowego „przebicia się” ku poznaniu najwidoczniej nie przyniosły efektu – „twarde czoło”, znak myślenia w kategoriach racjonalnych, nie pozwalało się otworzyć na tajemnicę. „Twarde czoło” to być może także metafora swego rodzaju hardości „ja” lirycznego, jego pychy wyrażającej się w uzurpatorskim zamyśle pochwylenia Niepoznawalnego w jakiejś sprawdzonej kategorii ludzkiego pojmowania. „Twarde czoło” pozostaje zatem w wyraźnym związku z tak rozumianą poznawczą ciemnością.

Zauważmy, że bohater nie mówi „a może dojdę do Ciebie”, lecz „a może dojdę Ciebie”. Sformułowanie takie jest w charakterystyczny sposób niejednoznaczne i rozszerza przestrzeń interpretacyjną. „Dojść czegoś” to w potocznym rozumieniu „coś zrozumieć”, „coś pojąć”, „odkryć coś, co dotąd pozostawało zagadkowe, intrygujące”. Takie rozumienie znajduje potwierdzenie w dalszej części utworu, kiedy bohater usprawiedliwia swą niemożność kochania (Boga) niewiedzą, niezajomością, brakiem namacalnego doświadczenia i nie chce się zgodzić na rozwiązanie Augustyna: *credo ut intelligam*. Wyrażenie „dojdę Ciebie” sugeruje wolę zachowania przez bohatera poznawczej autonomii. To on sam chce przeniknąć tajemnicę, to jego wysiłek ma mu otworzyć oczy. W tym sformułowaniu nie dopuszcza się istnienia łaski. „Ja” liryczne samo chce być podmiotem swoich operacji epistemologicznych, które zostają na tym etapie zdominowane przez intelektualną spekulację. W punkcie wyjścia zatem Herbertowski bohater chce dociec Boga za pomocą samego tylko rozumu. Dopiero porażka racjonalistycznej logiki w zetknięciu z rzeczywistością niewidzialną dla oczu rodzi w nim nieśmiałe przekonanie o nieadekwatności takiego poznania i nasuwa intuicję zmiany sposobu poszukiwań.

Teraz narzędziem poznania Boga stają się ów zduszony szept, ból i cisza. Inaczej mówiąc, instrument poznania utożsamia się z podmiotem, z jego doświadczeniem rozgrywającym się w głębi jego własnej jaźni. Ciemność nabiera odmiennych sensów, stając się nie tylko znakiem poznawczej niemocy człowieka, lecz również niezbywalnym atrybutem rzeczywistości absolutnej – przeczuwanej jako „całkiem inna” i w tym sensie ciemna, niedająca się pojąć – i symbolem egzystencjalno-duchowej sytuacji podmiotu wiersza. W poszukiwaniu zostają więc włączone uczucia bohatera, sfera jego doświadczeń i cała sytuacja egzystencjalna, razem z bezradnością wobec trudności w pokochaniu Tego, „którego się nigdy nie widziało”. „A może dojdę Ciebie szeptem”

znaczy już nie tylko: „może przeniknę Twoją tajemnicę”, ale także: „dojdę do Ciebie”, do Tego, którego szukam i pragnę...

„Może wypiję Ciebie z Ciszą nocnych ogrojców i czuwania” – czy w takim sformułowaniu nie zawiera się ukryta nadzieja, że Bóg jest obecny właśnie w owej ciszy i bólu, że są one same w sobie swoistym doświadczeniem religijnym, szczególną epifanią Boga, znakiem oznajmującym Jego niepochwytłą obecność? Innymi słowy, w tych właśnie trudnych i ciemnych doświadczeniach Bóg daje się bohaterowi dotknąć, pozwalając mu odczuć i odkryć, że On sam w swej całkowitej inności „wypełnia go do dna”. Wypełnia brakiem.

Bóg, na koniec, jeśli przyjąć ów mistyczny tryb odczytania utworu, okazuje się najgłębszą istotą duszy bohatera, który nie może Go więc dotknąć nie tylko dlatego, że jest niepojęty i absolutny, przekraczający wszystko, ale i dlatego, że stanowiąc samo centrum jaźni bohatera, zasłania się przed nim... nim samym. Dopiero spotkanie z głębią własnego „ja” umożliwi podmiotowi lirycznemu wiersza dotarcie do tych obszarów, które objawiają Jego absolutną immanencję. Ta oszczędna w wyrazie, pozbawiona jakichkolwiek ornamentacyjnych dodatków poetycka prośba zostaje najwyraźniej wysłuchana przez Adresata utworu, skoro wers końcowy przynosi niezwykle wyznanie i rozpoznanie zarazem: „wypełniasz mnie do dna” – i to te właśnie słowa ewokują mistyczne sensy wiersza.

### Podjęście szóste

Możliwość dwojakiego odczytania tekstu potwierdza także tytuł utworu. Jeśli rozumieć go jako peryfrazę, a więc jeśli usta traktować jako metonimię *pars pro toto* użytą zamiast wskazania na bohatera tekstu i uznać, że są tożsame z „ja” lirycznym, wówczas uprawdopodobniałyby się wyeksponowane wyżej sensy mistyczne. „Usta proszą” znaczyłoby tyle, że ja, bohater, błagam o wiarę, o poznanie, o spotkanie z Najwyższym. Nie jest to wszakże jedyna możliwość interpretacyjna. Wydaje się mianowicie, iż w owych proszących ustach można by także dostrzec sygnał jakiejś niespójności w duchowym doświadczeniu „ja” lirycznego. Otóż modlitwa ustna to podstawowy i najłatwiejszy, najbardziej mechaniczny sposób i stopień modlitwy. A jeśli tak, to za wypowiedzianymi słowami niekoniecznie podążać musi wewnętrzna dyspozycja

serca. Usta zatem w takim ujęciu sugerowałyby istnienie rozdźwięku pomiędzy wypowiedzianymi słowami a głębokim pragnieniem osoby mówiącej w wierszu. Inaczej mówiąc, wypowiedziana ustami modlitwa nie wyrastałaby z jaźni bohatera i wskazywałaby na brak integracji wewnętrznej oraz na zewnętrzny charakter kierowanej do Boga prośby.

### Podjęcie siódme

Nie wydaje się możliwe, przynajmniej jeśli pozostać w logice samego tekstu, żadne jednoznaczne rozstrzygnięcie zarysowanego wyżej dylematu interpretacyjnego. Przeciwnie, wolno sądzić, że stanowi on zamierzony efekt poetyckiego działania. Chodzi, jak sądzę, o to, że obydwie wersje rozumienia utworu pozostają jednocześnie prawdziwe i wskazują na istotną cechę wpisanego w wiersz duchowego doświadczenia, charakteryzującego się równoczesnością wiary i oporu, pragnienia oraz sceptycyzmu, mistycznego przeżycia i wątpienia.

Radosław Sioma

Uniwersytet Mikołaja Kopernika

## „Nienazwane niejasne”

O *Zejściu* Zbigniewa Herberta

*Zejście* (N) Zbigniewa Herberta jest jednym z tych tekstów, które są dla mnie ważne dlatego, że przywołują konkretne wspomnienie – odległy moment zrozumienia łączy się nie tylko z kimś innym, ale i z wyraźną pamięcią okoliczności towarzyszących ponad dwadzieścia lat temu rozmowie o tym utworze. Dzięki tej rozmowie udało mi się „zobaczyć” nieoczywisty dla mnie wtedy, by tak rzec, postprzybosiowski obraz (wizję) z początku tego wiersza<sup>1</sup>. Pewna zażyłość z tym tekstem wynika zapewne i stąd, że odpowiada mi Herbertowska areligijna metafizyka, choć nie bez znaczenia może być fakt, że tekst ten po prostu przez długi czas wydawał mi się zrozumiały.

Zanim przyjrzę się *Zejściu* dokładniej, chciałbym powiedzieć, że nie jest dla mnie do końca jasne, skąd w późnej twórczości Zbigniewa Herberta wziął się – że tak powiem – Bóg. Jak to się stało, że to, co do tej pory sytuowało się na granicy, by użyć słów samego poety, „tego co jest/i tego co zaledwie przeczytute” (*Przysięga*, R), uzyskało postać może nie bytu, ale – w jakimś stopniu przynajmniej – postaci, osoby. Dlaczego Herbert zwraca się do swojego Boga słowem „Panie”? Co pozwoliło mu przejść od pełnej klasycznego dystansu ekspresji stanu bliskiego metafizycznej rozpaczki w *Strunie* z debiutanckiego zbioru do tych późnych modlitw, w których pojawia się Bóg-Pan? Chciałbym

---

<sup>1</sup> Swoisty rodzaj kondensacji znaczenia za pomocą metafory faktycznie przypomina niekiedy Przybosię, z tą jednak różnicą, że właściwej Przybosiowi percepcyjnej motywacji obrazu poetyckiego towarzyszy u Herberta także symboliczna, metafizyczna (zob. np. początek *Zejścia* z tomu *Struna światła*). Pewne analogie dostrzegał już Kazimierz Wyka w recenzji pierwszego tomu Herberta pt. *Składniki świetlnej struny* [w:] *Poznanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998 (pierwodruk 1956).

podkreślić, że jest to pytanie, wskazanie na brak informacji, na hermeneutyczną bezradność.

Metafizyczną (nie religijną) drogę Herberta, tę wpisaną w jego poezję, można by podzielić na trzy etapy<sup>2</sup>. Na pierwszy składają się indywidualne problemy z wiarą i świadomość kryzysu religii, a szerzej – po prostu kryzysu kulturowej formacji idealistycznej, obejmującego różne aspekty tego światopoglądu, także aspekt filozoficzny. Za poetyckie reprezentacje owego szeroko rozumianego poczucia przełomu należy uznać przede wszystkim niektóre wiersze z pierwszej książki poetyckiej, takie jak *Kapłan czy Struna* (ten ostatni zwłaszcza: swoiste, bardzo sugestywne, modernistyczne *de profundis*). Drugi etap tworzą Herbertowskie – znów należy powiedzieć: modernistyczne – epifanie, w których świadomość otwiera się na, użyjmy tytułu jednego z wierszy Józefa Czechowicza, „nienazwane niejasne”<sup>3</sup>, próbuje stworzyć poetycki korelat niewyraźnego i niepojętego wymiaru rzeczywistości (*Zejście* jest właśnie jedną z takich epifanii, które nie są już teofaniami). Trzecim etapem wydaje się wreszcie uobecnienie Boga, przynajmniej w obrębie świata przedstawionego poetyckich modlitw, w późnym okresie twórczości – a może nie tyle uobecnienie, bo to rzecz co najmniej dyskusyjna, ile zwrócenie się do niego w modlitewnym trybie niektórych tekstów. Z punktu widzenia całości etap trzeci jest jak najbardziej zrozumiały jako pełne przezwyciężenie kryzysu etapu pierwszego; przezwyciężenie, które rozpoczynałoby się już w etapie drugim, choć przejście to z mojego punktu widzenia domaga się osobnych dociekań. Nie sposób

<sup>2</sup> Myślę, że należy uszanować niewłączenie przez poetę do żadnego tomu wcześniejszych wierszy religijnych, publikowanych w czasopiśmie lub dołączanych niekiedy do listów. Żaden z nich nie znalazł się nawet w przedostatnim zbiorze, *Rovigo*, w którym autor rozmyślnie zebrał niektóre teksty i tematy pominięte w poprzednich poetyckich książkach. Warto jednak zaznaczyć, że mowa tu o utworach o dość wyraźnym konfesyjnym charakterze, a nie – na przykład – o zamieszczanych w zbiorach wierszach, w których wiara instytucjonalna (religia) ukazywana jest z krytycznego dystansu. Wątek religijny jest oczywiście obecny w piśarstwie Herberta cały czas, także w esejach i wywiadach, ale to skądinąd interesujące, że poeta związany z powojenną prasą katolicką, w 1954 roku zamieszczający niemałą liczbę wierszy w *PAX-owskiej* antologii „każdej chwili wybierać muszę”, w swoim debiutanckim tomie nie publikuje żadnego z konfesyjnych, chrześcijańskich wierszy. Jestem jednak świadom, że wyróżnione przeze mnie „etapy” poprzedzone są jeszcze jednym, religijnym, który wydaje się ważny nie tylko z biograficznego punktu widzenia.

<sup>3</sup> Z tomu *nic więcej* (1936).



zresztą przypuszczać, że Herbert powraca do przedkrytycznego, naiwnego rozumienia *sacrum*, o czym świadczy zarówno specyfika jego *Brewiarza* (EB), jak i niepozbawiona sceptycyzmu *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika* (ROM). Poszczególne etapy niekiedy nakładają się na siebie: powraca rozpacz lub epifania jest jednocześnie apostrofą do Stwórcy (modlitwą).

Wiersz *Zejsście* należy do drugiego etapu czy drugiej grupy Herbertowskich wierszy metafizycznych: jest to opis, wyraz percepcji (przynajmniej w pierwszej części) zsuwającego się o poranku po stokach górskich światła<sup>4</sup>, stopniowego wyłaniania się z mroku i cienia dwóch szczytów górskich, następnie jakiejś miejscowości nad zatoką. Zjawisko przyrody ma w sobie coś zdumiewającego, co zdaje się wykraczać poza zwykłe doświadczenie, poza potoczne rozumienie rzeczywistości. To, co fizyczne, doświadczalne zmysłowo – szczyty gór, światło słońca, górskie powietrze, chłód poranka – jest zarazem czymś niepojętym, niewiarygodnym, „nie z tego świata”. „Schodzenie” światła po stokach w pewnym stopniu przypomina zstąpienie na ziemię anioła, a wypełniona chłodem górskiego powietrza dolina staje się – ze względu na swój kształt – dzwonem jutrzni:

Jakby po schodach stąpał choć nie było schodów  
bowiem kamienie zbyt opite światłem  
gór oddalonych na ramionach nosił  
jak zarys skrzydeł Błękitny poranku  
dzwonie powietrza z ciepłym sercem rosy.

Niepojętość zjawiska przyrody – nadnaturalności tego, co naturalne – oddawana jest za pomocą dekonstruowanych kategorii religijnych: figury anioła, jego zstąpienia, metafizycznej topiki światła, dzwonu. Kod epifanii jest dwoisty: z jednej strony odwołuje się do realiów górskiego pejzażu, z drugiej zaś mowa jest o kimś lub czymś nieokreślonym, kto lub co zstępuje, zdaje się mieć ramiona, na których dźwiga (jakimś tytanicznym gestem) kamienie oddalonych (jak się wydaje: od siebie) gór, przypominających zarys skrzydeł. Wydaje się, że inicjalne „jakby” determinuje znaczenie tej części i nie tylko odnosi ją porównawczo

4 „W wierszu *Zejsście* [...] »dzwon powietrza« – poranek – przyrównywany jest do schodzącego z nieba anioła” – pisze S. Barańczak (tenże, *Uciekinier z Utopii*, Wrocław 1994, s. 96).

do stąpania po schodach (stopień po stopniu czy po prostu z góry?), ale – jak gdyby – podaje w wątpliwość to, co jest widoczne. Jakby nie wierzyło się w to, co się ma przed oczyma.

Kategorią epifanii – przynajmniej w znaczeniu odnoszącym się do szeroko rozumianego modernizmu, a więc również do literatury dwudziestolecia międzywojennego i powojennej – posłużył się Ryszard Nycz, który rozważał to zjawisko poza kontekstem epifanii religijnych, ograniczając się do „ateologicznego”, „pre-” czy „parareligijnego”<sup>5</sup>. Podkreślając „pre-religijność” wyrażanego w *Zejszciu* doświadczenia metafizycznego (możliwego nie tylko dla wyznawcy jakiejś religii), chciałbym zarazem dodać, że cytowany wyżej fragment tego wiersza sytuuje się jednak na tle ogólnie rozumianej tradycji judeochrześcijańskiej, co – jak się wydaje – jest świadectwem jej kryzysu, rozpadu dawnego języka religijnego. Epifania modernistyczna zastępuje więc dotychczasową. Jest już tylko (lub aż) jej laicką kontynuacją. Kulturowo staje się zrozumiała dopiero w kontekście tradycyjnej epifanii religijnej. Ponadto zdaje się powracać do czegoś pierwotnego, powiedzmy, przedwyznaniowego (tak w sensie logicznym, jak i historycznym).

Autor *Studium przedmiotu* był zresztą tej sytuacji świadom, o czym świadczą nie tylko jego liczne wiersze, ale również wypowiedzi niepoetyckie, dyskursywne, a zwłaszcza, jak się zdaje, ta pochodząca z rozmowy z Krystyną Nastulaną:

Moją intencją jest uszanowanie w człowieku części irracjonalnej – potrzeby poezji i potrzeby tego, co nasi przodkowie nazywali Bogiem, a dla czego my, ich następcy, szukamy nowego imienia (*Jeśli masz dwie drogi. Rozmawia Krystyna Nastulanka*, wyw 46).

W zdaniu powyższym wyodrębnić można kilka istotnych elementów. Po pierwsze swoiste zrównanie tego, co skrywa się za słowem „Bóg”, oraz poezji i irracjonalności. Po drugie modernistyczną świadomość języka, jego konwencjonalności i historyczności. Po trzecie gotowość do sprawdzenia przekazów przeszłości, opukiwania dawnych mitów, już nie tylko po to – jak stwierdza Herbert gdzie indziej – by sprawdzić, czy nie brzmią fałszywym dźwiękiem, ale i po to, by zrozumieć, czy skrywa się za nimi jakiś rodzaj doświadczenia, a jeśli tak, to jaki.

5 R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 7.

Sceptyczny krytycyzm autora *Pana Cogito* nie odziera z nadziei w jej metafizycznym (niereligijnym) znaczeniu.

Chciałbym powiedzieć, że wyżej zacytowane zdanie, w którym Herbert daje wyraz zrozumienia potrzeb poezji, irracjonalności i „tego, co nasi przodkowie nazywali Bogiem”, jest, w moim przekonaniu, najważniejszą wypowiedzią na temat dwudziestowiecznego kryzysu europejskiej metafizyki, dużo ważniejszą ze względu na swój krytycyzm niż na przykład Różewiczowskie „życie bez boga jest możliwe / życie bez boga jest niemożliwe”<sup>6</sup>. Różewicz od początku swojej twórczości zdaje się powtarzać paradoks sformułowany znacznie wcześniej (na przykład przez Józefa Wittlina w powstałym pod wpływem pierwszej wojny światowej zwanej „Wielką” i wojny polsko-ukraińskiej hymnie *Trwoga przed śmiercią*, w którym Bóg nazwany zostaje najwspanialszym ludzkim wynalazkiem, a zarazem jednak mówi się, a właściwie w ekspresjonistycznej poetyce krzyczy do niego „Spraw abyś był!”<sup>7</sup>). Powstrzymuję się jednak przed tym sądem – nie tylko dlatego, że Różewiczowska rozpacz może być równie trudna i, co ważniejsze, równie uzasadniona jak Herbertowska, bliska niejednokrotnie rozpacz, niepewna nadzieja.

Wracając do *Zejścia*, odrealnienie początkowego obrazu, jego deformacja czy udziwnienie – językowe i obrazowe – zdają się odpowiednikami dziwności, obcości i niemożliwości pojęcia świata, jego doświadczenia i przeżycia. Chodzi o to, aby pamiętać nie tylko o „obiektywnej”, jeśli jeszcze można używać tej kategorii, ale i o subiektywnej składowej tych zabiegów, o tym, że jest w owym świecie nie tyle ślad „realnego”, ile przede wszystkim ślad zetknięcia się z nim świadomości człowieka (powtórzmy: jego odczucia, przeżycia, doświadczenia, to prawda, że mocno zobiektywizowanego, czy – nawiązując do innej tradycji – pseudonimowanego).

Herbert – jak w wielu swoich utworach – wycofuje w *Zejściu* podmiot, by postawić czytelnikowi przed oczyma rzecz, opisywany obiekt. Usunięcie podmiotu z tekstu, rezygnacja z nazywania (bezpośredniego) jego przeżyć i ze stosowania form gramatycznych, które by do niego odsyłały, nie oznacza jednak, że tego podmiotu tam nie ma czy też że tekst pozbawiony jest subiektywności. Tak więc analogicznie do „tropów

6 T. Różewicz, bez [w:] tegoż, *Utwory zebrane: Poezja 3*, Wrocław 2006, s. 253.

7 J. Wittlin, *Wybór poezji*, wstęp i nota biograficzna W. Ligęza, Kraków 1998, s. 33, (zob. także s. 35: „Synu mój, z łona mej myśli poczęty”).

rzeczywistości”, o których wspomina Nycz *à propos* modernistycznych epifanii, mówić można o tropie subiektywności, nie zaś o podmiocie, który jest i mówi w tekście; również nie o podmiocie realnym, który tworzy tekst, ale o śladzie, tropie podmiotowości dostrzegalnym w tak zwanym świecie przedstawionym tekstu (to w sumie oczywiste, ale nowa obiektywność czy rzeczowość modernizmu warunkowana jest przez grę z podmiotowością). W *Zejsściu* subiektywność dostrzegalna jest nie tylko w ekspresji zdumienia, zachwytu, ale także w swoistym osłabieniu poczucia realności w jej potocznym rozumieniu (naiwny realizm metafizyczny) i wzmożeniu owego poczucia w znaczeniu innym, chciałoby się powiedzieć: wyższym, zwłaszcza że mowa jest o zejściu (tradycyjna aksjologia wertykalno-horyzontalna jest zazwyczaj przez Herberta honorowana).

Osłabienie czasoprzestrzennego odczuwania rzeczywistości zdaje się warunkiem otwarcia na coś, co jest lub, ostrożniej, może być „poza” czasem i przestrzenią albo „w” nich (wszak kategorie przestrzenne są „stąd”), ale nie podlega temporalnej i spacialnej charakterystyce. W pewnym sensie to, co jest nierealne, jednak jakoś jest. A więc to, co jest, trochę jednak nie jest, jakoś „tego” nie ma, zaś to, co nie jest, to czego nie ma – jednak jakoś jest. Ale trop subiektywności każe traktować ten wiersz jako zapis doświadczenia jednostkowego i niesprowadzalnego do intersubiektywnych zasad komunikacji. Podobnie jak z bytem w myśli Gorgiasza: właściwie go nie ma, jeśli już jakoś jest, to pozostaje niepoznawalny, a gdy uda nam się go (znów „jakoś”) doświadczyć, to nikomu nie opowiemy o tym w wiarygodny sposób<sup>8</sup>. Potrzebna jest mowa zaprzeczeń, obrazów i paradoksów, aby wyrazić to, czego obiektywności nie da się dowieść w empiryczno-logiczny sposób. Bo nie można wiarygodnie opowiadać o niewiarygodnym (tu tkwi być może największy paradoks wiary – to, w co się wierzy, jest właśnie niewiarygodne, nie pomieści tego nawet przestrzeń owej wiary). Stąd tak subiektywny i subiektywistyczny zarazem kod, „wysoki / i tak wstydlivy” (*Prośba*, ROM) jak poezja (by odwołać się do innego wiersza tego poety). Jednostronność tego kodu oznacza jednakże, że językowa obiektywizacja nie musi wyprowadzać świadomości poza krąg doświadczenia. O nim i tylko o nim opowiada ten tekst, o jednostkowym (nawet

<sup>8</sup> G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 1, *Od początków do Sokratesa*, tłum. E.I. Zieliński, Lublin 2005, s. 259–260.

jeśli możliwym do powtórzenia) wglądzie w coś, czego być może nie ma; o „pozasystemowym” (pozawyznaniowym) przeżyciu, które – choć pewności mieć nie będziemy – dotyka czegoś poza nim samym. W tym sensie Herbertowskie epifanie są zamknięte w języku i w subiektywności; przestrzeń intersubiektywności – uwiarygodnienia – zdaje się otwierać dopiero czytelnicza konkretyzacja.

W *Zejściu* opozycji dół–góra towarzyszą inne: skończone–nieskończone, a także ziemskie–nieziemskie, choć ta ostatnia nie oznacza już naiwnie, przedkrytycznie pojętej niebiańskości. Oto pozostałe partie tego wiersza:

Droga prowadzi przez most koło młyna  
i zatrzymaną kępę zielonych obłoków  
aż do zatoki gdzie wesoły tłum  
ptaków i ludzi topi ciężki zegar.

Przybliżanie się światła do ludzkich siedzib ma w sobie resztki, jeśli można tak powiedzieć, epifanii, co widać w „zatrzymanej kępie zielonych obłoków”. Zastanawia ten wesoły tłum ptaków i ludzi, który „topi ciężki zegar”. Ostatnia metafora zdaje się wyrażać uciążliwość skończoności i przemijania świata doczesnego – nie tylko ludzkiego – konfrontowaną z nieskończonością (warto by się zastanowić, jak rozumianą) tego, co się objawia w tytułowym „zejściu”. Poranek kojarzy się z budzącymi się ptakami, choć zestawienie zwierząt i ludzi, ich swoista wspólnota chęci zapomnienia o przemijaniu, zdaje się wskazywać na instynktowny, biologiczny (socjobiologiczny?) charakter owego zgromadzenia. A może zatopienie ciężkiego zegara oznacza po prostu koniec nocy i radość ptaków i ludzi budzących się do życia, do nowego dnia, co pasowałoby znakomicie do porannej pory i w efekcie wpisywało się w szereg opisów zmagania ciemności i mroku w poezji Herberta, takich jak proza *Świt* czy zakończenie wiersza *Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim i głosem przyrody*? Przedstawienie wesołego tłumu zwierząt i ludzi, który „topi ciężki zegar”, wydaje się jednak zbyt, by tak rzec, breugłowskie: w obrazie żywych istot jest jakaś ruchliwość, ale również ich ironiczne pomniejszenie, ciepły komizm kontrastujący z dostojną niepojętością stąpającej jasności. Zauważyłem to zresztą dopiero teraz, spisując swoje obcowanie z *Zejściem*, więc dotychczasowa jednoznaczność tego wiersza fundowana na metafizyce światła gdzieś mi umyka. Powyższe spostrzeżenie zdaje się jednak potwierdzać jedno z wcześniejszych: to,

co jest (widzialne i dotykalne), staje się nierealne, zaś to, co nierealne, czego właściwie nie ma, co niewiarygodne i niepojęte, objawia się na „naszych” oczach.

*Zejście* każe postawić pytania o wpisana w poezję Herberta świadomość rozpadu tradycyjnej, dualistycznej i esencjalistycznej ontologii i metafizyki, ale również o świętość, o możliwość (odczuwania) boskości po przewrocie antyidealistycznym, który dokonał się w kulturze dwudziestowiecznego modernizmu (po Nietzscheańskiej „śmierci Boga”). Nie zamierzam w tym miejscu rozważać tych zagadnień, ale specyficznie obecny w poezji Herberta Bóg, desakralizacja postaci Chrystusa czy nieustanna pamięć mitologii greckiej każą zapytać, w jakim stopniu Herbert jest pisarzem, no właśnie, zgodnie z tradycyjną terminologią należałoby chyba powiedzieć – pogańskim? Nie potrafię na to pytanie odpowiedzieć, są we mnie jedynie pewne przeczucia. To, co duchowe („transcendentne”), jeśli w ogóle nie jest obecne dzięki temu, co materialne, doczesne, ziemskie, to bez wątpienia może być doświadczane jedynie poprzez doczesność (*vide* Herbertowska krytyka poznania nadnaturalnego) w takich wierszach jak na przykład *Objawienie* (SP), *Pan Cogito a myśl czysta* (PC), *Studium przedmiotu* (SP).

Ze względu na interpretacyjny charakter niniejszego artykułu nie chciałbym w tym miejscu rozwijać zagadnienia związku poezji Herberta z tak zwaną drugą awangardą, zwłaszcza z pisarstwem Józefa Czechowicza, od którego zapożyczyłem tytuł swojego tekstu, ale wspomniany przewrót w liryce polskiej dokonuje się właśnie wtedy, przez otwarcie poetyckiego „realizmu” na to, co niepojęte (na przykład w twórczości Skamandra), z drugiej zaś przez „zziemszczanie” symbolizmu u Miłosza, Czechowicza, ale i Leśmiana. Zwłaszcza Czechowicz, jako reprezentant szkoły jasnej wizji w naszej poezji, jest szczególnie ważny w kontekście interpretacji *Zejsćia*<sup>9</sup>. W tym miejscu jednak, będąc święcie przekonany o wyjątkowości przeczucia (i odczucia) *sacrum* wyrażanego w poezji Herberta, o niedogmatyczności i niesakramentalności tych odczuć (ich

9 O związku Herberta z tak zwaną drugą awangardą zob. M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, s. 66–71; na temat metafizyki światła oraz jasnej wizji u Czechowicza i Herberta zob. R. Sioma, „Rzeczy podwójny urok”. *Motywy muzyczne w poezji Józefa Czechowicza* [w:] *Miłosz – Czechowicz. Lektury paralelne*, red. A. Tyszczyk, U. Wiczorek, A. Zińczuk, Lublin 2011, s. 83–84.

„pre-religijności”<sup>10</sup>), chciałbym – ciągle pytając o to, co jest i czego jednocześnie nie ma, lecz mając też na uwadze nad wyraz częstą obecność w twórczości autora *Pana Cogito* nie tylko aniołów, ale i greckich bogów – zacytować znanego badacza kultury helleńskiej Waltera F. Otta:

W kulcie starożytnej Grecji jest nam objawiona jedna z największych religijnych idei ludzkości, ośmielamy się powiedzieć: religijna idea ducha europejskiego. [...] Jak wiele innych wiecznych osiągnięć Greków stoi przed ludzkością jako nieprzemijająca. Zdolność, która w innych religiach jest stale udaremniana i hamowana, tutaj rozkwita z podziwu godną pewnością geniuszu – zdolność widzenia świata w świetle boskości, nie świata tęskniącego do, aspirującego do, lub mistycznie obecnego w rzadkich ekstatycznych doświadczeniach, ale świata, w którym się urodziliśmy, częścią którego jesteśmy, z którym spleceni jesteśmy naszymi zmysłami i poprzez nasze umysły zobowiązani mu, za jego hojność i witalność<sup>11</sup>.

*Zejsście* nie odwołuje się do mitologii greckiej – w „anielskości” górskiego świtu, figurze zejścia czy opozycji skończonego i nieskończonego przechowuje zupełnie inną tradycję. Jednak właśnie dekonstrukcja owej tradycji, niemożność przywołania tych motywów w ich pełnej, religijnej postaci, a jedynie przez de- i rekontekstualizującą je aluzję każe pytać o inne, pozachrześcijańskie, a właściwie nie-judeochrześcijańskie religijne doświadczenia czy też widzieć w *Zejsciu* nie tyle obraz objawienia jakiegoś boskiego bytu (w tym między innymi bytu osobowego), ile wizję „świata w świetle boskości”, jeśli związaną z religijną tradycją, to w znacznej mierze przez dystans i nieufność do niej. Jest to oczywiście jedynie wstępna hipoteza, za pomocą której próbuję oswoić ten nie do końca jasny dla mnie wiersz, unikając przy tym zbyt jednoznacznych

<sup>10</sup> Jest to nawet coś, co jako doświadczenie jest pierwotne nie tylko wobec religii jako fenomenu społeczno-instytucjonalnego, ale i, jak się wydaje, wobec wiary.

<sup>11</sup> W.F. Otto, *Bogowie homerycy. Duchowe znaczenie greckiej religii*, korzystam z tłumaczenia Kamila M. Kaczmarka z przekładu angielskiego *The Homeric Gods. The Spiritual Significance of Greek Religion*, Mimesis Book, s. 11. Dalej czytamy: „I te postaci, w których świat ten na boski sposób objawił się Grekom – czy nie ukazują swej prawdy przez fakt, że ciągle są dzisiaj żywe, że ciągle spotykamy je, kiedy wznosimy się z drobnych skrępowań do poszerzonej wizji? Zeus, Apollo, Atena, Artemida, Dionizo, Afrodyta – gdziekolwiek idee greckiego ducha są szanowane, tam nie możemy nigdy zapomnieć, że były to jego największe idee, nawet w sensie całościowości jego idei w ogóle; i przetrwają tak długo, jak duch europejski, który w nich osiągnął swą najbardziej znaczącą obiektywizację, nie jest całkowicie ujarzmiony przez ducha Orientu czy utilitarnej racjonalności”.

przyporządkowań i próbując zbliżyć się do jego specyfiki oraz wyjątkowości wyrażonego w nim doświadczenia.

Zauważam też, że tekst *Zejsćia* przestaje być dla mnie oczywisty i jednoznaczny jako całość, ciągle mam też wątpliwości dotyczące jego poszczególnych miejsc. Dlaczego kamienie są „zbyt” opite światłem? Co to są „ramiona poranka” – czy, dokładniej, porannego światła – zsuwającego się po górskich stokach (metafory Herberta są zazwyczaj bardzo precyzyjne)? Czy młyn to po prostu młyn, siedziba i miejsce ludzkiej pracy, czy też ma znaczenie symboliczne, jest figurą przedmodernistycznego opanowania natury (która objawia się właśnie jako niepojęta i nie do opanowania, powtórzmy: nie- lub nadnaturalna), ale zarazem zwyczajnie i tradycyjnie alegorią upływu czasu? I dlaczego wizja ludzkiego żywota ograniczona zostaje jedynie do jego radosnego wymiaru (na dodatek w przymierzu z ptakami)? A właściwie dlaczego ten tłum jest radosny? Czy „światło” objawia się tylko w radości? Czy topienie zegara nie może odbywać się w smutku? Czy góry oddalone są od siebie, czy od patrzącego? Skąd wzięła się ta zatoka – czy jest potrzebna tylko po to, aby topić w niej zegar? Czy to jakaś aluzja, a może ekfraza? No i dlaczego poranna (chłodna) rosa jest „ciepłym” sercem dzwonu powietrza? Wreszcie na koniec, choć kwestia to przecież dla poezji bardzo ważna, a jednocześnie marginalizowana w intelektualnych redukcjach interpretacji „semantycznych”: czy znacząca jest zwarta, żywa jedenastozgłoskowość *Zejsćia*, charakterystyczna dla sześciu wersów, i trzy odstępstwa od niej? Dość szybkie tempo tego utworu jakby miało w sobie lekkość schodzenia w dół, ale i coś z „lekkości” (nie)realności. Kontur składniowo-wersyfikacyjny sprawia wrażenie idealnie dopasowanego do treści.

*Zejsćie*, które było dla mnie do niedawna jednym z najbardziej zrozumiałych utworów Herberta, a to dzięki czytaniu go opozycjami góry i dołu, nieskończoności i skończoności, doczesności i transcendencji, światła i mroku, zdaje się wymykać teraz mojemu pojmowaniu. Tekst, siłą swojego wyrazu oczywisty dla mnie, gdy go czytam, widzę i słyszę, staje się problematyczny, gdy wnikam w jego znaczenia, gdy próbuję zobaczyć to, „co nasi przodkowie nazywali Bogiem”, i „nowe imię”, które Herbert dla „tego” stwarza. Ale utwór ten jest mi ciągle tak samo bliski, tak samo, a może nawet jeszcze bardziej go lubię i cenię. Może więc interpretacja nie jest semantyczną hipotezą całości, ograniczeniem czegoś z natury swej niesemantycznego do znaczenia (albo,



co gorsza, do światopoglądu interpretatora, do jego różnych potrzeb), ale uświadamianiem sobie wyjątkowości, jedyności tekstu, otwarciem także na to, co w nim niesemantyczne, nawet jeśli konsekwencją jest ryzyko niezrozumienia, poznawczej niepewności<sup>12</sup>? Może – niczym Herbert kamieniowi – powinniśmy pozwolić tekstowi, by pozostał dla nas obcy? Nie przykrawać go do swojego „ja”, ale po prostu z nim cierpliwie być...

---

<sup>12</sup> Nie wykluczałbym zresztą odmiennej interpretacji, w większym stopniu akcentującej tradycję judeochrześcijańską, niekoniecznie zresztą pozostającej w jakiejś wyraźnej sprzeczności z moją, powiedzmy, demitologizacyjną. Jerzy Kwiatkowski pisał: „Jego twórczość stanowić może arkę przymierza między dawnymi i młodszymi laty, miejsce pojednania się pokoleń i postaw poetyckich. Herbert jest poetą, przy lekturze którego pogodzą się Bieńkowski i Słonimski, docent filologii klasycznej i bywalec młodzieżowych kawiarni, uczeń Ignacego Chrzanowskiego i uczeń Kazimierza Wyki. Silna więź ze światem wartości wyrosłych z kultury grecko-rzymskiej zapewnia mu zrozumienie i sympatię wśród pokoleń starszych. Współczesna technika poetycka, zainteresowanie dla nowych prądów w sztuce zapewniają mu uznanie wśród młodych”; J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty* [w:] *Poznawanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998 (pierwodruk 1961). Podaję za: <http://www.fundacjaherberta.com/tworczosc2/tworczosc-poeci-i-krytycy-o-tworczosci-herberta/imiona-prostoty#fundacja-herberta> [dostęp: 04.01.2015]. Kwiatkowski stwierdza, że Herbertowi zdarza się pisać wiersze zrozumiałe dla wszystkich. „Zrozumiałe nie tylko w sensie komunikatywności tekstu, jego pierwszej warstwy znaczeniowej. Także – w sensie poetyckiego oddziaływania” (tamże). Można powiedzieć, że właśnie na poziomie „pierwszej warstwy znaczeniowej” i poetyckiego oddziaływania (a jego zwłaszcza) *Zejsście* jest dla mnie dużo bardziej zrozumiałe.



# Wojciech Kudyba

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

## Ostatnie rzeczy Herberta

Troska w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*

Wiersz *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* doczekał się nie tylko licznych głos i rozmaitych drobnych komentarzy, ale także trzech obszerniejszych omówień. Pochodzą one z renomowanych warsztatów krytycznych: spłynęły z piór Wojciecha Ligęzy, Jacka Łukasiewicza i Dariusza Pawelca<sup>1</sup>, syćąc poznawcze głody czytelników wspomnianego utworu – dodajmy też, że tych zwłaszcza, których ciekawiła wewnętrzna, immanentna sfera znaczeń wiersza, wpisana w kontekst całości dokonania pisarza. O związkach *Elegii*... z innymi lirykami Zbigniewa Herberta ciekawie pisali i Jacek Łukasiewicz, i Dariusz Pawelec, wskazując już to przynależność utworu do nurtu elegijnego – szeroko rozlewającego się po krainach Herbertowych wierszy – już to do kręgu tekstów nasyconych wyobraźnią katastroficzną<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. W. Ligęza, *Przedmiot i współczucie (O „Elegii na odejście pióra atramentu lampy” Zbigniewa Herberta)* [w:] *Poezja w szkole średniej*, red. E. Kram-Mikoś, Warszawa–Kraków 1995 s. 95–109; J. Łukasiewicz, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* [w:] tegoż, *Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995, s. 93–109; D. Pawelec, *Elegia* [w:] tegoż, *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form literackich*, Katowice 2006, s. 167–191.

<sup>2</sup> Wiersz ma już zatem swoją własną historię recepcji. Szkic Wojciecha Ligęzy pisany był z myślą o szerokim kręgu odbiorców. Autor odsłania zasadnicze sensy liryku, oddając tym samym czytelnikowi zestaw kluczy otwierających jego przesłanie. Artykuł Jacka Łukasiewicza to obszerna i dokładna, immanentna interpretacja utworu. Dariusz Pawelec przypomina w swym tekście nie tylko interpretacje poprzedników, ale także rozproszone głosy o utworze (niekiedy ciekawe i celne) badaczy takich jak Marta Wyka, Julian Kornhauser, Danuta Opacka-Walasek. Dokonuje ciekawej egzegezy symbolicznych znaczeń najważniejszych motywów wiersza, przywołuje także obszerniejsze niż poprzednicy tło historycznoliterackie.

Kusząca wydaje się przecież także nieobecna dotąd w omówieniach liryku nieco węższa perspektywa spojrzenia na *Elegię...* jako element ewolucji Herbertowskich sposobów ujmowania rzeczy. W liryce autora *Studium przedmiotu* splatają się przecież różne, niepodobne do siebie postawy<sup>3</sup>. Dwie zwłaszcza narzucają się naszej uwadze. Pierwsza z nich to właśnie postawa „studyjna”, filozoficzna, charakterystyczna dla wczesnej twórczości poety, przejawiająca się w takich wierszach jak *Drewniana kostka*, *Studium przedmiotu* czy też *Kamyk*. Dużo już o niej napisano – o tym, że poeta pyta o ontologiczny status przedmiotu i sposób jego poznawania, o tym, że jego koncepcje ontologiczne i epistemologiczne wiele zawdzięczają nie tylko filozofom starożytnym, ale także współczesnej fenomenologii<sup>4</sup>, a wreszcie i o tym, że taki sposób ujmowania rzeczy pomija ich relacyjny charakter<sup>5</sup>: lekceważy uwikłania w skomplikowaną sieć związków z podmiotem, z jego emocjami, jego pamięcią, jednym słowem – z jego życiem. (Dodajmy w nawiasie, że na przykład krzesło, którego nie ma, to nie tylko problem filozofii i estetyki, ale także problem egzystencjalny. Szczególnie bolesny staje się wtedy, gdy brak krzesła gwałtownie nas zaskakuje. Bywa, że krzesło, którego nie ma, wchodzi w obszar problematyki charakterystycznej dla chirurgii dolnych części kręgosłupa).

3 Podczas dyskusji po wygłoszeniu niniejszego referatu dowiedziałem się, że wspomnianą problematykę opracowała Anna Stec-Jasik w swej obronionej w 2011 roku na UJ pracy magisterskiej pt. *„Cały ten kramarski kosmos”. Rzeczy-przedmioty w wybranych utworach Zbigniewa Herberta*.

4 Wypowiedzi filozofów o poezji Herberta zebrano w tomie *Pojęcia kietkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010. O Herbertowskiej filozofii przedmiotu piszą tu m.in.: Katarzyna Wojtkowska i Piotr Augustyniak (por. K. Wojtkowska, „Stolek”. *Z powrotem do rzeczy. Ukryta debata z Ingardenem we wczesnej poezji Herberta* [w:] *Pojęcia kietkujące z rzeczy...*, P. Augustyniak, „*Wersety panteisty*”. *Ontologiczne przesłanie Zbigniewa Herberta* [w:] tamże, s. 75–100). Pośród tekstów dotykających wspomnianej problematyki warto wymienić także m.in.: J.M. Rymkiewicz, *Krzesto*, „*Twórczość*” 1970, nr 1, s. 50–88; D. Utracka, „*Pamięć rzeczy*”. *Mityzacja i demityzacja świata rzeczy w poezji Zbigniewa Herberta*, „*Prace Naukowe. Filologia Polska*” 1998, z. 7, s. 231; D. Opacka-Walasek, „*Kołatka*” [w:] tejeż, *Czytając Herberta*, Katowice 2001, s. 107–111; R. Sioma, *Krzesto i zmięta serweta: próba interpretacji „Studium przedmiotu” Zbigniewa Herberta*, „*Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska*” 2001, z. 350, s. 87–102; J. Pawliszcze, *Onto-lithologia Herberta* [w:] *Wokół słowa. Filozofia, poezja, publicystyka, malarstwo*, red. J. Pechman, W. Czaplewski, E. Koźmiński, Kołobrzeg 2006, s. 49–60.

5 Por. P. Augustyniak, dz. cyt., s 76.

W *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* nie odnajdujemy jednak postawy filozofa. Stosunek bohatera wiersza do przedmiotów został tu określony nie tyle przez roszczenia ontologii czy też epistemologii, ile raczej przez obyczaje społeczne, praktyki pamięci i potrzeby psychologiczne. Podobne sposoby obcowania z rzeczami pojawiają się w twórczości Herberta już wcześniej, wydaje się jednak, że stopniowo narastają i w seniliach poety dominują. Zasadniczym układem odniesienia, który umożliwi rozumienie pojawiających się w nich relacji podmiotu i przedmiotu, nie jest już filozofia, lecz antropologia. Ciekawych narzędzi obserwacji dostarcza zwłaszcza tak zwana antropologia rzeczy, dziedzina ostatnio gwałtownie się rozwijająca. To właśnie w jej ramach przedmioty funkcjonują nie jako obiekty poznania czy też symboliczne reprezentacje pewnych kultur materialnych, lecz raczej jako korelaty ludzkich potrzeb i zachowań – widome i dotykalne świadectwa praktyk ekonomicznych, zwyczajów, rytuałów społecznych, a wreszcie i aktów psychologiczno-behawioralnych. Filozof może pytać o to, w jaki sposób człowiek dotyka przedmiotu. Antropolog pyta o to, w jaki sposób przedmiot dotyka człowieka.

Czy antropologiczne sposoby widzenia rzeczy pomogą nam zwrócić uwagę na jakieś nieznane dotąd zakamarki *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*? Tego na razie nie chciałbym rozstrzygać. Ale nie chciałbym też zrezygnować z eksperymentu, z próby użycia tych środków w lekturze wiersza. Przypomnijmy go w całości:

## I

Zaprawdę wielka i trudna do wybaczenia jest moja niewierność  
bo nawet nie pamiętam dnia ani godziny  
kiedy was opuściłem przyjaciele dzieciństwa

naprzód zwracam się kornie do ciebie  
pióro z drewnianą obsadką  
pokryte farbą lub chrupkim lakierem

w żydowskim sklepiku  
– skrzypiące schodki dzwonek u drzwi oszklonych –  
wybierałem ciebie  
w kolorze lenistwa  
i już wkrótce nosieś  
na swym ciełe  
zadumę moich zębów  
ślady szkolnej zgryzoty

srebrna stalówko  
wypustko krytycznego rozumu  
posłanko kojącej wiedzy  
– że ziemia jest kulista  
– że proste równoległe  
w pudełku sklepikarza  
byłaś jak czekająca na mnie ryba  
w ławicy innych ryb  
– dziwiłem się że tyle jest  
przedmiotów bezpańskich  
i zupełnie niemych –  
potem  
na zawsze moją  
kładłem cię nabożnie w usta  
i długo czułem na języku  
smak  
szczawiu  
i księżycu

atramencie  
wielmożny panie inkauście  
o świetnych antenatach  
urodzony wysoko  
jak niebo wieczoru  
schnący długo  
rozważny  
i cierpliwy bardzo  
przemienialiśmy ciebie  
w morze Sargassowe  
topiąc w mądrych głębinach  
bibułę włosy zaklęcia i muchy  
aby zagłuszyć zapach  
łagodnego wulkanu  
apel przepaści

kto was dzisiaj pamięta  
umiłowani druhowie  
odeszliście cicho  
za ostatnią kataraktę czasu  
kto was wspomina z wdzięcznością  
w erze szybkich głupiopisów  
aroganckich przedmiotów  
bez wdzięku  
imienia  
przeszłości

jeżeli o was mówię  
to chciałbym tak mówić  
jakbym wieszał ex voto  
na strzaskanym ołtarzu

2

Światło mego dzieciństwa  
lampo błogosławiona

w sklepach starzyzny  
spotykam czasem  
twoje zhańbione ciało

a byłeś dawniej  
jasną alegorią

duchem uparcie walczącym  
z demonami gnozy  
cała wydana oczom

jawna  
przejrzyscie prosta

na dnie zbiornika  
nafta – eliksir pralasów  
śliski wąż knota  
z płomienistą głową  
smukłe panięńskie szkiełko  
i srebrna tarcza z blachy  
jak Selene w pełni

twoje humory księżniczki  
pięknej i okrutnej

histerie primadonny  
nie dość oklaskiwanej

oto  
pogodna aria  
miodowe światło lata  
ponad wylotem szkiełka  
jasny warkocz pogody

i nagle  
ciemne basy

nalot wron i kruków  
zlorzeczenia i klątwy  
proroctwo zagłady  
furia kopcium

jak wielki dramaturg znałaś przybój namiętności  
i bagna melancholii czarne wieże pychy  
łuny pożarów tęczę rozpętane morze  
mogłaś bez trudu powołać z nicości  
krajobrazy zdziczałe miasto powtórzone w wodzie  
na twoje skinienie zjawiali się posłusznie  
szalony księżę wyspa i balkon w Weronie

oddany byłem tobie  
światlista inicjacja  
instrumencie poznania  
pod młotami nocy

a moja druga  
płaska głowa odbita na suficie  
patrzyła pełna grozy  
jak z łoży aniołów  
na teatr świata  
skłębiony  
zły  
okrutny

myślałem wtedy  
że trzeba przed potopem  
ocalić  
rzecz  
jedną  
małą  
ciepłą  
wierną

tak aby ona trwała dalej  
a my w niej jak w muszli

## 3

Nigdy nie wierzyłem w ducha dziejów  
wydumanego potwora o morderczym spojrzeniu  
bestię dialektyczną na smyczy oprawców



ani w was – czterej jeźdźcy apokalipsy  
 Hunowie postępu cwałujący przez ziemskie i niebieskie stępy  
 niszcząc po drodze wszystko co godne szacunku dawne i bezbronne

trawiłem lata by poznać prostackie tryby historii  
 monotonną procesję i nierówną walkę  
 zbirów na czele ogłupiałych tłumów  
 przeciw garstce prawych i rozumnych

zostało mi niewiele  
 bardzo mało

przedmioty  
 i współczucie

lekkomyślnie opuszczamy ogrody dzieciństwa ogrody rzeczy  
 roniąc w ucieczce manuskrypty lampki oliwne godność pióra  
 taka jest nasza złudna podróż na krawędzi nicości

wybacz moją niewdzięczność pióro z archaiczną stalówką  
 i ty kałamarzu – tyle jeszcze było w tobie dobrych myśli  
 wybacz lampo naftowa – dogasasz we wspomnieniach jak opuszczony obóz

zapłaciłem za zdradę  
 lecz wtedy nie wiedziałem  
 że odchodzicie na zawsze

i że będzie  
 ciemno

Warto zwrócić uwagę, że tytuł oraz pierwsza strofoida wiersza wyjawiają właśnie status rzeczy, a więc i ukierunkowanie mówiącego o nich dyskursu. Formuła tytułowa antropomorfizuje, czy nawet personifikuje przedmioty, każe im wykonywać czynności właściwe człowiekowi. To nie on, ale one odchodzą. Chciałoby się zapytać – od kogo? Zapewne właśnie od niego, od człowieka. Trzeci wers utworu brzmi jednak: „kiedy was opuściłem przyjaciele dzieciństwa”. Tym razem odchodzi bohater.

Kto więc tak naprawdę oddala się w *Elegii*... i kto kogo opuszcza? Najprostszych wyjaśnień tej osobliwej dialektyki mogłaby udzielić retoryka. Personifikacja rzeczy bywa figurą stylu – jej podstawową funkcją staje się niekiedy zabezpieczenie tekstu przed powtórzeniami i monotonią. Odchodzi oczywiście bohater, ale tytuł pseudonimuje jego

odejście, zasłania je antropomorfizacją. Kontekst wiersza uniemożliwia jednak podobną redukcję. Uosobienie przedmiotu jest konstytutywnym elementem baśniowo-mitologicznego świata wykreowanego w utworze, to ono decyduje o sposobie wypowiedzania się podmiotu, jest wyrazem jego przekonań i jego postawy. W *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* bohater naprawdę dokonuje próby uczłowiczenia rzeczy. Naprawdę z uporem pomija możliwość ustanowienia pomiędzy nimi i sobą stosunków nadrzędno-podrzędnych, umożliwiających odniesienia czysto przedmiotowe, instrumentalne. W *Elegii...* rzecz się staje przyjacielem, ważnym towarzyszem bohatera, który stara się, by relacje między nim i nią miały charakter nieomal partnerski, a w każdym razie nieinstrumentalny. Właśnie ów partnerski charakter relacji tłumaczy osobliwą wzajemność odchodzenia przedmiotów i podmiotu. W podobnych układach utrata zawsze dotyka obydwu partnerów.

Można zapytać, czy takie relacje w ogóle są możliwe, skoro mówi się w liryku o przyborach? W jaki sposób można osiągnąć nieinstrumentalny stosunek do narzędzi? Język podmiotu mówiącego w utworze, od pierwszych wersów pełen wyszukanych peryfraz i żarliwych apostrof, aż nadto wyraźnie manifestuje taką właśnie nieinstrumentalną postawę, aż nadto wyraźnie objawia korną cześć protagonisty wobec niepozornych w istocie artefaktów. Jej uzasadnienie odnajdujemy w dalszych częściach utworu. Przypomnijmy, że rozmaite działania bohatera powracają we wspomnieniu, oglądane są przez przydymione szkielecko nostalgii jako część mitu dzieciństwa. Ścisłe zaś rzecz ujmując, są w wierszu obecne jako część dziecięcych rytuałów. Bo też właśnie w rytuale i dzięki rytuałom przedmiot otrzymuje do odegrania nową rolę. Nie jest już tylko rzeczą, za pomocą której się działa, ale staje się rzeczą, którą się działa czy też wręcz rzeczą, która działa – wchodząc niejako na ten sam poziom bytowy, gdzie znajdował się wyłącznie podmiot. Jak to się dzieje?

Nie bez łagodnego humoru Herbert przedstawia najpierw proces zdejmowania z rzeczy piętą towaru. W sklepie i nawet jeszcze w branym do ręki pudełku nie są one wciąż niczym innym, lecz właśnie produktem – obiektem pozbawionym nie tylko indywidualności, ale i znaczenia, słabo wobec tego wyodrębnionym z morza innych wytworów przemysłu. Mówiąc językiem poety, rzecz w sklepie jest „przedmiotem bezpiecznym, zupełnie niemym”. Sytuacja zmienia się jednak radykalnie, gdy ta sama rzecz zostaje wybrana i zamienia się we własność człowieka. Jak przekonuje nas autor, przedmiot przestaje

być wówczas towarem i zaczyna pełnić swą podstawową funkcję narzędzia. Wtedy też rozpoczyna się długi i chyba nigdy niekończący się okres budowania jego związku z ludźmi. Pierwszy etap tego procesu można nazwać okresem osvajania. Ważną rolę pośredników relacji odgrywają zmysły – pióro bierze się do ręki, czystą stalówkę smakuje językiem, gryzie drewniana obsadkę, rozlewa atrament, gra cieniami rzucanymi przez naftową lampę. Kontakt zacieśnia się, gdy oswojone narzędzie bywa niemyim świadkiem intensywnych doznań, związanych z odrabianiem lekcji czy też pracą lub zabawą w klasie. Rzecz staje się wówczas częścią biografii osoby, przedmiotowym ekwiwalentem jej rozmaitych życiowych perypetii. Kiedy czytamy *Elegię...*, odnosimy wrażenie, że więzy, jakie łączą przedmioty z podmiotem, stają się tym silniejsze, im bardziej dziecięce przygody oddalają się w czasie. Wydaje się nawet, że dopiero utrata – i to bezpowrotna, nieodwołalna utrata pióra, atramentu i lampy – pozwoliła bohaterowi na nadanie rzeczom statusu wyższego niż kondycja narzędzia biorącego udział w najzwyczajniejszych, codziennych czynnościach. Dopiero wspomnienie, dopiero pamiętanie uczyniło z narzędzi przedmioty o szczególnym znaczeniu i wyjątkowym związku z intymną biografią podmiotu. Gdyby było inaczej, czy ich znikanie mogłoby ujść jego uwadze?

Komentatorzy wiersza przekonują, że otaczająca *Elegię...* modalna rama wspomnienia od samego początku inicjuje konsekwentnie potem budowany mit dzieciństwa<sup>6</sup>. Jak to było mówione, dziecięce obowiązki i zabawy uzyskują w opowieści bohatera status rytuałów – czynności dostojnych i świętych. Na jeden ich aspekt chciałbym zwrócić szczególną uwagę. Wedle rozpoznań antropologów właśnie w rytuale proces zacieśniania relacji podmiot–przedmiot idzie najdalej, ponieważ pozwala nam niejako rozpoznać wzajemność możliwych odniesień<sup>7</sup>. Była do tej pory mowa o zabiegach, dzięki którym bohater stara się „uczłowieczyć” rzecz, wpisując ją w pasmo swej intymnej biografii. Czynności rytualne pozwalają jednak odkryć przeciwny wektor potencjalnych odwołań. Rytuał powierza niekiedy rzeczom specjalną misję. Sprawia, że biorą one udział w procesie... uczłowieczania człowieka. Dzięki temu, że

<sup>6</sup> Por. W. Ligęza, dz. cyt., s. 101; J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 125; D. Pawelec, dz. cyt., s. 174.

<sup>7</sup> Por. M. Krajewski, *Przedmiot, który uczłowiecza*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 43–54.

wpisano w ich historię dzieje konkretnej osoby, pozwalają tej właśnie osobie odkryć jej miejsce w świecie, ułatwiają rozpoznanie rozmaitych aspektów własnej, ludzkiej tożsamości.

Urastający w wierszu do rozmiarów rytuału proces „nabożnego” oswajania stalówki, kałamarza i naftowej lampy niesie więc z sobą ważne doświadczenie włączenia w życie wspólnoty ludzi posługujących się takimi właśnie narzędziami. Co więcej, to dzięki wspomnianym przedmiotom młodociany bohater jest w stanie odnaleźć swoje miejsce w zbiorowości, to one wprowadzają go w ściśle określoną rolę społeczną. To dzięki nim uzyskuje on tożsamość ucznia – nabiera uczniowskich nawyków i przyzwyczajęń, rozpoznaje swoje obowiązki i ramy działania. W opracowaniach poświęconych wierszowi natrafimy na ważne spostrzeżenie, że doświadczenie to ukazane jest w podwójnej perspektywie – dziecka i wspominającego dorosłego. W tej drugiej możemy oczywiście mówić o rytuale pamięci, dzięki któremu przedmioty określają tożsamość generacyjną podmiotu, jego przynależność do pokolenia użytkowników obsadek i naftowych lamp. Autorski podmiot wiersza wciela się w rolę archeologa wydobywającego z przepaści niepamięci przedmioty, które mogą się stać materialną reprezentacją pewnego pokolenia. W jakimś sensie celebrytuje i tę rolę, nadając jej rysy sakralne – gdy porównuje własną pracę pamięci do gestu ofiarowania wotum na „strzaskanym ołtarzu”.

Mit dzieciństwa został jednak w *Elegii...* skonstruowany w taki sposób, że przedmioty nie tylko wyznaczają w nim rolę społeczną czy też przynależność generacyjną podmiotu, ale także biorą udział w procesie jego rozwoju, konstytuują bohatera jako osobę, uczestnicząc w podstawowych dla niego aktach poznania i transcendowania samego siebie. Jak słusznie pisze Jacek Łukasiewicz,

utracone przedmioty, to znaki najważniejszych inicjacyjnych doświadczeń. Mają wyraźnie określone osobowości [...], towarzyszą młodemu człowiekowi w pierwszych eksperymentach z istnieniem. [...] Pióro jest [...] forpocztą umysłu poznającego. [...] Atrament to narzędzie eksperymentu, zabawy i spontaniczności [...]. Lampa [...] staje się źródłem światła duchowego<sup>8</sup>.

O uczłowieczającej funkcji przedmiotów można mówić także wtedy, gdy uświadamiają bohaterowi gorzkie prawa czasu – nieuchronność śmierci i reguły rządzące teatrem dziejów. Ich kruchość zdaje się demaskować

<sup>8</sup> J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 122–123.

nie tylko powszechne prawo umierania, ale także przemoc jako zasadę działania historii. A jeśli tak, to wypada dodać, że rzeczy pomagają podmiotowi wiersza uruchomić coś, co może się wydać najbardziej ludzkim odruchem człowieka – współczucie. Gdy w pewnym momencie bohater wyznaje, że z kataklizmów świata trzeba „ocalić rzecz jedną małą ciepłą wierną”, kiedy w innym miejscu przekonuje, że po latach zmagania z demonami historii pozostało mu „bardzo mało przedmioty i współczucie”, to pobrzmiwa w wypowiedzianych przez niego frazach nie tylko gorzka świadomość utraty, ale także duma, że jednak – dzięki rzeczom – potrafimy ocalić w nas to, co najważniejsze: ludzkie ciepło, czułość i troskę.

Droga, którą przemieszczają się w wierszu znaczenia rzeczy, wiedzie zatem w stronę coraz większej zażyłości pomiędzy przedmiotem i podmiotem. Powszechnie dostępny towar przekształca się w prywatne narzędzie, z kolei ono staje się częścią najpierw biografii posiadacza, potem jego wspomnień, a wreszcie elementem jego tożsamości – indywidualnej i zbiorowej. Ponieważ mówi się niekiedy w wierszu właśnie o zbiorowych, grupowych zachowaniach wobec rzeczy, zaczynamy podejrzewać, że być może Herbert kreśli przed nami pewną wizję kultury. Jej fundamentem okazują się nieinstrumentalne odniesienia do przedmiotów, te jednak zdają się symbolizować całą rzeczywistość. Można odnieść wrażenie, że to właśnie troska i czułość fundują obecny w wierszu projekt etyki, której manifestacją staje się między innymi niezwykle intensywna zażyłość obcowania z rzeczami. Pojawiające się w utworze rozmaite wyznania winy wobec przedmiotów, słowa o niewierności, niewdzięczności, prośby o przebaczenie odnoszą się – tak myślę – do całokształtu podmiotowych odniesień do świata. Wyrażają poczucie winy związane z wciąż niepełną realizacją norm kultury mającej u swych podstaw troskę.

Warto to podkreślić, bowiem obrazom kultury współczucia Herbert przeciwstawia w wierszu kulturę odniesień instrumentalnych. Jak przypomina poeta, rzeczy nigdy nie przekraczają w niej progu indywidualizacji, nigdy nie przechodzą procesu „uczłowiczenia”, nie stają się częścią ludzkiego życia. Dwa są po temu powody. Pierwszy to śmiertcionośne ideologie i ich natchnieni wyznawcy – „Hunowie postępu cwałujący przez ziemskie i niebieskie stepy/ niszcząc po drodze wszystko co godne szacunku dawne i bezbronne”. O śmierci rzeczy decydują tu względy ideologiczne, a ostatecznie uruchomione przez

nie mechanizmy przemocy, złe nawyki unicestwiania wszystkiego, co staje na drodze realizacji utopijnych projektów.

Innych powodów dostarcza cywilizacja Zachodu – zwłaszcza w swej wersji technicznej. Era „szybkich głupiopisów”, o której wspomina Herbert, to oczywiście epoka industrialna czy nawet też postindustrialna, w której przedmioty nie są w stanie przejść procesu „uczłowieczenia”, ponieważ ich zasadniczymi cechami są krótkie trwanie i nieobecność w ludzkiej pamięci. Pozostają tedy nieludzkie – aroganckie, chłodne, „bez wdzięku imienia przeszłości”. Nie noszą w sobie wspomnień o swym wykonawcy, a nawet sprzedawcy, nie są w stanie zatrzymać uwagi posiadacza, nie stają się częścią jego życia, ponieważ włączone są w obieg konsumpcji masowej, pospiesznej, w rytm nazbyt szybkiej cyrkulacji dóbr i pragnień. Herbertowa opowieść o zmiennych losach rzeczy w naszej rozpędzonej epoce nieoczekiwanie ujawnia zgodność z myślą Martina Heideggera. Jak przekonują badacze filozofii, w swych późnych pismach autor *Bycia i czasu* pisze nie tylko – jak czynił to wcześniej – o poręczności rzeczy, a zatem o ich instrumentalnym charakterze, ale także, a nawet przede wszystkim, o ich roli odsyłania poza siebie i ujawniania swych związków z byciem. Funkcja rzeczy nie wyczerpuje się ani w ich materialności, ani w działaniach świadomości podmiotu, lecz w relacjach pomiędzy nimi. Heideggerowski podmiot (*Dasein*) jest w stanie przewyciężyć instrumentalny stosunek do przedmiotów – charakterystyczny dla cywilizacji technicznej – i ustanowić własne bycie-przy-rzeczach jako formę troski<sup>9</sup>. Choć wiersz poety trudno byłoby w całości umieścić w ontologii *Dasein*, warto podkreślić, że Heideggerowska troska uzyskuje w utworze autora *Pana Cogito* swój własny, oryginalny wygłos. Właśnie dzięki temu liryk Herberta mówi nie tylko o odejściu rzeczy, ale również o ich nieustannych, gwałtownych powrotach, o ich nieobecnej obecności.

---

9 S. Warzeszek, *Martina Heideggera filozofia i etyka techniki*, „Warszawskie Studia Teologiczne” nr 15 (2002), s. 229–250.

Karolina Górniak

Uniwersytet Jagielloński

## Milczenie natury

*Dęby* z tomu *Elegia na odejście*

O wierszu *Dęby*, który otwiera tom *Elegia na odejście*, powiedziano już sporo<sup>1</sup>. Jednak ten niezwykle złożony i zagadkowy utwór wciąż skłania do namysłu, a nawet – jak się wydaje – na zadawane mu przez interpretatorów pytania odpowiada milczeniem, podobnie jak tytułowe dęby, do których zwraca się podmiot.

Chciałabym nakreślić nowe perspektywy interpretacyjne pozwalające inaczej spojrzeć na Herbertowskie *Dęby*, a przez to pokazać, że poezja tego autora w niezwykle bogaty, a zarazem subtelny sposób ujawnia zdolność do generowania wciąż nowych znaczeń i kontekstów. W kolejnych podrozdziałach omówione zostaną trzy możliwości lektury, których ślady są obecne w wierszu w bardziej lub mniej wyraźny sposób. Spróbujemy przeczytać ten utwór w kontekście polskiej tradycji poetyckiej, literatury angielskiej oraz współczesnej filozofii. *Dęby* zostaną również ukazane w świetle innych utworów Herberta.

### Tekst pod lupą

W lesie na wydmie trzy dorodne dęby  
u których szukam rady i pomocy

---

<sup>1</sup> Zob. A. Franaszek, „a pod każdym liściem rozpacz” [w:] tegoż, *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008, s. 169–199; T. Garbol, *Chrzest ziemi. Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006, s. 294–300; M. Piotrowiak, *Czarne drzewa. Wokół „Dębów” Zbigniewa Herberta*, „Postscriptum Polonistyczne” 2008, nr 2, s. 233–240; A. Poprawa, *Żołędzie, gwoździe i Liwiusz. O trzech wierszach Zbigniewa Herberta*, „Akcent” 1990, nr 3, s. 88–97; M. Stala, *W cieniu dębów: nie tylko o jednym wierszu Zbigniewa Herberta*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 2, s. 12.

bo chóry milczą odeszli prorocy  
nie ma na ziemi nikogo bardziej  
godnego szacunku dlatego do was  
kieruję – dęby – ciemne pytania  
na wyrok losu czekam jak niegdyś w Dodonie

Lecz muszę wyznać że mnie niepokoi  
wasz rytuał poczęcia – o rozumne –  
u schyłku wiosny na początku lata  
w cieniu konarów roi się  
od waszych dzieci i niemowląt  
przytułki listków sierocińce kielków  
blade bardzo blade  
słabsze od trawy  
na oceanie piasku  
walczą samotnie samotnie  
dlaczego nie bronicie waszych dzieci  
na które pierwszy mróz położy miecz zagłady

Co znaczy – dęby – szalona kruczata  
rzeź niewiniątek ponura selekcja  
ten nietzscheański duch na cichej wydmie  
zdolnej utulić słowicze żale Keatsa  
tutaj gdzie wszystko zda się skłania  
do pocałunków wyznań pojednania

Jak mam rozumieć waszą mroczną parabolę  
barok różowych aniołków śmiech białych pieszczeli  
trybunał o zaranku egzekucja nocą  
życie na oślepie zmieszane ze śmiercią  
mniejsza o barok którego nie znoszę  
lecz kto rządzi  
czy bóg wodnistooki z twarzą buchaltera  
demiurg nikczemnych tablic statystycznych  
który gra w kości zawsze wychodzi na swoje  
czy konieczność jest tylko odmianą przypadku  
a sens tęsknotą słabych ułudą zawiedzionych

Tyle pytań – o dęby –  
Tyle liści a pod każdym liściem  
rozpacz

Wiersz był już wielokrotnie analizowany, dlatego w tym miejscu ograniczę się do wskazania kilku niepodjętych dotąd kwestii. Warto zwrócić



uwagę na wzajemne zależności formy i semantyki w tym utworze<sup>2</sup>. Podmiot – sprawiający wrażenie człowieka zagubionego, poszukującego sensu, ale jednocześnie docieklivego i otwartego na różne drogi poznania – przychodzi do lasu, gdzie rosną dęby, i szuka rady<sup>3</sup>. Symbolika dębowego lasu jako świątyni natury jest tu niezwykle czytelna przez przywołanie drzew z Dodony, których szum objawiał Grekom wolę Zeusa<sup>4</sup>.

Człowiek współczesny, który zadaje pytania dębom, oczywiście wie, że próba porozumienia z nimi jest skazana na niepowodzenie. Ironiczny charakter sytuacji lirycznej ujawnia się w warstwie formalnej – równa liczba zgłosek (jedenaście) utrzymuje się w pierwszych trzech wersach i kulminuje w niemal rażąco dokładnym rymie „pomocy – prorocy”. Sugeruje on początkową naiwność podmiotu, która szybko ustąpi miejsca sceptycyzmowi. Wypowiedź jest spokojna, zrównoważona, jednak ład ten załamuje się w czwartym wersie, w którym spodziewalibyśmy się rymu do słowa „dęby”. Pojawia się tam jednak wers bezrymowy i krótszy o jedną zgłoskę. Przełamanie spokojnego tonu podkreślają przerzutnie w wersach czwartym i piątym. Szczególnie pierwsza z nich („bardziej / godnego szacunku”) wskazuje na zawahanie i niepewność zagubionej jednostki w obliczu nie tylko potężnej, ale również rzekomo rozumnej i dobrej natury. Ostatni wers strofy wzmacnia rozregulowanie wiersza – jest on dłuższy od pozostałych.

Druga strofa pozornie powraca do jedenastozgłoskowych wersów utrzymanych w tonie zrównoważonej refleksji, jednak podmiot już wie, że jego pierwotne przekonanie kłóci się z tym, co dostrzegł w dębowym lesie:

Lecz muszę wyznać że mnie niepokoi  
wasz rytuał poczęcia.

Słowo „rytuał” (użyte na określenie cyklu narodzin i śmierci, a pochodzące ze słownika praktyk kulturowych, a więc działalności na wskroś ludzkiej) jest pierwszym sygnałem antropomorfizacji przyrody w tym

<sup>2</sup> Zob. A. Grabowski, *Wiersz – forma i sens*, Kraków 1999.

<sup>3</sup> Por. wiersz Herberta *Pan Cogito szuka rady* (PC).

<sup>4</sup> Zob. S. Oświecimski, *Zeus daje tylko znak, Apollo wieńczy osobieście. Starożytnie wróżbiarstwo greckie*, Wrocław 1989. Por. *dąb* [hasło w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 63–65.

utworze. Trzeba tu mówić o współczuciu dla bezbronnych (i pozbawionych głosu – stąd słowo „niemowlęta”) listków i kielków, za które drzewo – rozumiane tu jako ich „rodzic” – nie bierze odpowiedzialności<sup>5</sup>. Owo współodczuwanie wyraża się także przez wprowadzenie krótkich (liczących od pięciu do ośmiu sylab), „rwanych” wersów, a także powtórzeń wzmagających emocjonalny wydźwięk tego fragmentu („blade”, „samotnie”). Ostatnie dwa wersy również odbieramy jako przepełnione silnymi uczuciami, ale dla kontrastu są one dłuższe. Mieści się w nich gwałtownie wypowiedziany zarzut pod adresem drzew i rozpaczliwe pytanie o przyczynę obojętności dębów na los swoich „dzieci”.

Dalszy fragment tekstu przynosi następne „ciemne pytania”, czyli te dotyczące najbardziej zasadniczych i tajemniczych kwestii w życiu człowieka. W trzeciej strofie na plan pierwszy wysuwa się zagadnienie pochodzenia i sensu istnienia zła, i to w odniesieniu nie do spraw ludzkich, ale do świata przyrody. Podmiot pyta o znaczenie „szalonej krucjaty”, „rzezi niewiniątek” i „ponurej selekcji”. W tym miejscu tekst przywołuje na myśl teorię ewolucji Darwina oraz dwudziestowieczne totalitaryzmy, faszyzm i komunizm, wprowadzające podziały ze względu na rasę lub klasę społeczną.

Sentymentalne, sielskie wyobrażenie przyrody okazuje się złudne i nie do końca prawdziwe. Ujawnia się tutaj ironia, której nośnikiem jest kolejny rym („skłania – pojednania”). Wprowadza on sceptyczny dystans i zamyka pozornie ułożoną strofę<sup>6</sup>. Widać tu pęknięcie pomiędzy (w zasadzie) podobnie zbudowanymi wersami i spokojną

5 Warto w tym miejscu przywołać słowa Jacka Łukasiewicza, który pisze o współczuciu w kontekście wiersza *Koń wodny*: „Być może równy jest metafizyczny los ludzi losowi koni wodnych – w istocie jednako tragiczny? Plemię koników morskich jest w tym utworze również przenośnią, chodzi o te ludzkie plemiona, narody, cywilizacje, którym się nie powiodło i należy im współczuć” (J. Łukasiewicz, *Współczucie* [w:] tegoż, *Herbert*, Wrocław 2001, s. 58). O problemie współczucia w poezji Herberta pisali również: J.M. Ruszar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004, s. 113; M. Stala, *Rok 1983: głos poety* [w:] *Poznanawanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998, s. 202–213; A. Franaszek, „*róża w czarnych włosach*” [w:] *Poznanawanie Herberta 2*, red. A. Franaszek, Kraków 2000, s. 189–212; D. Zawistowska-Toczek, *Stary poeta. Ars Moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008, s. 334–337; M. Drażyńska-Suchańska, *Empatia – emocje i styl* [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010, s. 279–304.

6 Zob. A. Poprawa, dz. cyt., s. 88–97.

refleksją a kontrastowaniem na poziomie treści. Podmiot odkłada lupę, przez którą patrzył na listki dębu, i ogląda przyrodę z dystansu, dzięki czemu na moment znów wydaje się ona pełna harmonii. Wiemy już jednak, że za tym złudzeniem kryje się okrucieństwo praw natury<sup>7</sup>. To, co w świecie przyrody w skali makro ma znamiona harmonii i ładu, po zmianie perspektywy (czyli po przyjrzeniu się z bliska „maszynie” natury) okazuje się wyłączone z porządku dobra i zła, obce człowiekowi, być może groźne.

Następujące w czwartej strofie „ciemne pytania” wykraczają poza refleksję nad losem bezbronnych kielków. Przenosimy się do świata ludzkich wartości i problemów, choć metafora skazanych na zagładę listków może również wiele powiedzieć o cierpieniu człowieka. Kluczowe słowo „parabola” wskazuje, że podmiot będzie mówił o świecie ludzkim *per analogiam* do świata przyrody. Kontrast „różowych aniołków” i „białych piszczeł” sugeruje, że osoba mówiąca nie może się zgodzić na współistnienie owych przeciwieństw, nie chce dać przyzwolenia na okrutne – z ludzkiego punktu widzenia – prawa natury, zwłaszcza na bezwzględną walkę o byt. To również groteskowy obraz wyszydający barokowe ujęcie świata i oscyłowanie pomiędzy skrajnościami. Człowiek współczesny wie, że przyjęcie postawy hedonisty czy ascety nie umożliwi odpowiedzi na najtrudniejsze pytania. Warto zauważyć, iż to najdłuższy wers zarówno w tej strofie, jak i w całym wierszu, a zatem także na poziomie poetyki równowaga, sens i ład oddaliły się bezpowrotnie.

Jednak podmiot porzuca refleksję nad barokowymi antynomiami i przechodzi do spraw najważniejszych. Jesteśmy w wersie szóstym, w którym pada najbardziej zasadnicze pytanie: „lecz kto rządzi”. Bohater wiersza Herberta chce znaleźć odpowiedź na pytanie o to, kto ustanowił prawa rządzące światem i kto decyduje o naszych losach, słowem – docieka, kim jest albo jaki jest „Bóg”. Ten krótki wers wyraźnie odróżnia się od pozostałych (jedenasto-, trzynasto- i czternastozgłoskowych) wersów czwartej strofy.

7 Por. „Manipulacje Herberta przypominają zabawy z lornetką. Podmiot obserwuje bohatera: im bardziej go sobie przybliża (aż do utożsamienia niekiedy), tym bywa wyrozumialszy, podatniejszy wzruszeniom, bardziej uczuciowy i kapryśny. Im bardziej zaś oddala (aż do granicy rozszczepienia na różne osoby), tym też okazuje się surowszy, bardziej drwiący, szydzący, wymagający” (J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie* [w:] *Poznawanie Herberta...*, s. 69).

Podmiot próbuje ustalić „kto rządzi”, jednak składnia ujawnia w tym fragmencie jego bezsilność i niepewność. Wedle pierwszej odpowiedzi światem włada wodnistooki<sup>8</sup> bóg-buchalter, „demiurg tablic statystycznych”. To bóstwo nieznające współczucia, ustanawiające okrutne prawa przyrody. Przypomina on urzędnika w opresyjnym systemie władzy, dla którego jednostka to jedynie kolejna rubryka w kartotece. Zatem nie jest to raczej miłosierny Bóg chrześcijan ani też starotestamentowy Bóg Ojciec. Zwróćmy uwagę na małą literę w słowie „bóg”. Tajemnicza i budząca niepokój postać z wiersza Herberta to raczej bóstwo przyrodników, uznających prawa natury (szczególnie w ujęciu darwinowskim) za możliwe do przeniesienia na świat ludzki. Herbertowski bóg-buchalter odsyłać może także do oświeceniowego wyobrażenia stwórcy, który puściwszy w ruch mechanizm przyrody, przestał w niego ingerować<sup>9</sup>.

Czara gorzycy (czy może jej „kielich” z wiersza *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, PC) przepełnia się w ostatnich trzech wersach, które – jak się wydaje – nie stanowią odrębnej strofy, a jedynie emocjonalnie wydzielone dopowiedzenie do bogatej w znaczenia strofy czwartej. Osobę mówiącą w wierszu dręczy obawa, że sens może się okazać bezprzedmiotową tęsknotą i złudzeniem słabych. To smutne podejrzenie wypełnia kolejny długi, czternastozgłoskowy wers. Wewnętrzne rozedrganie podmiotu podkreślone zostało przez przemilczenie (na które wskazuje przesunięcie pierwszego wersu):

Tyle pytań – o dęby –  
Tyle liści a pod każdym liściem  
rozpacz.

<sup>8</sup> Epitet ten wyjaśniano przez odwołanie do postaci Porfirego Pietrowicza ze *Zbrodni i kary* Dostojewskiego, a także wskazywano na jego pojawienie się w innym wierszu Herberta, *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika*. Oba konteksty wskazują na jednoznacznie negatywny charakter postaci o wodnistych oczach. Zob. A. Franaszek, „a pod każdym liściem...”, s. 175.

<sup>9</sup> Ta interesująca kwestia z pewnością wymagałaby pogłębionych studiów w oparciu o wiedzę filozoficzną. Por. „Wierzę w Boga Spinozy, przejawiającego się w harmonii wszystkiego, co istnieje, a nie w Boga, który zajmowałby się losem i uczynkami każdego człowieka”; „Każdy, kto nie wątpi w powszechne obowiązywanie prawa przyczynowości, nie może ani na chwilę uwierzyć w istnienie bytu, który miałby interweniować w bieg zdarzeń” (*Einstein w cytatach*, red. A. Calaprice, tłum. M. Krośniak, Warszawa 1997, s. 156–157).

W zakończeniu wiersza uwagę zwraca także sąsiedztwo długich i krótkich wersów. Wśród nich na plan pierwszy wybija się zamykające utwór słowo „rozpacz” – pozostawione samotnie w linii, wybrzmiewające jak ponury akord.

W kontekście całego wiersza ostatni wers stanowi jednak otwarcie różnych dróg interpretacji. Czytelnik staje przed koniecznością odpowiedzi na pytanie, jaka i czyja jest owa rozpacz. Z jednej strony odnosi się ona zapewne do eschatologicznej niepewności podmiotu lirycznego *Dębów*. Z drugiej jednak – wynika z tragicznego losu listków drzewa, których historia okazuje się metaforycznie ujętą opowieścią o sytuacji jednostki w czasach, gdy w relacjach międzyludzkich prawo siły stawia się ponad wartościami humanistycznymi. Trzecia możliwa interpretacja zakładałaby przydanie opisywanej roślinności cech ludzkich, a więc rozpacz listków oznaczałaby tu zabieg antropomorfizacji natury mający służyć odpowiedzi na pytania o naturę człowieka.

Czy nazwana po imieniu rozpacz rzeczywiście oznacza brak nadziei? Jak należy się odnieść do owej postawy zwątpienia i obawy przed niepoznawalnym? Tekst zostawia czytelnika z wieloma pytaniami bez odpowiedzi. Zamykające utwór słowo wyraża jednak z pewnością zarówno dyskreję uczuć podmiotu, jak i przekonanie, że wobec świadomości, którą podczas tej trudnej lekcji zdobył człowiek zadający dębom pytania, słowa nie są już potrzebne – pozostaje milczenie<sup>10</sup>.

„Byłeś jak wielkie, stare drzewo”<sup>11</sup>

Na gruncie powyższego omówienia (uzupełniającego jedynie poprzednie lektury wiersza) zwrócę się teraz ku kontekstom, do których uruchomienia – bezpośrednio lub drogą dalszego skojarzenia – skłaniają *Dęby*. Pierwszym odniesieniem, o którym chcę powiedzieć przy interpretacji utworu, jest dwudziestowieczna literatura polska. Jej kształt był silnie uzależniony od okoliczności historycznych. Dąb pojawia się w wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, poety pokolenia wojennego, do

<sup>10</sup> Przypominają się tu słowa: „a ta woda te słowa cóż mogą cóż mogą książkę” (Z. Herbert, *Tren Fortynbrasa*, s. 8).

<sup>11</sup> K.K. Baczyński, \*\*\* [*Byłeś jak wielkie, stare drzewo...*] [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 1998, s. 179.

którego Herbert miał emocjonalny stosunek (mocno wyartykułowany choćby podczas ostatniego wieczoru poetyckiego<sup>12</sup>):

Byłeś jak wielkie, stare drzewo,  
 narodzie mój jak dąb zuchwały,  
 wezbrany ogniem soków żrałych  
 jak drzewo wiary, mocy, gniewu  
 [...] <sup>13</sup>.

Widzimy, że w powyższym fragmencie figura dębu zostaje wykorzystana do tego, by mówić o sprawach tożsamości narodowej. Metaforyka drzewa jako ojczyzny często pojawia się zarówno w dwudziestowiecznej literaturze<sup>14</sup>, jak i języku potocznym. Nie bez przyczyny mówi się o „wspólnych korzeniach” czy „zapuszczaniu korzeni”. Fakt, że owo drzewo to dąb, wskazuje nie tylko na wyjątkową siłę, ale również długą historię tego narodu.

Warto się w tym miejscu zastanowić, o jakim narodzie tu mowa. Czas napisania wiersza Baczyńskiego („IV 43 r.”) wskazuje, że poeta mówi tu raczej (a może również) o narodzie żydowskim, którego tragiczne losy podczas wojny były mu bliskie – także ze względu na pochodzenie matki. W tym kontekście staje się zrozumiałe, dlaczego mowa tu nie o przypadkowym drzewie, lecz właśnie o dębie, który w tradycji starotestamentowej ma określoną symbolikę. Jest on znakiem przymierza zawartego z Bogiem (przez Abrahama i Jozuego). Na tym tle specyficzny wydźwięk zyskują eschatologiczne wątpliwości podmiotu *Dębów*.

Silne drzewo z początku wiersza Baczyńskiego („drzewo [...] wiary, mocy, gniewu”) zostało jednak powalone, wyrwane, zniszczone<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Herbert odczuwał silny związek emocjonalny z poetami swojego pokolenia, zwłaszcza w jakimś sensie utożsamiał się z „poetami warszawskimi”, takimi jak Baczyński czy Gajcy; pisał o nich „moja najbliższa rodzina”. Zob. *Słowo na wieczorze poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku* (WG 97–98).

<sup>13</sup> K.K. Baczyński, \*\*\* [*Byłeś jak wielkie, stare drzewo...*], dz. cyt., s. 179–180. Na możliwą paralelę między wierszami Herberta i Baczyńskiego zwróciła uwagę prof. Jolanta Dudek.

<sup>14</sup> Por. np. W. Szymborska, *Garweda o miłości ziemi ojczystej* [w:] *też*, *Pytania zadawane sobie*, Kraków 1954, s. 34–35.

<sup>15</sup> „I jeśli ciebie cieśle orać / i ryć cię rylcem u korzeni, / żeby twój głos, twój kształt odmienić, / żeby cię zmienić w sen upiora. / Jeśli ci liście drzeć i ścinać, / byś nagi stał i głowę zginał” (K.K. Baczyński, \*\*\* [*Byłeś jak wielkie, stare drzewo...*], dz. cyt., s. 179–180).

Unicestwieniu ulegają zarówno korzenie, jak i świeżo wyrosłe liście. To czytelny obraz w utworze pisany w czasie „spełnionej Apokalipsy”. Bogaty w znaczenia i wielopłaszczyznowy utwór Herberta da się również odczytać jako głos w sprawie „straconego pokolenia”, które najdotkliwiej ucierpiało podczas II wojny światowej. W losie bezbronnych, samotnych, skazanych na zagładę, ale uparcie walczących listków z wiersza *Dęby* dostrzec możemy analogię z losem przedstawicieli pokolenia 1920, do którego należał również Herbert. W wierszu autora *Pana Cogito* kryć się może jednocześnie refleksja nad tym, że pęd listków ku życiu w trudnych warunkach jest tyleż heroiczny, ile szalony, ale wynika też z nieświadomości zagrożenia, pewnej niedojrzałości. Stąd oskarżenie o obojętność „dorosłego” drzewa, o brak próby uchronienia liści przed zagładą<sup>16</sup>.

Ta paralela staje się bardziej uzasadniona, jeśli weźmie się pod uwagę zarówno postawę zantropomorfizowanego dębu-ojca, wydającego swoje dzieci na śmierć, jak i pesymistyczne odpowiedzi na pytania o to, kto rządzi światem, w którym dochodzi do takich moralnych katastrof jak II wojna światowa. Drzewo z wiersza Herberta to między innymi figura opresyjnego systemu władzy, w którym jednostka nie ma prawa głosu. Widać to wyraźnie na początku czwartej strofy – dęby są winne również „trybunału o zaranku egzekucji nocą”. Obraz natury wyłączonej z porządku ludzkich wartości został zestawiony z mrocznymi okresami w historii, gdy prawo silniejszego decydowało o losach jednostek i narodów. W pamięci bohatera powracają zarówno traumatyczne wydarzenia sprzed lat, jak i te, których jest świadkiem współcześnie: czasy okupacji i powojennego terroru. Wspólnym mianownikiem jest tu nieustanny strach, „życie na oślep zmieszane ze śmiercią”. Herbert mocno przeciwstawia się bezsensownej śmierci milionów istnień – jednostek bezbronnych wobec potężnych narzędzi opresji. Wydaje się jednak, że w *Dębach* trudno znaleźć to, co decyduje o wymowie wiersza Baczyńskiego, czyli wiarę w odrodzenie drzewa-narodu, w jego zmartwychwstanie<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Por. K.W. Tatarowski, *Semantyka i symbolika „lasu” w poezji Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 245–252.

<sup>17</sup> Por. J. Świąch, *Poeta wobec religii* [w:] K.K. Baczyński, *Wybór poezji*, s. LV–LXIV. W kontekście omawianych wierszy Herberta i Baczyńskiego warto przypomnieć wiersz pt. *Dąb* Bolesława Leśmiana. Wydaje się, że podmiot Herbertowskich *Dębów* jak gdyby odwraca sytuację z wiersza Leśmiana. W utworze tego ostatniego znajdujemy afirmację świata i pewność istnienia sfery transcendentnej – mimo że

W pochodzącym z tego samego tomu Herberta wierszu *Tarnina* (ENO) kwestie te zostają omówione w bardziej bezpośredni sposób. W tym utworze poeta także posłużył się obrazem akcentującym brutalne prawa przyrody i przez analogię do nich mówił o wojnach w świecie ludzi, w których również wygrywa silniejszy. Tarnina zachowuje się tak jak listki i kielki w *Dębach* – nie zważając na minimalne szanse przeżycia, rozpoczyna walkę o życie i, paradoksalnie, wychyla się ku śmierci. Czyni to „wbrew instynktowi życia świętej strategii przetrwania”. W drugiej strofie tego wiersza tytułowa roślina zostaje porównana wprost do ochotników gotowych walczyć o honor wbrew rozumowi<sup>18</sup>. „Szaleństwo białych niewinnych kwiatów” z *Tarniny* przypomina „blade bardzo blade / słabsze od trawy” listki z wiersza *Dęby*. Ich pozornie irracjonalne zachowanie tłumaczy Herbert bardzo prosto: „ktoś jednak musi mieć odwagę”.

Konieczność nadawania sensu światu poprzez własną postawę życiową nie została uwydatniona w *Dębach* tak mocno jak w *Tarninie*. Zamiast poczucia słuszności, honoru i moralnego imperatywu mówi się tam o rozpacz pojawiającej się w miejsce „kilku czystych taktów”, które wystarczą, by poświęcenie, ból i śmierć miały sens. W dalszej części artykułu zastanowimy się, czym jest owa rozpacz. Wcześniej jednak odpowiedzmy na pytanie, jaki obraz natury wyłania się z wiersza *Dęby*.

### „Dąb starej Anglii jest złoty”<sup>19</sup>

Przekonanie, któremu sprzeciwia się podmiot liryczny omawianego wiersza, opiera się na założeniu, że natura działa według pewnych

---

kwestie te są wyrażone w zupełnie innej stylistyce i osadzone w odmiennym kontekście (zob. B. Leśmian, *Dąb* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, Wrocław 1994, s. 83–86). Przy interpretacji *Dębów* kontekst innych słynnych polskich wierszy, w których pojawia się motyw drzew (Staffa, Miłosza, Iwaszkiewicza), przywołuje Marian Stala (por. M. Stala, *W cieniu dębów...*, s. 12).

<sup>18</sup> „Ten przydrożny krzew łamie / znowę ostrożnych / i jest / jak piękni młodzi ochotnicy / którzy giną w pierwszym dniu wojny [...] // jak powstańcy którzy wbrew zegarom historii / wbrew najgorszym przewidywaniom / mimo wszystko zaczynają” (*Tarnina*, ENO).

<sup>19</sup> K.I. Gałczyński, *Zaręczyny Johna Keatsa* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 2003, s. 7.



praw i że panuje w niej określony porządek. Wystarczy poznać te prawa, a będziemy dysponować możliwie pełną wiedzą o świecie. W myśl tej idei przyroda wskazuje również drogę do równowagi i porządku w sferze ludzkiej. Właśnie to sentymentalno-romantyczne złudzenie krytykuje Herbert, sprzeciwiając się tendencjom do ujmowania spraw ludzi w kategoriach przyrodniczych. Natura już nie jest – jak dla dawnych poetów – sielska, uładzona i dobra; okazuje się groźna, okrutna i obca człowiekowi<sup>20</sup>. Polski poeta ujawnia tu swój modernistyczny światopogląd i w tym punkcie spotyka się z Czesławem Miłoszem czy Josephem Conradem<sup>21</sup>. W *Dębach* Herbert ironicznie spogląda na sposób, w jaki widzieli przyrodę poeci romantyzmu. Była ona zazwyczaj jedynie tłem afektów, ładnym sztafażem, nieruchomym wzorem ładu, a życie w zgodzie z nią – piękną iluzją. Konieczność podjęcia pogłębionej refleksji nad relacją człowiek–natura pojawiła się wraz z nowoczesnością i rozwojem nauk przyrodniczych. Herbert zauważa, że ta potrzeba charakteryzuje także współczesne czasy, o czym będzie mowa w kolejnym podrozdziale.

John Keats pojawia się zatem w tym wierszu jako reprezentant romantycznego sposobu pojmowania natury, a także jako autor konkretnego utworu – *Ody do słowika* (*Ode to a Nightingale*)<sup>22</sup>. Śpiew tego ptaka jest w wierszu Keatsa znakiem niezmienności przyrody i jej trwania, a także gwarancją, że rozdarty wewnętrznie podmiot zawsze znajdzie w niej ukojenie. Słowik to zarazem pewien wzorzec dla artysty – reprezentuje on sztukę bardzo bliską ideału (czyli natury)<sup>23</sup>. W utworze angielskiego poety ujawnia się przecucie śmierci<sup>24</sup>. Sam Keats zmarł na gruźlicę w wieku dwudziestu sześciu lat. Podmiot *Ody*... przechodzi od

<sup>20</sup> Zob. M. Stala, *W cieniu dębów...*, s. 12.

<sup>21</sup> Wystarczy przywołać choćby *Tajfun* Conrada i IV część *Traktatu poetyckiego* Miłosza pt. *Natura*.

<sup>22</sup> W tym miejscu odsyłam do wnikliwej interpretacji dokonanej przez amerykańską badaczkę: H. Vendler, *Wild Warblings from the Aeolian Lyre: „The Ode to a Nightingale”* [w:] tejsze, *The Odes of John Keats*, Cambridge, Massachusetts 1985, s. 71–110.

<sup>23</sup> Zob. S. Barańczak, „*Gdybym mógł tak nieprzerwanie*” [w:] J. Keats, *33 wiersze*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1997, s. 11; por. D. Bromwich, *Introduction* [w:] J. Keats, *The Poems*, London 1994, s. x.

<sup>24</sup> „młodość chorowita kroczy / W śmierć” (J. Keats, *Ode to a Nightingale / Oda do słowika* [w:] J. Keats, *33 wiersze*, dz. cyt., s. 78). W oryginale: *Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies* (tamże, s. 79).

zachwytu przyrodą do ponurej świadomości, że tytułowy ptak będzie dalej śpiewał – nieczuły, a raczej wyłączony (prawem przyrody) z ludzkiego cierpienia<sup>25</sup> – podczas gdy on już teraz czuje kielkującą w sobie śmierć<sup>26</sup>. Natura widziana jest tu jako doskonały w każdym szczególe mechanizm, w którym słowik (w czasach mitycznych czy współcześnie) zawsze będzie śpiewał swą pieśń, a tym samym dowodził harmonii i ładu przyrody:

Nieśmiertelny mój Ptaku – wieczność jest twym losem!  
W marszu głodnych pokoleń niczyja cię stopa  
Nie zdepcze<sup>27</sup>.

Ten aspekt poezji angielskiego romantyka pięknie ujął Konstanty Ildefons Gałczyński w wierszu poświęconym Keatsowi:

Dąb starej Anglii jest złoty, kiedy weń wali piorun.  
Teraz jest białe, cisza zimowego wieczoru.  
Miłość jest dębem złotym, spokój jest ninie.  
John rzuca naręcza drew, aby było widniej w kominie [...]<sup>28</sup>.

Herbert w *Dębach* patrzy na świat natury w zasadniczo inny sposób. Wspomina „słowicze żale Keatsa” z pobłażaniem, ale także z pewną tęsknotą, gdyż dziś nie sposób już wrócić do takiego sposobu widzenia otaczającego nas świata. Podmiot *Dębów* zwraca uwagę, że równowaga natury zawsze okupiona jest cierpieniem i zagładą pojedynczych istnień. Znając twórczość polskiego poety i charakter czasów, w jakich przyszło mu tworzyć, domyślić się możemy, że autor *Pana Cogito*<sup>29</sup> przeprowadza

<sup>25</sup> „Rozpląnąć się bez śladu, rozwiać, w niepamięci / Grążąc wszystko, co obce twym leśnym piosenkom: / Utrapienia, znużenia, gorączkowe chęci / Ludzkiego świata, w którym nie ma końca jękom” (tamże, s. 78). W oryginale: *Fade far away, dissolve, and quite forget / What thou among the leaves has never known, / The weariness, the fever, and the fret / Here, where men sit and hear each other groan* (tamże, s. 79).

<sup>26</sup> „Przecież śpiewałbyś dalej; lecz już nadaremnie: / Nie usłyszałbym requiem pod darnią i gliną” (tamże, s. 81). W oryginale: *Still wouldst thou sing, and I have ears in vain – / To thy high requiem become a sod* (tamże, s. 80).

<sup>27</sup> Tamże, s. 81. W oryginale: *Thou wast not born for death, immortal Bird! / No hungry generations tread thee down* (tamże, s. 81).

<sup>28</sup> K.I. Gałczyński, *Zaręczyny Johna Keatsa...*, s. 7. Odwołanie do tego tekstu w kontekście Herbertowskich *Dębów* zawdzięczam prof. Jolancie Dudek.

<sup>29</sup> „Tyle dźwigamy w sobie ojczyzn / Na jednym grzbiecie jednej ziemi / Leczą ta jedyna, której strzeże / Liczba najbardziej pojedyncza / Jest tutaj gdzie cię wdepczą w grunt [...]” (Z. Herbert, *Odpowiedź*, nr 6; por. J. Błoński, dz. cyt., s. 49–79).

tu paralelę między świetnie zaprogramowaną „maszyną” natury a każdym systemem społecznym, dla którego bilans zysków i strat (czyli owe „tablice statystyczne”) są ważniejsze niż los jednostki<sup>30</sup>.

Herbertowskiemu bohaterowi trudno żyć ze świadomością, że nie da się w całości pojąć świata. Nie potrafi on pogodzić się z tajemnicą, dlatego szuka wiedzy. Dęby jednak uparcie milczą. Tymczasem w *Odzie do słowika* jest odwrotnie: to poeta czuje się niemy wobec głosu natury, tak jak w łacińskim *Czuwaniu ku czci Wenus* (*Pervigilium Veneris*), w którym symfonia budzącej się do życia przyrody kontrastuje z bezsilnością, samotnością i milczeniem podmiotu<sup>31</sup>. Zarówno u Keatsa, jak i w łacińskim tekście pieśń poety okazuje się niedoskonała w porównaniu ze śpiewem natury. U Herberta zaś poezja to usilna próba porozumienia jednostki ze światem, monolog bezsilnego bohatera w obliczu milczącej przyrody.

Choć inspiracje Eliotowskie są widoczne w dziele Herberta<sup>32</sup>, to w *Dębach* obserwujemy raczej przewrotną grę z autorem *Czterech kwartettów*. U tego ostatniego liście kryły pod sobą śmiech dzieci<sup>33</sup>, u polskiego

<sup>30</sup> Warto tu przywołać fragment eseju Herberta poświęcony holenderskiemu pejzażyście Jacobowi van Ruysdaelowi. Jest on reprezentantem tego sposobu pojmowania natury, któremu Herbert się sprzeciwia: „Chciałbym jeszcze powiedzieć, dlaczego moje uczucia do Ruysdaela ochłodziły. Otóż stało się to wtedy, gdy w jego płótna wstąpił duch, i wszystko stało się uduchowione [...]. Natura dzieliła z nami nasze rozterki i cierpienia, przemijanie i śmierć. Dla mnie najpiękniejsza jest przyroda nie współczująca – chłodny świat w innym świecie” (Z. Herbert, *Delta*, MNW 15).

<sup>31</sup> W *Pervigilium Veneris* również pojawia się motyw śpiewającego słowika, połączony z przywołaniem mitologicznej historii o Filomeli: „Ona śpiewa. A ja milczę. / Kiedyż będę jak jaskółka, / Aby wreszcie przestał milczeć? / Milcząc, utraciłem Mużę. / Febus już nie wejrzy na mnie. / Tak Amikle, gdy milczały / Zatraciło ich milczenie” (zob. Z. Kubiak, *Z poezji łacińskiej* [w:] tegoż, *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 1999, s. 599–603). Słowik Keatsa z pewnością wywodzi się również z tego łacińskiego utworu. Na marginesie warto wspomnieć, że odniesienia zarówno do mitu o Filomeli, jak i *Pervigilium Veneris* są niezwykle ważne dla interpretacji *Ziemi jałowej* (zob. K. Boczkowski, *Wprowadzenie* [w:] T.S. Eliot, *Szepto nieśmiertelności: poezje wybrane*, tłum. K. Boczkowski, Kraków 2001, s. 19–31). Uwagi powyższe zawdzięczam prof. Jolancie Dudek.

<sup>32</sup> Pisała o tym Jolanta Dudek; zob. też, *Zbigniew Herbert wobec T.S. Eliota* [w:] tejże, *Granice wyobraźni, granice słowa: studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków 2008, s. 13–122.

<sup>33</sup> „Idźcie, powiedział ptak, bo wśród liści było pełno dzieci, / Ukrytych, rozbawionych, wstrzymujących śmiech” (T.S. Eliot, *Burnt Norton* [w:] tegoż, *Szepto*

poety – rozpacz. Tęsknota do złudzeń dzieciństwa, czyli czasu, gdy czujemy jedność ze światem, przewija się przez wszystkie *Cztery kwartety* wielkiego modernisty<sup>34</sup> i jest wyraźna również w *Elegii na odejście* Herberta<sup>35</sup>. Podmiot *Dębów* – człowiek bezskutecznie szukający pociechy w naturze – odwraca liście (być może również te młode, jeszcze zielone) i pod spodem dostrzega oznaki choroby, rozkładu, przemijania. Liść, jak wskazuje Kopaliński, bywał również figurą słowa<sup>36</sup>, zatem idąc tym tropem, mowa poetycka to krzyk rozpacz, ale również szansa na wyrażenie bezsilności człowieka wobec „wiekuistej ciszy tych nieskończonych przestrzeni”, o których pisał Pascal<sup>37</sup>.

Warto zauważyć, że dęby Herberta rosną w dość nieprzyjaznym środowisku, o czym dowiadujemy się już w pierwszym wersie. To ziemia piaszczysta, taka, na której z trudem rozwija się życie<sup>38</sup>. Otwarcie *Ziemi jałowej* Eliota również przynosi obrazy „życia na osłep zmieszanego ze śmiercią”, a mający wiele kulturowych odniesień mit wegetatywny to ważny kontekst dla tego modernistycznego poematu<sup>39</sup>.

Listki i kielki u Herberta tym bardziej zasługują na szacunek i ochronę, gdyż ich wychylenie ku życiu na przekór pewnej zagładzie wydaje się czynem niemal heroicznym. Oczywiście odnosi się to do postawy ludzi,

---

*nieśmiertelności...*, s. 142); *Go, said the bird, for the leaves were full of children, / Hidden excitedly, containing laughter* (tekst oryginalny: <http://www.coldbacon.com/poems/fq.html> [dostęp: 15.12.2014]). Por. K. Boczkowski, dz. cyt., s. 50–56.

34 Zob. K. Boczkowski, dz. cyt., s. 41–45.

35 „lekkomyślnie opuszczamy ogrody dzieciństwa ogrody rzeczy / roniąc w ucieczce manuskrypty lampki oliwne godność pióra / taka jest nasza złudna podróż na krawędzi nicości” (Z. Herbert, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, ENO).

36 Zob. *dąb* [hasło w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 63–65.

37 „Wiekuista cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie” (B. Pascal, *Mysli*, tłum. T. Boy-Żeleński, Poznań 1921, s. 78); por. „Jesteśmy coraz bardziej samotni w tajemniczej pustce wszechświata” (Z. Herbert, *List*, MNW 136).

38 Tomasz Garbol sugeruje, że dęby Herberta są drzewami tylko na pozór zakorzenionymi w ziemi – kierują się ku niebu, rosną na niestabilnym podłożu. Dlatego opozycja ziemskie/transcendentne w tym wierszu pozostaje dość nieostra, działając na korzyść wieloznaczności wiersza (T. Garbol, dz. cyt., s. 297).

39 „Kwiecień – miesiąc najokrutniejszy, rodzi / Z ziemi umarłej gałązki bzu, miesza / Wspomnienie z pożądaniem, niepokoi / Wiosennym deszczem zdrętwiałe korzenie” (T.S. Eliot, *Ziemia jałowa* [w:] tegoż, *Szepty nieśmiertelności...*, s. 103); *April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain* (tekst oryginalny: <http://www.bartleby.com/201/1.html> [dostęp: 15.12.2014]).

którzy nie bacząc na okoliczności (historyczne, środowiskowe, osobiste), walczą o honor ceniony wyżej niż samo życie. Powracamy w tym miejscu do kontekstu literatury polskiej, który został już przywołany wcześniej w niniejszym artykule. Nieprzypadkowo Herbert pisze o drzewach, których liśćmi ozdabiano najdzielniejszych Rzymian (zwróćmy przy okazji uwagę na pokrewieństwo słów *vir* i *virtus*)<sup>40</sup>. Poeta tak mocno zakorzeniony w kulturze śródziemnomorskiej z pewnością świadomie używa starożytnej symboliki. W kolejnej części postaramy się odpowiedzieć na pytanie, jaka postawa – zdaniem autora *Pana Cogito* – byłaby właściwa dla człowieka zagubionego w dębowym lesie w wieku xx.

„Człowieka dola jest jako tego drzewa”<sup>41</sup>

Upadek romantycznego przekonania o dobrej i rozumnej naturze wiąże się z istotnymi przemianami filozoficznymi i światopoglądowymi na przełomie wieków xix i xx. Podmiot wiersza Herberta jest człowiekiem swej epoki – ponosi wszystkie konsekwencje zmiany sposobu postrzegania świata, jaka nastąpiła w tym czasie. Rzeczywistość, w której się znalazł, okazuje się pozbawiona wymiaru *sacrum*, dlatego dokonuje on ponownego zwrotu ku naturze. Powraca do sfery, w której starożytni upatrywali przejawów transcendencji<sup>42</sup>. Wobec zachwiania wartości konstytutywnych dla *humanitas* oraz pamięci o spustoszeniach, jakich dokonał wiek xx w świadomości zbiorowej, podmiot *Dębów* szuka śladów boskości w naturze – i tu również ich nie znajduje. Tradycja antyczna („chóry milczą”) oraz judeochrześcijańska („odeszli prorocy”), na których pokolenia opierały swą wiarę w sens świata, zawiodły w obliczu kataklizmów xx wieku, a dziś – wobec dylematów człowieka z końca

<sup>40</sup> Zob. A. Poprawa, dz. cyt., s. 88–97.

<sup>41</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, Poznań 1995, s. 35.

<sup>42</sup> Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 124–151. Por. W. Gutowski, *Świadek odbóstwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 81–99; A. Fiut, *Język wiary i niewiary* [w:] *Poznawanie Herberta...*, s. 264–279; P. Lisicki, *Puste niebo Pana Cogito* [w:] *Poznawanie Herberta...*, s. 241–263.

tego stulecia – nie przynoszą już nadziei. Pytania, z którymi przychodzili Grecy do leśnej wyroczni, wciąż pozostają (boleśnie) otwarte.

Poglądy Keatsa i Nietzschego reprezentują w wierszu Herberta dwie skrajne postawy wobec świata przyrody. O pierwszym z nich (sentymentalno-romantycznym, idealizującym naturę i według Herberta nieco naiwnym) była już mowa w pierwszym rozdziale. Autor *Poza dobrem i złem* to z kolei zwolennik przenoszenia praw natury (które opisuje teoria ewolucji) na sferę działalności ludzkiej i relacji społecznych<sup>43</sup>. Obu tym poglądom Herbert się przeciwstawia, szukając odpowiedzi na pytanie, jak jest naprawdę – w wierszu znajduje to wyraz w dramatycznym pytaniu „kto rządzi”.

Podmiot *Dębów* podaje w wątpliwość aprioryczne porządki (a więc głos wyroczni, proroków, kapłana), gdyż twierdzi, że cenniejsza jest wiedza uzyskana drogą doświadczenia<sup>44</sup>. Nie jest pewien, co tkwi poza doczesnym światem, dlatego zwraca się ku temu, co namacalne<sup>45</sup>, niedoskonałe, a przez to ludzkie. Poeta skarży się na naturalny, ale okrutny proces wypierania życia przez śmierć, a także na to, że w świecie roślin i zwierząt zawsze zwycięża silniejszy. W ten sposób natura jak gdyby daje nam przyzwolenie na przyjęcie podobnych zasad (czyli prawa silniejszego, prawa naturalnej selekcji) w świecie ludzi, który okazuje się jednak o wiele bardziej złożony. Herbert skłania się zatem ku porządkowi moralnemu, właściwemu człowiekowi, a nie tajemniczej, niepoznawalnej i rządzącej się bezwzględными prawami naturze<sup>46</sup>.

43 Kwestia stosunku Herberta do filozofii Nietzschego jest dość skomplikowana. Zob. L. Kleszcz, *Nietzsche – Elzenberg – Herbert* [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy...*, s. 353–377. Por. *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, M. Cicha, Lublin 2005, s. 384–441; M. Mikołajczak, *Między nihilizmem a wiarą* [w:] też, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Toruń 2013, s. 209–272.

44 Por. L. Wiśniewska, *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta...*, s. 51–78.

45 Warto zwrócić uwagę na wiele wierszy stanowiących swoistą apologię dotyku jako zmysłu godnego największego zaufania – por. „na skraju prawdy rośnie dotyk” (Z. Herbert, *Dotyk*, HPG); por. J. Dudek, *Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi (O poezji Zbigniewa Herberta)* [w:] też, *Poeci polscy XX wieku*, cz. 1, Kraków 1994, s. 195–221.

46 Zob. M. Mikołajczak, dz. cyt., s. 191–251. Por. wiersze Herberta: *Żeby tylko nie anioł* (SP), *Siódmy anioł* (HPG), *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito* (ROM), *Chrzest* (HPG).

Z innej perspektywy, wiedza o świecie przyrody nie jest w stanie wyjaśnić do końca ludzkiej natury, umożliwić poznania obiektywnej prawdy o nas samych, a przede wszystkim nie odpowiada na potrzebę transcendencji, obecną w człowieku od zawsze. Choć świat w wierszu *Dęby* został „odczarowany” (to jest: pozbawiony perspektywy metafizycznej, która mogłaby bohaterowi dać nadzieję), człowiek nadal poszukuje wyższej instancji. Dlatego podmiot uporczywie docieka: „kto rządzi”, to znaczy pyta o *arche*, o zasadę świata. Poeta, przywołując obraz grającego w kości Boga, nie podkreśla jedynie „wyrachowania” stojącego ponad światem boga-buchaltera, który wykorzystując swą wszechmoc, igra losami ludzi, lecz przede wszystkim odwołuje się do słynnych słów Alberta Einsteina:

Mechanika kwantowa jest teorią wielce zajmującą. Niemniej jakiś wewnętrzny głos mówi mi, że nie jest ona tym, o co ostatecznie chodzi. Mimo tak znakomitych wyników teoria ta nie przybliżyła nas wcale do tajemnicy Prajedni. Tak czy owak, jestem głęboko przekonany, że Bóg nie gra w kości<sup>47</sup>.

Ta aluzja otwiera interpretowany utwór na całkiem nowe konteksty i odniesienia, które warto w tym miejscu omówić. Einstein – twórca teorii względności – był przeciwnikiem probabilistycznej interpretacji fizyki kwantowej. Wynika z niej, że świat działa wedle praw stochastycznych, czyli praw losowości, przypadku<sup>48</sup>. Einstein natomiast poszukiwał teorii deterministycznej, która mogłaby tkwić u podstaw mechaniki kwantowej. Był przeciwnikiem mechanistycznego i dialektycznego materializmu, w którym nie ma miejsca na duchowość. Bohater Herberta również szuka fundamentu, wiary, stałego punktu odniesienia. Z goryczą stwierdza jednak, że taki nie istnieje bądź też on sam nie jest w stanie odczytać znaków boskości w przyrodzie<sup>49</sup>.

47 *Einstein w cytatach*, dz. cyt., s. 177. Por. „Nielatwo podejrzeć karty Boga. Nie mogę jednak uwierzyć ani przez chwilę [...], by miał On grać ze światem w kości” (tamże, s. 180).

48 „Mogę w najgorszym przypadku wyobrazić sobie, że Bóg stworzył świat, w którym nie obowiązują żadne prawa przyrody. Krótko mówiąc, panuje chaos. Nie mogę jednak zgodzić się z twierdzeniem, że w naszym świecie zachodzą prawa statystyczne dla dobrze określonych zdarzeń, tzn. prawa, które zmuszają Boga, by rzucił kośćmi w każdym przypadku” (*Einstein w cytatach*, dz. cyt., s. 185).

49 O wątpleniu jako formie poszukiwania Boga w poezji Herberta pisała Zofia Zarębianka (zob. też, *Pan Cogito wobec Innego. Sfera transcendencji w twórczości*

Współczesne odkrycia naukowe wskazują, że cechą świata fizycznego, w którym funkcjonujemy, jest jego fundamentalna niepoznawalność<sup>50</sup>. Do opisu zjawisk na poziomie kwantowym stosuje się metody statystyczne<sup>51</sup>. Dlatego probabilistyczna mechanika kwantowa nie zawsze mówi o wynikach eksperymentów, lecz jedynie o ich prawdopodobieństwie<sup>52</sup>. Do tych faktów odnosić się może podmiot *Dębów*, gdy mówi o „nikczemnych<sup>53</sup> tablicach statystycznych”, którymi rządzi bezwzględny bóg-buchalter, i o konieczności, która jest „odmianą przypadku”.

Warto dodać, że losowość jest również zasadą teorii ewolucji (będącej procesem chaotycznym), której ofiarami są słabe i bezbronne listki w wierszu Herberta. Na obserwacji zjawisk powtarzalnych oparta była wreszcie starożytna mantyka, do której odniesienie kształtuje całą sytuację liryczną omawianego wiersza<sup>54</sup>. Statystyka przywołana w wierszu Herberta odnosi się jednak również do autorytarnych i opresyjnych systemów władzy (tak sugestywny ich obraz dał w XX wieku m.in. Franz Kafka), w których jednostka jest jedynie mało znaczącym trybikiem w społecznej maszynie, a jej wolność i przekonania przestają mieć jakiegokolwiek znaczenie.

Rozumiemy teraz, dlaczego takim światem rządzić musi bezduszny bóg-buchalter. Jego obraz wiąże się w tym wierszu z przekonaniem

---

*Zbigniewa Herberta* [w:] tejsze, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku: od zagadnień motywicznych do perspektyw hermeneutycznych*, Bydgoszcz 2001, s. 217–250).

<sup>50</sup> Zasada nieoznaczoności Heisenberga wskazuje, że w badaniach na poziomie kwantowym nie jest możliwe jednoczesne zbadanie dwóch wielkości z dowolnie wybraną dokładnością i nie zależy to od jakości aparatury. Ograniczenie naturalne powoduje, że nie można np. zbadać jednocześnie pędu i położenia cząstki elementarnej. Zatem im więcej wiemy o położeniu, tym mniej o pędzie cząstki elementarnej – zob. D. Halliday, R. Resnick, *Fizyka dla studentów nauk przyrodniczych i technicznych*, Warszawa 1972, s. 649–665.

<sup>51</sup> Zob. tamże.

<sup>52</sup> Więcej na temat tej problematyki zob. M. Heller, *Mechanika kwantowa dla filozofów*, Tarnów 1996.

<sup>53</sup> Słowo „nikczemny” może tu występować w dwóch znaczeniach: współczesnym (nikczemny, czyli zły), jak i archaicznym (nikczemny, czyli nic nieznaczący, niepokazny). Zob. *nikczemny* [hasło w:] *Słownik języka polskiego*, t. 5, red. W. Doroszewski, Warszawa 1963, s. 314. To drugie znaczenie odnosiłoby się do niezwykle małego rozmiaru obiektów, którymi zajmuje się fizyka kwantowa.

<sup>54</sup> Zob. T. Zieliński, *Religia starożytnej Grecji: zarys ogólny*, Wrocław 1991, s. 42–51, 119–128.



o tym, że nasza egzystencja jest przede wszystkim tragiczna – nieważne, czy patrzymy na nasz los w skali kosmicznej, czy w perspektywie jednostki. Opowieść o dębach jest tu oczywiście jedynie pretekstem do wyciągnięcia wniosków na temat świata ludzi. Podmiot *Dębów* zawiesza spór dotyczący tego, czy rządzi nami konieczność, czy też przypadek. Według wizji, która jest brana pod uwagę w tym wierszu, pojedyncze istnienie i tak wydaje się nie mieć wpływu na bieg zdarzeń – wszak Herbertowski demiurg tablic statystycznych „zawsze wychodzi na swoje”.

„W świecie roślin niewinności nie ma”<sup>55</sup>

Wiersz otwierający tom *Elegia na odejście* to mocny głos Herberta w sprawach zasadniczych – praw natury, perspektywy metafizycznej, tajemnicy śmierci. Wewnętrzne napięcie i rozdarcie towarzyszą podmiotowi wielu wierszy z tomu *Elegia na odejście*<sup>56</sup>. Wielokierunkowość odniesień towarzyszących *Dębom* (wśród których są aluzje literackie i konteksty niezwiązane z literaturą) jest świadectwem złożoności i wieloznaczności tego trudnego tekstu. *Dęby* prowokują do dyskusji na tematy religii, metafizyki i wiary w twórczości autora *Struny świata*. Jest to jednak problem niezwykle skomplikowany i kontrowersyjny, co widać szczególnie wyraźnie, gdy spojrzymy na dzieło Herberta

55 „a my żyjemy z dzbanecznikiem w zgodzie / wśród łągrów i kacetów mało nas obchodzi / wiedza że w świecie roślin niewinności – nie ma” (Z. Herbert, *Rodzina Nephentes*, ENO). Zagadnienie natury znajdującej się poza dobrem i złem w twórczości Herberta (która wydaje mi się jednym z głównych problemów poruszonych w *Dębach*) pozostaje niepełne bez przywołania wiersza, z którego pochodzi powyższy cytat, a także utworu *Pica pica L.* z tomu *Epilog burzy*: „niech nas nie zwodzi / czystość kolorów / soczyste listowie nieba / niepokalana biel śniegu // tylko jej śpiew / śpiew grzechotnika / odsłania jej / prawdziwy charakter / morderczynie niemowląt” (Z. Herbert, *Pica pica L.*, EB). *Dęby* warto również przeczytać równoległe z wierszem *Przyłot* Wisławy Szymborskiej. Znajdziemy w nim pozostawione bez odpowiedzi pytanie o sens cyklu narodzin i śmierci (ptaków), kwestię przypadku i „rozumnej” natury (por. W. Szymborska, *Przyłot* [w:] tejsze, *Wiersze wybrane*, Kraków 2012, s. 146). Zwrócenie uwagi na ten wiersz w kontekście *Dębów* zawdzięczam prof. Wojciechowi Ligęzie.

56 Zob. W. Ligęza, *Elegie Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta...*, s. 27–50.

holistycznie. Dlatego trudno tu (zwłaszcza na podstawie jednego tekstu) o jednoznaczne sądy<sup>57</sup>.

W *Dębach* fiasko dialogu z naturą wynika z jej antropomorfizacji. Podmiot *Dębów* chciałby przyłożyć do świata przyrody ludzkie wartości, jednak uczłowieczenie sfery pozaludzkiej musi prowadzić do jej niezrozumienia. Właśnie dlatego dęby milczą. Herbert ujawnia tu nierozwiązywalne problemy dotyczące tego, jak poznajemy świat i jak o nim mówimy. Owo poznanie jest zawsze zdeterminowane przez ludzki punkt widzenia. Wszelka próba mówienia o świecie jest narażona na błędy, gdyż nieuchronnie prowadzi do jego antropomorfizacji<sup>58</sup>. Herbert dokonuje tu również pewnego odwrócenia – uczłowieczając naturę, sprzeciwia się ujmowaniu życia ludzkiego w kategoriach przyrodniczych i ukazuje nieusuwalną przepaść między tymi sferami. Brak porozumienia z przyrodą i niezgoda na jej prawa wzmagają poczucie obcości i zagubienia. Rzeczywistość rządzona przez wodnistookiego boga tablic statystycznych wydawałaby się potwornym, bezdusznym mechanizmem, na który człowiek – dążący do piękna i prawdy (utożsamionych przez Keatsa w *Odzie do urny greckiej*<sup>59</sup>) – nie ma wpływu. „Maszyneria” świata z tej perspektywy wydaje się nie mieć celu poza zastępowaniem jednych pokoleń kolejnymi i wypieraniem słabszych przez silniejszych. Jak w całej poezji autora *Struny światła*, tak i tu ujawniają się jednak wieloznaczności.

Rozpacz – a więc stan, w którym człowiek jest zupełnie pozbawiony nadziei – wynika z lęku podmiotu przed tym, że tak jak listki i kielki zostaliśmy skazani na zagładę w świecie, którym rządzą liczba i siła. Gorzkie zakończenie wiersza to jednak raczej wyraz tęsknoty za tym, co ponad (okrutną) naturą – czyli tym, co za Arystotelesem nazwalibyśmy

57 „Rekonstrukcja chrześcijańskiego wymiaru wierszy Herberta musi być skazana na domysł i niepełność. Brak bezpośrednich religijnych deklaracji, dynamika i wewnętrzna złożoność poetyckiej refleksji, jej uwikłanie w wątki filozoficzne i etyczne pochodzące z różnych obszarów bronią się przed stawianiem ostatecznych diagnoz” (M. Mikołajczak, dz. cyt., s. 214). Por. Z. Zarębianka, dz. cyt., s. 217–250.

58 Zob. K. Dedecius, *Uprawa filozofii...*, tłum. E. Feliksiak [w:] *Poznanie Herberta...*, s. 128–168.

59 „Piękno jest prawdą, prawda – pięknem: oto wszystko, / Co wiesz, co ci potrzeba wiedzieć na tej Ziemi” (J. Keats, *Ode on a Grecian Urn* [w:] J. Keats, *33 wiersze*, dz. cyt., s. 76). W oryginale: *Beauty is truth, truth beauty, – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know* (tamże, s. 77).

metafizycznym: *ta meta ta physika*. To pragnienie, by za granicami świata widzialnego istniało coś więcej, pragnienie wiary, że sferą transcendencji nie rządzi okrutny bóg-buchalter<sup>60</sup>. Znaczenie zamykającego wiersz słowa okazuje się zatem dość niestabilne i migotliwe. Inne światło na problem rozpaczy rzuca autokomentarz Herberta do *Dębów* (z listu do Marka Skwarnickiego):

Twoje uwagi na temat *Dębów*, a zwłaszcza zakończenia wiersza przyjmuję jako przyjacielską, a zatem cenną troskę. Tylko dla mnie rozpacz była zawsze wołaniem o nadzieję, a ciemność miała wyrażać pragnienie światła. To może się wydać dialektycznym wykrętem, ale być może należy w swoim wnętrzu lepiej destylować nieszczęście<sup>61</sup>.

Oprócz nadziei i oczekiwania na światło Herbertowskiemu bohaterowi pozostają na pewno dwie niezwykle cenne wartości: współczucie dla najsłabszych i męstwo, czyli gotowość do zmierzenia się z tragicznym wymiarem naszej egzystencji<sup>62</sup>.

Wiersz Herberta z pewnością niczego nie rozstrzyga – wskazuje jedynie na różne możliwości, każe czytelnikowi nieustannie zadawać pytania i prowadzić samodzielne poszukiwania. Mimo że targany wątpliwościami podmiot *Dębów* wprost pyta o to, „kto rządzi” losem

<sup>60</sup> Por. dyskusję na temat problemu rozpaczy w poezji Herberta: J.M. Ruszar, *Od redaktora: A Herbert pisze wciąż jeszcze* [w:] *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2009, s. 23–29. Zagadnienie to warto rozpatrzyć pod kątem oddziałującej na światopogląd Herberta filozofii Henryka Elzenberga. Adekwatnym komentarzem do *Dębów* i przywoływanej w wierszu rozpaczy byłby m.in. ten fragment z *Kłopotu z istnieniem*: „Beznadziejność, która w mowie potocznej stała się synonimem rozpaczy, nie jest nim ze swej natury; brak nadziei, niespodziewanie się znikąd i po niczym niczego, nie jest powodem, by się poddawać smutkowi, a coś dopiero rozpaczy. »Beznadziejność« to znaczy po prostu, że niczego po swoim działaniu ani dla siebie, ani dla świata nie oczekują: sens, treść i wartość świata są całe w tym oto czynie, wyrażającym mą duszę taką, jaka jest w tej oto chwili. Jeżeli już jakieś pojęcie szczególnie bliskie, to cóż? Chyba »męstwo«: męstwo całej naszej postawy wobec istnienia” (H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1994, s. 149).

<sup>61</sup> Cyt. za: T. Garbol, dz. cyt., s. 300.

<sup>62</sup> „sprawą intelektualisty jest widzieć fakty olśniewająco jasno, a jeśli są proste, prosto je nazywać, nauczyć się żyć z rozpaczą na co dzień” (*Wypluć z siebie wszystko. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem* [w:] J. Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Lublin 1990, s. 221).

drzew i ludzi, poeta zawiesza sąd dotyczący eschatologii. Z jednej strony doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że są to pytania, które muszą pozostać bez odpowiedzi, a z drugiej – owo dramatyczne napięcie między światem natury a wartościami humanistycznymi organizuje tekst Herberta i decyduje o złożoności tkwiących w nim sensów. Parabola na temat losu bezbronnych listków to o wiele poważniejsza i szerzej zakrojona refleksja o ludzkim losie, który okazuje się tragiczny, skoro człowiekowi szukającemu prawdy pozostaje jedynie (i aż) świadomość nierozstrzygalności najważniejszych zagadnień.

Anna Hajduk

Uniwersytet Pedagogiczny

## „Wymyślić nieśmiertelność”

O śmierci i wieczności w wierszu Zbigniewa Herberta  
*Co robią nasi umarli*

Opozycja życia i śmierci, sprzężenie tych dwóch zjawisk, jednoczesna ich nierozzerwalność i biegunowość to od wieków istotne tematy zarówno dla polskich, jak i zagranicznych twórców literatury. Wątek umierania opisywany z różnych perspektyw (filozoficznej, religijnej, antropologiczno-kulturowej, psychologicznej), a także związane z nim bezpośrednio motywy i symbole zakorzeniły się w tradycyjnym piśmiennictwie i mają wiele wariantywnych schematów realizacji. Warto zwrócić uwagę na fakt, że historyczne próby ujęcia problemu często-kroć były naznaczone konkretną, ściśle określoną tendencją – bądź idealizującą, estetyzującą moment agonii<sup>1</sup>, bądź go demonizującą<sup>2</sup>. Zauważyć można jednak, że obu tym modelom brakuje „pierwiastka ludzkiego”, naturalnego rozwinięcia pozbawionego zbyt wyrazistych znamion kreacyjności. Z jednej strony mamy bowiem zazwyczaj do czynienia z wyidealizowanym wyobrażeniem konania, z drugiej z jego makabryczną, pełną grozy, częstokroć epatującą brzydota wizją. Dwa kontrastowe sposoby przedstawienia budują znacznie odbiegający od rzeczywistości obraz śmierci. Ta z kolei jawi się odbiorcy jako abstrakcyjne zjawisko oderwane od sfery doświadczenia przeciętnego człowieka.

---

<sup>1</sup> Za przykład może tu posłużyć topos umierających kochanków (znajdujący podobną – bo idealizującą zjawisko śmierci – realizację w utworach takich jak *Dzieje Tristana i Izoldy* czy *Romeo i Julia*) oraz topos śmierci bohaterskiej (m.in. w *Pieśni o Rolandzie* czy Mickiewiczowskich *Śmierci pułkownika* i *Grażynie*).

<sup>2</sup> Zabieg ten najczęściej dostrzec można w utworach frenetycznych i turpi-stycznych.

Charakteryzowana powyżej opozycja ma posłużyć jako tło dla interpretacji utworu współczesnego, w którym umieranie (jako temat) również jest obecne – ma być swoistym punktem odniesienia dla tekstu pomijanego dotychczas w naukowych opracowaniach podejmujących próbę zgłębienia sensu, dotarcia do istoty twórczości autora *Pana Cogito*. Wiersz Zbigniewa Herberta *Co robią nasi umarli* (HPG) zdecydowanie nie mieści się jednak w żadnej z omówionych dotychczas kategorii. Poeta w charakterystyczny sposób nadaje śmierci wymiar ludzki: nie tyle przez znalezienie punktu równowagi między demoniczną i przestetyzowaną jej wizją, ile przeniesienie głównego akcentu ze świata umarłych na rzeczywistość tych, którzy żyją dalej i muszą zmierzyć się ze świadomością utraty kogoś bliskiego. Jednocześnie Herbert odsłania (choć pośrednio) przed czytelnikiem swoje własne stanowisko wobec problemu wieczności i nieśmiertelności. Diagnostuje przy tym stan psychiczny człowieka, który próbuje się zmierzyć ze świadomością śmierci najbliższego krewnego.

*Co robią nasi umarli* to liryczna rekonstrukcja rozmowy między osobą mówiącą w wierszu a Janem, bohaterem opowiadającym o swym śnie o zmarłym ojcu. Tekst Herberta jest jednak przede wszystkim ujętą w poetyckie ramy refleksją na temat stosunku żyjących do tych, którzy odeszli – refleksją dotyczącą nieuchwytnej niemalże i niezwykle trudnej do zdiagnozowania wzajemnej relacji pomiędzy żyjącym a bliskim zmarłym. Stosunkowo łatwo dostrzec dwoistą strukturę utworu. Pierwszą jego częścią jest sprawozdanie ze snu Jana, w które poeta dwukrotnie wplata krótką frazę w dalszej części artykułu nazywaną przenośnie „pogrzebowym refrenem”. Druga część pełni zaś funkcję komentarza do początkowego fragmentu.

Biorąc pod uwagę kryterium nadawcy treści zawartych w poetyckim komunikacie, w tekście można wyodrębnić trzy płaszczyzny: pierwszą, w której mówi sam podmiot liryczny, drugą, w której zacytowane zostają wypowiedzi bohatera (Jana), a także słowa przypisane jego zmarłemu ojcu, oraz trzecią, w pewnym sensie bezosobową, w której tekst odgrywa rolę wspomnianego powyżej „refrenu żałobnego”.

Sprawozdanie podmiotu lirycznego rozpoczyna się już od pierwszych wersów:

Jan przyszedł dzisiaj rano  
 śnił mi się ojciec  
 mówi

jechał w dębowej trumnie  
ja blisko karawanu  
idę a ojciec do mnie:

ładnieście mnie ubrali  
i pogrzeb bardzo piękny  
tyle kwiatów o tej porze  
to musi dużo kosztować

Warto dokładniej przeanalizować cytowany powyżej fragment, by zwrócić uwagę na pewne istotne zagadnienie, które wydaje się jednym z głównych motywów utworu. Mowa mianowicie o szczególnej koncentracji na materialnej sferze bytu, na majątkowym aspekcie funkcjonowania człowieka w społeczeństwie. Trumnę wykonano z drogiego, dębowego drewna, w powszechnej opinii kojarzonego z solidnością, trwałością i wytrzymałością<sup>3</sup>. Zmarłemu ojcu odwiedzającemu swojego syna we śnie podoba się pogrzebowe ubranie, które ma na sobie („ładnieście mnie ubrali”); również sama ceremonia nazwana jest przez nieboszczyka piękną – taką, która musiała być kosztowna. Trzeba jednak pamiętać, że w istocie te wyrazy uznania nie pochodzą od nieżyjącego ojca, ale od samego bohatera, Jana – cała scena pogrzebu rozgrywa się wszak w jego umyśle podczas snu. W centrum jest człowiek, jednak nie zmarły, jak początkowo mogłoby się wydawać, lecz ten, który pozostał przy życiu i któremu przypadła w udziale rola organizatora (a zarazem świadka) żałobnej ceremonii. Potwierdzeniem tej hipotezy wydają się słowa „ja blisko karawanu”, przez które Jan dokonuje swoistego aktu autonobilitacji. Czy zatem uzasadniony byłby wniosek o egoistycznym wydźwięku snu bohatera? By podjąć próbę odpowiedzi na to pytanie, należy przeanalizować kolejne wersy utworu Herberta:

niech tam się ojciec nie martwi  
mówię – niech ludzie widzą  
żeśmy kochali ojca  
niczego nie żałujemy

sześciu w czarnych liberiach  
idzie ładnie po bokach

---

3 A. Duda, *Jeśli trumna, to tylko...*, „Temi” 30 listopada 2013, nr 44 (1734), s. 4.

Uspokajająca odpowiedź syna niesie ze sobą ważną treść, zamkniętą w wymownych formułach: „niech ludzie widzą” i „niczego nie żałujemy”. Odbiorca nie może nie zauważyć, że troska o odpowiednią oprawę rytuału ma w wierszu znamiona pokazowości, że działanie Jana służy w pewnym stopniu wzbudzeniu aprobaty reprezentantów lokalnej społeczności, którzy zgromadzili się na uroczystości żałobnej. Negatywną konsekwencją takiej postawy jest „upublicznienie” relacji między zmarłym ojcem i jego dzieckiem: to, co osobiste, staje się powszechne; co zamknięte w prywatnej przestrzeni rodzinnych więzi – otwiera się na świat.

Metafora otwarcia sprawia, że gest ostatniego pożegnania wydaje się płytki, pusty i pozbawiony sensu. Spojrzenie na problem z innej perspektywy przynosi jednak nieco odmienną refleksję – uczucie bezradności, z jakim musi się zmierzyć człowiek w obliczu śmierci kogoś bliskiego, skłania do zachowań przybierających niejednokrotnie formę manifestu. Nieuchronność braku odpowiedzi ze strony zmarłego, jednoczesna chęć uczczenia jego pamięci i potrzeba podjęcia jakichkolwiek działań powodują, że manifest ów przyjmuje często błahą, trywialną postać. Skoncentrowanie na materialnym wymiarze rzeczywistości może być więc próbą wypełnienia pustki po utracie bliskiej osoby oraz dążeniem do symbolicznego zadośćuczynienia zmarłemu.

Do rozważenia pozostaje zagadkowy dystych:

sześciu w czarnych liberiach  
idzie ładnie po bokach

Jaką rolę odgrywa w tekście Herberta ten „żałobny refren” powtórzony przez poetę w dalszych partiach utworu? Interpretator może stwierdzić, że słowa opisujące tajemniczy kondukt zapewne nie pochodzą od Jana – są raczej wtrąceniem o niewiadomej proveniencji, bezosobowym komentarzem, głosem do przywoływanych przez bohatera widzeń sennych. Argumentem przemawiającym za taką koncepcją są graficzne wyróżnienie dwuwiersza (poprzez wcięcie) oraz znaczne różnice w warstwie stylistycznej, „izolujące” dystych od pozostałej części cytowanego tekstu. Konstrukcję wypowiedzi Jana tworzy Herbert w oparciu o potoczną odmianę języka mówionego; kolokwialnych struktur nie znajdziemy natomiast w „refrenie” – ten ma cechy poetyckiej niejasności i tajemnicy. Kontrastowe zestawienie obrazu pogrzebowego konduktu z określeniem „ładnie” można odczytywać jako ironiczną puentę domykającą pierwszą



partię relacji syna – relacji, która mimo przygnębiających okoliczności utrzymana zostaje w lekkim tonie. Charakterystyczny gawędziarski styl powoduje, że śmierć przestaje być zjawiskiem niezwykłym, zostaje niejako „oswojona”, a tym samym włączona w porządek *profanum*. Kolejne strofy są kontynuacją opowieści bohatera; po raz drugi do głosu dochodzi „ożywiony” sennym marzeniem nieboszczyk:

ojciec się zastanowił  
i mówi – kluczyc od biurka  
jest w srebrnym kałamarzu  
w drugiej szufladzie po lewej  
jest jeszcze trochę pieniędzy

za te pieniądze – mówię –  
kupimy ojcu płytę  
dużą z czarnego marmuru

nie trzeba – mówi ojciec –  
lepiej rozdajcie biednym

sześciu w czarnych liberiach  
idzie ładnie po bokach  
dźwiga płonące latarnie

Ponownie pojawia się motyw koncentracji na materialnej sferze bytu: ojciec wspomina o srebrnym kałamarzu, w którym ukrył kluczyc do biurka – tym gestem wskazuje synowi miejsce przechowywania ostatnich oszczędności. Mimo że obaj bohaterowie poruszają temat dóbr majątkowych, różnicę w ich stosunku do tego wątku nietrudno zauważyć. Podczas gdy Jan pragnie przeznaczyć pieniądze na estetyczną, godną oprawę miejsca pamięci nieżyjącego ojca, nieboszczyk myśli o jałmużnie na rzecz biednych i potrzebujących. Mając jednak na uwadze, że cały dialog toczy się w umyśle śpiącego syna, nie sposób pominąć dwóch istotnych wniosków. Po pierwsze – chęć zapewnienia godnego miejsca pochówku jest „ostatnim ukłonem” w stronę zmarłego. Po wtóre – przypisanie ojcu woli rozdania pieniędzy ubogim dowartościowuje go jako człowieka, daje świadectwo o jego moralności.

Powróćmy jednak do dysonansu między tematem utworu a lekkim tonem pogawędki, który towarzyszy motywowi przewodniemu wiersza. Śmierć zostaje tu w pewnym sensie „oswojona”, swobodny dialog między żywym i umarłym zakłóca jedynie powtórne przywołanie „żałobnego

refrenu” – milczący, odziany w czerń kondukt dźwigający latarnie przypomina o rzeczywistym charakterze pogrzebowego rytuału. Jak zatem interpretować ów rozdzźwięk na płaszczyźnie stylów, jak poprawnie odczytać jego rolę? W odpowiedzi na te pytania pomocna okazuje się teza Stanisława Barańczaka, który Herbertowskiemu balansowi między poetycką organizacją języka a przejrzyistością znaczeniową przypisuje istotną funkcję w kształtowaniu mechanizmów ironii w wypowiedziach poety<sup>4</sup>. Kontrast stylów miałby tu więc być pierwszym sygnałem ironicznego stosunku „ja” lirycznego do opisywanych wydarzeń. Wszelako ów problem w wierszu *Co robią nasi umarli* wydaje się o wiele bardziej złożony i skomplikowany, niż można by przypuszczać – szczegółowemu omówieniu zagadnienia ironii zostanie więc poświęcona dalsza, oddzielna część niniejszego artykułu.

W kolejnych strofach pierwszej, „sprawozdawczej” części tekstu Herberta ponownie dochodzi do głosu nieżyjący ojciec:

znów jakby się zastanowił  
– pilnujcie kwiatów w ogrodzie  
nakryjcie je na zimę  
nie chcę aby zmarniały

ty jesteś najstarszy – mówi –  
z woreczka za obrazem  
weź spinki z prawdziwą perłą  
niech ci przyniosą szczęście  
dostałem je od matki  
kiedy zdałem maturę

Początkowy fragment (prośba o pielęgnowanie ogrodu) przypominać może rozmowę osób rozstających się na krótki czas z powodu podróży czy przeprowadzki. Śmierć w kontekście treści dialogu staje się zatem nieprawdopodobna i nierzeczywista, traci swój ostateczny, absolutny wymiar. Drugi wyimek cytowanej partii utworu zawiera w sobie symboliczne błogosławieństwo. Wyróżnienie Jana – jako najstarszego syna – przez ofiarowanie mu pamiątki rodzinnej posiadającej „cudowne” właściwości jest ostatnim gestem, który wykonuje nieżyjący ojciec. Strofę domykają słowa:

<sup>4</sup> S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 129.

potem już nic nie mówił  
zasnął widocznie mocniej

Śmierć w wierszu *Co robią nasi umarli* jest więc taka, jaką chcielibyśmy ją widzieć. Nie oznacza definitywnego, nieodwołalnego końca, nie zrywa ciągłości więzi międzyludzkich, nie wybrzmiewa żałobnym lamentem. Jest raczej „oswojoną” metaforą snu – stanem, który pozwala nam, żyjącym, nieprzerwanie odczuwać duchową obecność tych, którzy odeszli na zawsze.

Aby w pełni zgłębić sens utworu, należy przeanalizować także drugą jego część. Końcowy fragment tekstu Herberta przynosi refleksję podmiotu lirycznego dotyczącą relacji łączącej żywych i umarłych – zależności, która mimo śmierci i upływu czasu ma swoją kontynuację, zostawia trwałe ślad na ziemskiej egzystencji żyjących:

tak to troszczą się o nas  
nasi umarli  
napominają przez sen  
odnoszą zgubione pieniądze  
starają się nam o posadę  
szepczą numery losów  
albo gdy tego nie mogą  
stukają palcem w okno

a my im z wdzięczności wielkiej  
wymyślamy nieśmiertelność  
zaciszną jak norka myszy

Poeta podejmuje istotny problem, z którym mierzy się każdy człowiek w obliczu utraty ukochanej osoby. Mowa o zdeterminowanej psychologicznie potrzebie „dopisywania dalszego scenariusza” po śmierci bliskiego. Wywołane tęsknotą poszukiwania przejawów jego duchowej obecności, tropienie śladów symbolicznego istnienia wśród żywych wysuwają się w wierszu na pierwszy plan. Odnajdywanie w codziennych, prozaicznych czynnościach (takich jak ubieganie się o posadę, wypełnianie loteryjnego kuponu czy odzyskanie zgubionych pieniędzy) wpływów tego, kogo już nie ma, jest znakiem konieczności wiary w życie wieczne. Jednakże „życie wieczne” pojmowane jest tu nie jako kategoria tradycji chrześcijańskiej, lecz jako pewna ciągłość istnienia, niezaburzona i niezzerwana w momencie śmierci. Pozornie sposób myślenia Herbertowskiego bohatera wydaje się szczególnie charakterystyczny dla

człowieka reprezentującego typ „mentalności ludowej”, porządkującego świat przy pomocy kategorii odwołujących się do sfery pozarozumowej, niepoznawalnej empirycznie – w tym także do porządku kultury chrześcijańskiej. Jednak czy w istocie jest to uzasadnione twierdzenie? W utworze Herberta nie znajdziemy najmniejszej wzmianki dotyczącej wyobrażeń o zaświatach (ani charakterystycznych dla „ludowego” światopoglądu, ani żadnych innych) – tekst pozbawiony jest jakichkolwiek odniesień do transcendencji. Przedstawiony przez Herberta zmarły jest bardzo „cielesny”, zajmują go kwestie *stricte* ziemskie: te istotne dla ciała, nie zaś dla duszy<sup>5</sup>.

Postawa, którą w *Co robią nasi umarli* przyjmuje bohater (Jan), gwarantuje jednostce swoiste „obłaskawienie” zjawiska śmierci. Już początkowe akapity niniejszego szkicu przynoszą tezę, iż Herbertowskiego tekstu nie można ulokować po żadnej stronie ukształtowanej biegunowo tradycji literackiej, wedle której kres życia zwykł być ujmowany w sposób demonizujący fakt umierania lub go estetyzujący i idealizujący. W utworze autora *Pana Cogito* nie ma śmierci demonicznej ani idealizowanej – jest śmierć-sen, stara i dobrze znana metafora, która odrealnia rzeczywistość w ten sposób, że pozostawia ją bez żadnych istotnych zmian: zgon ojca traci tu ostateczny wymiar, przypomina podróż lub przeprowadzkę, nie oznacza definitywnego końca. Ciągłość relacji na linii bohater – jego bliski zmarły trwa zatem nadal. Śmierć zostaje „oswojona”.

Kim jednak jest ten, który dokonuje owego „oswojenia”? Jak należałoby scharakteryzować bohatera Herbertowskiego wiersza? Zostało już powiedziane, iż pozornie wydaje się on zakorzeniony w tradycji ludowej. Czytelnik, ulegając sugestii narzucanej przez językowe ukształtowanie wypowiedzi postaci mówiącej, początkowo może bowiem odnieść wrażenie, że o swym śnie opowiada człowiek „prosty”, reprezentujący „ludowy” typ myślenia. Konfrontacja z całością tekstu oraz jego gruntowna analiza przynoszą jednak odmienne wnioski: bohater nie ma wszak ludowej wizji świata – ta determinowałaby między innymi określone wyobrażenia zaświatów, przenoszące ciężar wypowiedzi poetyckiej na

---

5 Warto w tym miejscu zauważyć, że świat przedstawiony w wierszu, z akcentem przeniesionym ze sfery transcendencji na sferę ziemskości – na to, co doczesne, materialne i cielesne – wykazuje dużą zbieżność z Tischerrowskim pojęciem „teryzmu” (od łac. *terra* – ziemia).

sferę „niepoznawalnego”. Tymczasem w utworze brak jakiegokolwiek obrazu nawiązującego do transcendencji (nie tylko w sensie chrześcijańskim, ale także w ogólnym, bardziej uniwersalnym rozumieniu tego pojęcia). Herbertowskiego bohatera można by więc nazwać człowiekiem całkowicie „wykorzenionym” – także z ludowości. Syn co prawda zna i powiela gesty przypisywane konkretnemu obyczajowi i tradycji, mimo to w jego wykonaniu są one aksjologicznie puste i pozbawione sensu.

Ciekawy jest również fakt, że zmarły ojciec w młodości zdał maturę – tej informacji dostarczają nam wersy opisujące rodzinną pamiątkę o „cudownych” właściwościach („dostałem je [spinki – przyp. A.H.] od matki / kiedy zdałem maturę”). Interpretator może więc założyć, że bohater pochodzi z wykształconej rodziny. Wzmianka ta jest interesująca o tyle, o ile uświadomimy sobie, że w tradycyjnym modelu kultury zarówno człowiek wykształcony, jak i analfabeta mieli określoną wizję zaświatów odpowiednią dla swojego poziomu intelektualnego. W *Co robią nasi umarli* takiej wizji nie ma – pozostał wyłącznie obyczaj (obrzędek), oderwany jednak od pierwotnego, związanego ze sferą *sacrum* znaczenia.

Powróćmy do problemu ironii w utworze. Kluczowe wydaje się tu określenie „wymyślamy nieśmiertelność”. W ujęciu poety pojęcie nieśmiertelności nie wykazuje żadnych powinowactw z kategoriami porządku świata *sacrum*, jest wymyśloną właściwością nadaną człowiekowi przez samego człowieka, „zaciszną norką myszy”, która przywodzi na myśl bezpieczne schronienie i „oswaja” proces umierania. Subtelna ironia ma na celu ukazanie, że „wymyślając nieśmiertelność”, nie kierujemy się wyłącznie altruistycznymi pobudkami. W konfrontacji ze świadomością utraty bliskiej osoby pomocny okazuje się obyczaj – szereg konwencjonalnych, zakorzenionych w tradycji obrzędów i przekonań. Jednakże obyczaj ów, pierwotnie związany ściśle ze sferą transcendencji, posiadający tym samym wartość, w utworze Herberta ulega degradacji. Za jego sprawą człowiek – w dość prymitywny, jak się wydaje, sposób – próbuje poradzić sobie z tym, co przekracza ludzkie zdolności poznawcze, próbuje oswoić „niepojęte”, nie odwołując się przy tym ani do chrześcijańskiej wizji raju, ani do „pogańskich” wyobrażeń o życiu po śmierci. W Herbertowskim wierszu mamy do czynienia z wyraźną opozycją: wysokie (niezaprezentowane przez poetę wprost, lecz pozostające w domyśle pojęcia i wartości przynależne do porządku *sacrum*) i niskie (beztranscendentna rzeczywistość pozbawiona jakiegokolwiek

aksjologii poza potrzebą materialnego prestiżu). Posługując się ironią, Herbert dodatkowo eksponuje więc rozziw między obyczajem kulturowo-chrześcijańskim a pustym gestem, nieposiadającym znaczenia i wartości.

Wobec śmierci zawsze jesteśmy bezradni i bezsilni. „Oswajamy” ją zatem na różne sposoby, usiłujemy odebrać jej atrybuty okrutnej, destrukcyjnej władzy, starając się przy tym załagodzić ból, który sami odczuwamy. Ten ludzki, nieco egoistyczny odruch, choć potraktowany przez autora krytycznie i z pewną dozą ironii, w istocie nie zasługuje na całkowite potępienie. Podejmując próbę analizy sprowokowanego w utworze Herberta procesu „oswajania” umierania, nie można jednak zlekceważyć jednego, szczególnie istotnego faktu: „oblaskawienie” śmierci, choć niewątpliwie niesie ze sobą pozytywne dla człowieka skutki, wiąże się również z pewnym ryzykiem. Włączając dany wątek do porządku *profanum*, łatwo go bowiem niebezpiecznie spłyć. Śmierć będąca wyłącznie metaforą snu nie jest już modelową sytuacją graniczną<sup>6</sup>. Nie oznacza momentu inicjacji – wkroczenia duszy w to, co boskie, transcendentne. Innymi słowy, nieśmiertelność „wymyślona” przestaje być nieśmiertelnością *sensu stricto*, traci tym samym swoją podstawową wartość.

W świetle powyższych ustaleń wiersz *Co robią nasi umarli* należałoby uznać za demaskację konwencji, obyczajów i przekonań narosłych wokół zjawiska umierania, za krytykę ich nieprzystawalności do samej istoty śmierci człowieka. Pod tym względem omawiany w niniejszym szkicu utwór wykazuje znaczące zbieżności z innymi tekstami Herberta, zwłaszcza zaś z dwiema krótkimi prozami poetyckimi: *Kryptą* (HPG) i *Umarłymi* (HPG). Warto w tym miejscu przytoczyć je obie w całości.

Wskutek zamknięcia w ciemnych i nie przewietrzanych pomieszczeniach twarze ich zostały dokładnie przenicowane. Bardzo chcieliby mówić, ale wargi zjadł piasek. Czasem tylko zaciskają w pięści powietrze i próbują podnieść głowę niezdarne jak niemowlęta. Nic ich nie cieszą ani chryzantemy, ani świece. Nie mogą pogodzić się z tym stanem, stanem *rzeczy* (*Umarli*, HPG).

<sup>6</sup> Na fakt, że w poetyckim dorobku autora *Pana Cogito* odnaleźć można wiele tekstów poruszających tematykę zaniku sytuacji granicznych, zwracał już uwagę Stanisław Barańczak (por. tenże, dz. cyt., s. 198).

Mogę jeszcze poprawić święty obrazek, aby wiadomym było twoje pojednanie z koniecznością, a także szarfę, aby napis „najdroższej” był źródłem łez. Ale co zrobić z muchą, czarną muchą, która wchodzi do półprzymkniętych ust i wynosi ocalałe okruszynki duszy? (*Krypta*, HPG)

Zarówno *Umarli*, jak i *Krypta* reprezentują ten nurt Herbertowskiej twórczości, któremu przypisać można chęć zakwestionowania i „nadwerżenia” ustalonego i trwale usystematyzowanego zbioru przekonań i obyczajów. To właśnie pozbawione transcendentnego znaczenia gesty – ważne dla żywych, nie zaś dla umarłych – stają się obiektem Herbertowskiego szyderstwa. Nieboszczyków (w utworze *Umarli* zawieszonych niejako między życiem i śmiercią) „nie cieszą ani chryzantemy, ani świece”; starannie przygotowana oprawa miejsca pochówku okazuje się więc wyłącznie niepotrzebną (a nawet niestosowną) „dekoracją” żałobną.

Nie sposób nie zauważyć, że w prozie poetyckiej *Umarli* Herbert posługuje się taktyką ironicznego dowcipu<sup>7</sup>. To właśnie żart językowy zawarty w ostatnim zdaniu utworu, swoista zabawa słowem i wykorzystanie gry znaczeń, sprzyja ostatecznej „demaskacji” pustego, bo pozbawionego aksjologicznego wymiaru, gestu.

Chęć przeprowadzenia owej „demaskacji” zdaje się przybierać na sile w drugim z cytowanych powyżej tekstów, w *Krypcie*. Stanisław Barańczak o utworze tym pisze w następujący sposób:

Pozory rzekomego „pojednania z koniecznością”, przypisywanego zmarłej, i smutku sztucznie podtrzymywanego przez żałobników zostają zakwestionowane i zdemaskowane przez nagle wtargnięcie dysonansowego, nie harmonizującego z resztą obrazu, szczegółu, który natychmiast skupia na sobie całą uwagę obserwatora<sup>8</sup>.

Symboliczna oprawa miejsca spoczynku (święty obrazek i szarfa z osobistym napisem) jest w utworze wyłącznie pokazową dekoracją, mającą wywołać konkretne emocje u obserwatorów opisywanej sceny („aby napis »najdroższej« był źródłem łez”). Żałobna „dekoracja” – choć ma, być może, pewną wartość estetyczną – trąci jednak fałszem. Rzeczywisty charakter przedstawianego przez poetę obrazu odsłania motyw czarnej muchy, stanowiący kontrast dla nienaturalnej, sztucznie kreowanej, pozornej harmonii. Odpychająca wizja owada penetrującego usta nieboszczki burzy rzekomy ład, który zakorzenieni w tradycji

<sup>7</sup> Zob. S. Barańczak, dz. cyt., s. 135.

<sup>8</sup> Tamże, s. 148.

i konwencji żyjący próbują zaprowadzić w tytułowej krypcie. Nieplanowany incydent sytuuje się nagle w centrum zdarzeń, skupiając na sobie, jak pisze Barańczak, całą uwagę obserwującego. Demaskacja przepełnionej fałszem próby „oswojenia” tego, co „niepojęte”, osiąga tym samym swój kulminacyjny punkt.

Przywołane w niniejszym artykule trzy teksty Zbigniewa Herberta (*Umarli*, *Krypta* oraz wiersz *Co robią nasi umarli*) łączy nie tylko fakt publikacji w tym samym tomie poetyckim (HPG). Należy szczególnie podkreślić, że każdy z powyższych utworów jest swego rodzaju polemiką: przede wszystkim z konwencją rozumianą jako szereg utartych i schematycznych zachowań, obyczajów, które – oderwane od pierwotnego kontekstu, „wykorzenione” – straciły swą transcendentną wartość. Utwory Herberta traktować zatem należy jako krytykę pustych (choć kulturowo chrześcijańskich) gestów o rozmytym znaczeniu i wątpliwej wadze. Przez swój wiersz i prozę poetycką Herbert zdaje się sprzeciwiać „nieśmiertelności wymyślonej”: tej, która utraciła swój absolutny i transcendentny wymiar, sprowadzona zaś została do porządku *profanum* i zaczęła przypominać „zaciszną norkę myszy”.

Podjmując próbę analizy i interpretacji wszystkich trzech tekstów poety, starając się zgłębić zaszyfrowany w nich sens, czytelnik nie może pominąć innej cechy wspólnej łączącej *Kryptę*, *Umarłych* i wiersz *Co robią nasi umarli*. Mowa o aksjologicznej pustce świata przedstawionego – pustce, której sam Herbert nigdy nie chciał zaakceptować, wobec której zdecydowanie się buntował, do swego sprzeciwu wykorzystując broń poetyckiej ironii i szyderstwa. Wydaje się, że to właśnie rzeczywistość pozbawiona odwołań do kategorii aksjologicznych oraz brak porozumienia między sferą ziemską a transcendentną stanowią centrum analizowanych w niniejszym artykule tekstów.

Podczas lektury Herbertowskich utworów możemy doszukiwać się szeregu analogii lub różnic między krytyczną myślą poety a naszym osobistym stosunkiem do podejmowanych przez niego tematów. Innymi słowy, konfrontacja z tekstami autora *Pana Cogito* daje nam szansę na autorefleksję. Warto bowiem odpowiedzieć sobie na istotne pytanie: czy my sami, chcąc „oswoić” to, co niepoznawalne i niepojęte, nie próbujemy „wymyślić nieśmiertelności” – zredukowanej (bo podporządkowanej człowiekowi), nieco karykaturalnej i „zaciszej jak norka myszy”?



Daria Murlikiewicz

Uniwersytet Wrocławski

## Nieruchome epifanie

Kilka uwag o *Objawieniu* Zbigniewa Herberta

### I

Jerzy Kwiatkowski w klasycznym i ważnym dla badań herbertologicznych szkicu *Imiona prostoty* pisał, że „jest w *Studium przedmiotu* kilka wierszy z rodzaju tych, które – raz przeczytawszy – pamięta się przez całe życie. *Apollo i Marsjasz, Mona Liza, Tamaryszek, Objawienie, Głos wewnętrzny*”<sup>1</sup>. Nie sposób się z tym stwierdzeniem nie zgodzić. O ile większość z tych „niezapominalnych” utworów doczekało się licznych, mniej lub bardziej szczegółowych interpretacji, o tyle nie udało mi się dotrzeć do żadnej całościowej (albo przynajmniej roszcżącej sobie prawa do tego miana) refleksji nad wierszem *Objawienie*. Stąd właśnie pomysł wypełnienia tej luki i pochylenia się nad tekstem wiersza, który po raz pierwszy wydrukowany został w 1961 roku we wspomnianym tomiku *Studium przedmiotu*. Spróbujemy prześledzić jego dalszą drogę wydawniczą. Pojawia się on także w poezjach wybranych przez samego autora do tomu w serii Państwowego Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Poetów” z 1973 roku oraz w wyborze poezji i dramatów z tego samego roku, wydanym przez oficynę Czytelnik w serii „Biblioteka Literatury xxx-lecia”. W 1983 roku Herbert po raz kolejny umieszcza *Objawienie* w poprawionym wydaniu swoich wierszy w „Bibliotece Poetów”.

Gdy twórca włącza utwór do tak interesującego rodzaju publikacji, jakim jest wybór wierszy, czyni z niego tekst kanoniczny, który może zostać uznany za reprezentatywną próbkę twórczości danego autora.

---

<sup>1</sup> J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty* [w:] *Poznawanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998, s. 36.

Poprzez zamieszczenie wiersza w zbiorze utworów wybranych obecność danego liryku zostaje niejako zwielokrotniona przy jednoczesnej utracie ładunku semantycznego wynikającego z prymarnego ułożenia tekstów w tomiku. Co ciekawe i znamienne, nie pojawia się ów wiersz w jednym z najważniejszych zbiorów, w którym wyboru dokonał znowu sam autor – w *89 wierszach*. Za to PIW umieszcza liryk w *Poezjach* opublikowanych w tym samym roku. Ryszard Krynicki włącza go także w zbiór poezji wybranych wydanych przez a5. Można by wyciągnąć stąd wnioski, że *Objawienie* nie jest ani najważniejszym, ani najlepszym z Herbertowskich wierszy. Nieobecność tego tekstu w *89 wierszach* być może o tym nie przesądza, aczkolwiek za tą tezę przemawiałby fakt, że utwór rzadko pojawia się w artykułach naukowych. W pracach badaczy, zgodnie z moją wiedzą, wiersz raz tylko został przytoczony w całości. Najczęściej cytowane są urywki przydatne do udowodnienia jakiejś tezy. Zdaje się, że nikt nigdy nie pochylał się nad nim, by zgłębić sens całego utworu. Dlatego właśnie pragnęłabym tę lukę wypełnić. Przyjmuję klasyczny, linearny porządek interpretacji, gdyż w taki właśnie sposób znaczenia ukazują się czytelnikowi. Poza tym moja lektura będzie oparta na hermeneutycznej metodologii docierania do sensu tekstów.

## II

Pierwszym poznawanym elementem wiersza jest, co jasne, tytuł – *Objawienie*. Słowo to niemal wymusza interpretację w kontekście boskich czy (już bardziej współcześnie) literackich epifanii. Tu, oczywiście, pojawia się trudność natury metodologicznej, związana z wieloznacznością pojęcia epifanii, która w samym literaturoznawstwie, z pominięciem (źródłowej dla tego terminu) teologii, może być wyznacznikiem poetologicznym, terminem teoriopoznawczym, a także instrumentem analityczno-interpretacyjnym<sup>2</sup>. *Objawienie* pierwotnie było ujawnieniem się bóstwa w świecie; dziś, jak wiadomo, ów teologiczny wymiar utraciło, głównie ze względu na modernistyczne zmiany w postrzeganiu podmiotu, świata i tekstu. Straciliśmy dostęp do rzeczywistości i możliwość sprawowania nad nią kontroli – jak sądzą

<sup>2</sup> Por. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

niektórzy teoretycy literatury – więc potrzebujemy epifanii, by do tej rzeczywistości (niekoniecznie innej) móc się zbliżyć. Reakcje na realność są różne. Mogą to być słynne Sartre'owskie mdłości, spotkanie z Lacanowskim Realnym albo Herbertowski bezruch, który stanie się przedmiotem mojego szczególnego zainteresowania. Warto już w tym miejscu nieco uprzedzić wnioski i powiedzieć, że tytuł ten nie niesie żadnego emocjonalnego ładunku, pojawia się neutralnie. Na początku nie rozpoznajemy tu ironii – tak przecież charakterystycznej dla autora *Studium przedmiotu* – i nie możemy podejrzewać, że od samego początku mamy z nią do czynienia. W toku interpretacji jest to o tyle ważne, że „objawienie” zyskuje ostatecznie wydźwięk emocjonalno-ironiczny, do czego jeszcze powrócę.

### III

dwa może trzy  
 razy  
 byłem pewny  
 że dotknę istoty rzeczy  
 i będę wiedział

tkanka mojej formuły  
 z aluzji jak w *Fedonie*  
 miała także ścisłość  
 równania Heisenberga

Dwa, może trzy? Podmiot liryczny nie wie, ile razy. Pewne jest jedynie to, że niewiele. Co ciekawe jednak, podaje liczbę, posługuje się wartością wymierną. Początkowo wydało mi się to zupełnie nieistotne, myślałam o tym jako o prostym określeniu niewielkiej i niepewnej liczby. Jednak w kontekście całości tekstu posłużenie się konkretnymi matematycznymi wartościami zyskuje nieco inne znaczenie. Liczby z jednej strony są doskonałością, uosobieniem idei, szczytem abstrakcyjnych konstruktorów myślowych. Z drugiej zaś są martwe, niezmiennie, poza czasem i poza światem dostępnym zmysłowo. Są inteligibilne. Znany jest także krytyczny stosunek Herberta – poety konkretnego – do abstrakcji. Zestawienie czegoś tak pewnego, oczywistego i martwego jak cyfry z niepewnością jest pierwszym subtelnym przejawem ironii, z którym spotykamy się w wierszu. Kolejna strofa przynosi jej pogłębienie i poszerzenie.

Podmiot liryczny „prawie dotknął istoty rzeczy” swą poezją, czyli „tkanką swej formuły”. Zatrzymajmy się tu na moment. Tkanka jest czymś żywym, zespołem żywych komórek o podobnej budowie, tworzącym organizm. Istnienie komórki, a więc i tkanki, jest procesem, nieustanną zmianą. W czterech zaś z pięciu znaczeń podanych w słowniku języka polskiego<sup>3</sup> podkreślono stałość, martwość, bezruch formuły. Wszak jest to konwencjonalny (a więc martwy) tekst, ciąg symboli będący zapisem matematycznego twierdzenia albo różnego rodzaju utrwalone zasady. Pojęcie formuły konotuje trwanie, stabilność, niezmiennosc. Zdawać by się mogło, że mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju antynomią. W jaki bowiem sposób coś żywego może być budowane z tego, co martwe? W którym miejscu miałyby następować przerwanie ciągłości i owo martwe stawałoby się żywe?

Kolejny wers o „aluzjach jak w Fedonie” przynosi dalsze pytania dotyczące tej antynomii, spiralnie zagłębiające nas w sens wiersza. Trzeba zatem spytać, o czym jest platoński *Fedon*. Jednym z najważniejszych tematów tego tekstu, należącego do tak zwanych dialogów średnich, jest śmierć i nieśmiertelna dusza. Sokrates wyjaśnia uczniom, że „filozof zechce za tym pójść, który umiera”<sup>4</sup>, przedstawia go jako kogoś, kto nie powinien bać się śmierci, i wywodzi od pitagorejczyków koncepcję duszy jako bezpłciowej istoty myślącej, materialnej, preegzystującej, której przysługuje ruch i predykat nieśmiertelności. Bezruch to śmierć dla duszy. Z drugiej strony *Fedon* jest ważnym dialogiem jeśli chodzi o platońską naukę o świecie noetycznym i gignetycznym. Dusze porównywane zostają do idei, które są nieruchome, nie rodzą się i nie giną. Mają cechy pośrednie (choć oczywiście nie są bytem pośrednim) między światem idei a światem odbić. Warto się w tym miejscu zatrzymać i zaznaczyć głęboko antyplatoński charakter poezji Herberta<sup>5</sup>. Autorowi *Studium przedmiotu* znacznie bliższa była szorstkość szarego konkretnego niż świetlistość idei. W tym właśnie miejscu otwiera się kolejny, filozoficzny poziom ironii, by jeszcze w tej samej strofie przejść w ironię filozoficzno-fizyczną.

3 *Słownik Języka Polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/sjp/formu%C5%82a;2558320> [dostęp: 10.10.2014].

4 Platon, *Fedon* [w:] *Dialogi*, t. 1, tłum. W. Witwicki, Kęty 1999, s. 611–714.

5 Por. M. Mikołajczak, *Wybór Ikar* („Dedal i Ikar”) [w:] tejsze, „*W cieniu hek-sametru*”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 110–113.

Zataczając zatem hermeneutyczne koło z powrotem do tekstu wiersza, zauważmy, że z jednej strony postawieni jesteśmy przed fenomenem duszy, a z drugiej zaś przed równaniem Heisenberga, które jest fundamentalnym równaniem ruchu mechaniki kwantowej. Dla pełniejszego zrozumienia herbertowskiego *Objawienia* niezbędna wydaje mi się krótka powtórka z historii nauk ścisłych. W 1935 roku Erwin Schrödinger opublikował w trzech częściach artykuł *Obecna sytuacja w mechanice kwantowej*, w którym przedstawił swój eksperyment myślowy. Tak narodził się „równocześnie żywy i martwy kot Schrödingera”<sup>6</sup>. Eksperyment z kotem Schrödingera jest jednym z wielu pomysłów tworzenia „przekładni” ze świata obiektów w skali atomowej do świata makroskopowego. Wiersz, który osiągnąłby ścisłość równania Heisenberga, byłby właśnie taką przekładnią, swego rodzaju medium pomiędzy rzeczywistościami. Medium – dopowiedzmy – zupełnie niemożliwym, paradoksalnym z logicznego punktu widzenia, antynomicznym w swej istocie. Zasada nieoznaczoności Heisenberga mówi o tym, że istnieją takie pary wielkości, których nie da się jednocześnie dokładnie zmierzyć. Równanie Heisenberga zawsze zawiera niewiadomą, możemy określić tylko jedną zmienną – pęd lub położenie cząstki. „Ścisłość równania Heisenberga” oznacza zatem... brak ścisłości i wieczną niemożliwość jej osiągnięcia. Tkanka wiersza – mówiąc żartobliwie – zawodzi pomimo zejścia na poziom maksymalnej elementarności (wszak cóż może być „głębiej” niż dusza i kwanty?). Oczekiwać by można, że schodzenie na coraz niższe poziomy rzeczywistości, zagłębianie się w nią da nam ścisłejszy i pełniejszy jej obraz. Okazuje się jednak, że zarówno w fizyce, jak w filozofii i literaturze ścisłość pozostanie jedynie projektem.

<sup>6</sup> Cenne wydaje mi się krótkie wyjaśnienie, na czym właściwie polegał myślowy eksperyment ze słynnym kotem. Do pojemnika wkładamy: żywego kota, źródło promieniotwórcze (jeden atom) oraz detektor promieniowania. Detektor w chwili wykrycia cząstki uwalnia trujący gaz. Po zamknięciu pojemnika istnieje pięćdziesięcioprocentowe prawdopodobieństwo, że kot jest martwy (i – logicznie – takie samo prawdopodobieństwo, że jest nadal żywy). Z opisu kwantowo-mechanicznego wynika jednak coś innego: przed otwarciem pojemnika kot jest jednocześnie i martwy, i żywy. Jako obiekt kwantowy znajduje się on równocześnie w każdym z możliwych stanów i dopiero otwarcie pojemnika i sprawdzenie jego zawartości redukuje układ do jednego stanu. W momencie poczynienia obserwacji kot przyjmuje konkretny stan. W tym przypadku są tylko dwa możliwe stany – kot jest martwy albo żywy. Por. <http://www.tuhh.de/rzt/rzt/it/QM/cat.html#sect5> [dostęp: 19.01.2015].

## IV

siedziałem nieruchomo  
z załzawionymi oczami  
czułem jak stos pacierzowy  
wypełnia trzeźwa pewność

ziemia stanęła  
niebo stanęło  
moja nieruchomość  
była prawie doskonała

Spójrzmy na kolejną strofę. „Stos pacierzowy” wzruszonego (lub po prostu załzawionego z powodu stałego bezruchu) podmiotu wypełnia „trzeźwa pewność”. Warto wspomnieć, że ten nieco już archaiczny synonim kręgosłupa pojawia się jeszcze w innym wierszu, jednym z najbardziej znanych w całej poezji Herberta, zatytułowanym *Apollo i Marsjasz*. Jest to jedno z tych, jak to nazwała Teresa Skubalanka, małych „garniowań” tekstu różnymi osobliwościami<sup>7</sup>, naznaczających przezroczyść poetyckiego języka Herberta. Jak wiadomo, język ten odznacza się transparentnością semantyczną, którą autor *Pana Cogito* – idąc za rozumieniem Husserla – definiował jako „własność znaku polegającą na tym, że w czasie używania go uwaga skierowana jest na przedmiot oznaczony i sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi”<sup>8</sup>. Stos pacierzowy w *Objawieniu* zdaje się pierwszym elementem, który taką uwagę na sobie skupia.

Podmiot liryczny wypełnia „trzeźwa pewność”. Pewność to w epistemologii przekonanie o słuszności jakiegoś twierdzenia. Predykat trzeźwości może być krokiem ku pewności, która ma prowadzić do prawdy. Warto się jednak zastanowić nad miejscem, które staje się ośrodkiem owej pewności. Zwyczajowo w kulturze europejskiej przyjmowało się, że „siedzibą” rozumu jest głowa. Świadectwem takiego stanu rzeczy mogą być liczne związki frazeologiczne obecne w większości języków europejskich. Stos pacierzowy czy lędźwie to z jednej strony symbol trudnej do okiełznania pożądliwości, z drugiej zaś męskiej siły. Takie zestawienie w interesujący sposób opisuje objawienie, które jednocześnie

7 T. Skubalanka, *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne*, Lublin 2008, s. 28.

8 Z. Herbert, *Poeta wobec współczesności*, WYW 243.

daje pewność i wydarza się poza rozumem. W dalszej części tekstu odnajdujemy znieruchomiałe niebo i ziemię wraz z nieruchomą doskonałością podmiotu lirycznego. Odwołam się tu do Parmenidejskiej koncepcji beczasowej wieczności odróżnianej od ciągłego trwania<sup>9</sup>. Czas nie płynie, zatrzymuje się, więc bytujemy w wieczności. Ruch nie występuje, więc nie ma też doznania. By doznać i doświadczyć, trzeba zmiany. Dlatego owo dotknięcie istoty rzeczy zawsze jest tylko potencjalne: „dotknę i będę wiedział” – zawsze w przyszłości.

Owa całośćka tekstu zawiera kluczową dla wiersza topikę ruchu i bezruchu, wieczności i beczasowości. Zdaje się, że nadrzędnym sensem utworu byłaby próba ukazania niemożności uchwycenia istoty rzeczy, „serca rzeczy”, jak to ujął sam Herbert (do czego jeszcze przyjdzie nam wrócić). Uwikłanie podmiotu w czas uniemożliwia zatrzymanie takiego momentu, który (także ze względu na bieg czasu) mógł być ułudą. Podskórnie wyczuć można także ważne filozoficzne pytanie o procesualny bądź reistyczny charakter świata. Stąd właśnie opozycja ruchu i bezruchu wydaje się otwierać najważniejsze sensory wiersza. Opozycja ta została ukazana także w kolejnych strofach *Objawienia*, które zdają się tworzyć semantyczną całośćkę.

## V

zadzwonił listonosz  
musiałem wylać brudną wodę  
nastawić herbatę

Sziwa podniósł palec  
sprzęty nieba i ziemi  
zaczęły znowu wirować

wróciłem do pokoju  
gdzież ten pokój doskonały  
idea szklanki  
rozlewała się na stole

<sup>9</sup> J. Pawliszcze, „Teraz” u *Parmenidesa* ([http://usfiles.us.szc.pl/pliki/plik\\_125-8299089.pdf](http://usfiles.us.szc.pl/pliki/plik_125-8299089.pdf) [dostęp: 09.10.2014]).

Następuje radykalna zmiana sytuacji. Wraz z podmiotem lirycznym zostajemy wyrwani z niemal idealnego bezruchu epifanii. Z nieruchomego stanu przechodzimy w czynności, zdaje się, że proste i nieważne – nastawienie herbaty, wylanie brudnej wody. Według Ryszarda Nycza epifanie to właśnie opisy szczególnego rodzaju momentalnego doświadczenia, w którym to, co powszednie, banalne, tandetne, „bez znaczenia”, nabiera nagle niezwykłej doniosłości, objawiając naturę tego, co jest. Jak ujął to Kwiatkowski:

prostota Herberta jest prostotą kreacyjną, prostotą – od nowa. Jest marzeniem o świecie najbardziej elementarnym, najprostszym, skoro ten skomplikowany zwodzi i skoro [...] tak bardzo zawodzić może słowo<sup>10</sup>.

Karl Dedecius, wybitny tłumacz, a także badacz, ujął to zagadnienie następująco:

W walce rzeczy i idei Herbert staje po stronie rzeczy. Przedmiotowość, cielesność, rzeczowość, uchwytność są dla niego ważniejsze niż niejasne idee na ich temat. Jego miłość do przedmiotu ugruntowana jest na doświadczeniu tego, że zakłócony stosunek między człowiekiem a żywą lub martwą naturą to nic innego jak psota „szarlatanów”, którzy przy pomocy ideologicznych mamideł uparcie odwracają uwagę od rzeczy i kierują w sferę prawd pozornych, w sferę niedorzeczności<sup>11</sup>.

Opowiedzenie się po stronie rzeczy miałyby współgrać z owym marzeniem o świecie maksymalnie elementarnym i dostępie do rzeczywistości w jej istocie. Ten rodzaj epifanijnego doświadczenia spłacać się musiał ściśle ze specjalną techniką prezentacji, gdyż jego „nadznaczenie” manifestować się mogło dopiero w formie słownej. Jak zauważa Nycz,

z punktu widzenia poetyki oznaczało to wykształcenie się określonej zasady konstrukcyjnej, której ośrodkiem bywały chwile wyłączone ze zwykłego przepływu czasu, „rozbłyśki” [...] zwane epifaniami<sup>12</sup>.

Objawienia rejestrowane przez literaturę nowoczesną „ewokują poczucie niepowtarzalnej wartości istnienia świata zwykłego i przygodnego;

<sup>10</sup> J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 44.

<sup>11</sup> K. Dedecius, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości* [w:] *Poznawanie Herberta*, dz. cyt., s. 160.

<sup>12</sup> R. Nycz, dz. cyt., s. 42.



indywidualnych, stających się i przemijających »istnień poszczególnych« wypełniających świat codziennego doświadczenia”<sup>13</sup>.

Zastanawia posłużenie się topiką akwaticzną, która w śródziemnomorskiej kulturze konotuje symbolikę wody żywej, odnowienia sił. Jednak żywioł ów to także symbol chaosu, zmienności. Wylewanie brudnej wody po doznaniu poetyckiej epifanii i osiągnięciu w twórczej formule ścisłości równań Heisenberga, czyli – rzecz by można – niemożliwym wyrażeniu niewyraźnego, wskazywać może na marność wysiłków, na daremny trud. Objawienie nie dało wglądu w to, co nas otacza. Zwykle w poezji Herberta refleksja wychodzi od rzeczywistości intersubiektywnie sprawdzalnej, a następnie przekracza granice zmysłów i otwiera się na porządek innego typu. W tym przypadku mamy do czynienia z sytuacją odmienną. Wiedza podmiotu o rzeczywistości nie uległa zmianie. Ironicznie pojawia się bóg Sziwa. Zgodnie z hinduskimi wierzeniami jest on negatywną siłą kosmosu niszczącą wszystko, czego dotknie, po to, by mogło to zostać ponownie wcielone do jedności z duchem kosmosu. Wszystko, czego tknie Sziwa, zostaje całkowicie anihilowane i nie może być nigdy odtworzone, wskrzeszone, powtórnie wcielone. Choć jest on zdeterminowany, by unicestwić wszelką egzystencję, nie postrzega się go jako złego. Próbuje on jedynie przywrócić wszystko do jedności z kosmicznym duchem. Sprzęty ponownie są w ruchu, więc znów istnieją w czasie, *ergo* – znów umierają, niszcząją. Nie mogą być wskrzeszone. Nie ma też powrotu do stanu idealnego, stanu bezczasu.

„Idea szklanki”, która rozlewa się na stole, jest kunsztownym konstruktem intelektualnym. Jest też podwójnie ironiczna. Po pierwsze, Platon nie zawarł w swym systemie idei rzeczy powszednich: kurzu, szklanki itp.<sup>14</sup>. Po drugie zaś, idea „rozlewała się na stole”. Idei, jak wiadomo, nie ubywało. Stąd właśnie co najmniej dwupoziomowa ironia i kolejne podkreślenie antyplatońskiego wydzwięku tej poezji. W twórczości Herberta ironia jest środkiem, który pozwala zneutralizować nieprzystawalność norm do rzeczywistości, ideałów do doświadczenia, tradycji do aktualności<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Tamże, s. 89.

<sup>14</sup> Por. szczególnie te dialogi, w których filozof zawarł naukę o ideach: Platon, *Fedon* [w:] tegoż, *Dialogi*, t. 1, dz. cyt.; tenże, *Fajdros* [w:] tegoż *Dialogi*, t. 2, tłum. i oprac. W. Witwicki, Kęty 1999, s. 91–186; tenże, *Uczta* [w:] tegoż *Dialogi*, t. 2, dz. cyt., s. 3–90.

<sup>15</sup> J. Błoński, *Tradycja ironia i głębsze znaczenie* (<http://www.fundacjaherberta.com/tworczosc2/tworczosc-poeci-i-krytycy-o-tworczosci-herberta/tradycja-ironia-i-glebsze-znaczenie> [dostęp: 10.10.2014]).

## VI

usiadłem nieruchomo  
z załzawionymi oczami  
wypełnionymi pustką  
to znaczy pożądaniem

jeśli zdarzy mi się to raz jeszcze  
nie ruszy mnie ani dzwonek listonosza  
ani wrzask aniołów

będę siedział  
nieruchomy  
zapatrzony  
w serce rzeczy

martwą gwiazdę

czarną kroplę nieskończoności

Ostatnia całośćka utworu jest – jak nietrudno zauważyć – paralelna do części pierwszej. Jak widać, całe *Objawienie* oparte zostało na pojawiającej się wielokrotnie antytezie: ruch wszechświata – bezruch wszechświata, jego nagłe zatrzymanie się. Po refrenicznie powtórzonych wersach, nie tylko graficznie, ale także semantycznie wydzielających większe całości, pojawia się zestawienie dopełniających się sprzeczności. Pustkę ma wypełniać pożądanie wywołane zawsze brakiem. Pustka zaś umiejscowiona w oczach świadczy o swego rodzaju „defekcie” duszy – oczy wszak są jej zwierciadłem. Pożądanie w pewien sposób łączy się z pustką. Pożądamy czegoś, czego nie posiadamy. Być może właśnie to odwieczne pragnienie i poczucie niespełnienia w dowolnym aspekcie życia powoduje pragnienie epifanii – objawienia się pełni tego, co jest zawsze fragmentaryczne. Dalej bohater posługuje się trybem przypuszczającym, nieco ironicznie stwierdzając, co zrobi, gdy taka epifania przydarzy mu się raz jeszcze.

Warto spojrzeć na kolejną „osobliwość” języka Herberta (by znów przywołać określenie Teresy Skubalanki). Mam na myśli „wrzask anioła”. Wrzask zgrzyta w tym fragmencie, niepokoi i nie pasuje. Jedna z badaczek na pytanie o to, jakie są anioły u Herberta, odpowiada, że „inne”, „podejrzane”, a także „nieortodoksyjne”, „niechrześcijańskie”,

„niehumanne”, rzadziej: „złe”<sup>16</sup>. Z jednej strony mamy anioły przypominające hitlerowskich strażników oraz kojarzące się z samotnością duszy przebywającej blisko Boga; z drugiej zaś przyjazne zaświaty z *Pana od przyrody* i *Brewiarzy*. Wydaje mi się, że wrzeszczący anioł jest w tym kontekście kolejnym paradoksem. Wszak stworzenia te w swej doskonałości nie są obdarzone psychiką zdolną do odczuwania emocji. Według 330 artykułu *Katechizmu Kościoła Katolickiego*

jako stworzenia czysto *duchowe* aniołowie posiadają rozum i wolę: są stworzeniami osobowymi (Por. Pius XI, enc. *Humani generis*: Ds 389r) i nieśmiertelnymi (Por. Łk 20, 36). Przewyższają doskonałością wszystkie stworzenia widzialne. Świadczy o tym blask ich chwały (Por. Dn 10, 9–12)<sup>17</sup>.

Stwierdzenie „nie ruszy mnie [...] wrzask aniołów” oznaczałoby, że jeśli *in spe* podmiot liryczny znów będzie miał szansę na doznanie epifanii, żadne, nawet najbardziej absurdalne wydarzenie nie będzie w stanie odciągnąć go od tego doświadczenia.

Według Barańczaka

w zakończeniu wiersza bohater obiecuje sobie na przyszłość nie dać się wyrwać ze stanu „objawienia” i spoglądać nieruchomo w „serce rzeczy // martwą kroplę nieskończoności”. Sam dobór epitetów ujawnia jednak ironiczny podtekst: doskonałość jest w istocie martwością, czystość – nicością<sup>18</sup>.

Serce rzeczy rozumiem jako jej istotę i esencję, które zawsze pozostaną niepoznawalne za pomocą empirii czy rozumu. Jedyne źródło dostępu do nich upatrywałabym w tytułowym objawieniu. Szalenie ciekawa jest też sama końcówka wiersza. Według ustaleń Małgorzaty Mikołajczak:

U Herberta [...], który [...] zarówno adaptuje, jak i dyskutuje z platońską koncepcją, zarówno wieczność, jak i nieruchomość mają wartość ambiwalentną, sprzęgniętą z dialektyką pragnienia i obawy. Nieruchomość bowiem wyraża zbliżenie do niezmiennego ideału, oferuje możliwość trwania, a zarazem budzi obawę przed skostnieniem. We wczesnym wierszu zatytułowanym *Wersety panteisty* (ss)

<sup>16</sup> A. Jarzyna, *Przysłuchując anioły. Anioły Rilkego i Herberta* [w:] *Czułość dla Minotaura: metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, M. Cicha, Lublin 2005, s. 104–105.

<sup>17</sup> <http://www.katechizm.opoka.org.pl/rkkkI-2-1.htm> [dostęp: 22.01.2015].

<sup>18</sup> S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2001, s. 86.

pojawia się zapowiedź trwania będącego konsekwencją absorbowania przez podmiot przestrzennych antynomii gwiazdy i źródła<sup>19</sup>.

Zwróćmy uwagę na wers „serce rzeczy” odpowiadający „istocie rzeczy” z pierwszej strofy. Nie chciałabym zagłębiać się w problem *eidos* czy *essentia* – poprzestanę jedynie na wspomnieniu o nim. Rzecz, przedmiot fascynuje poetę nie tylko swoją potocznością, codziennością, zwykłością, ale także dzięki swojej stałości. Z jednej strony mamy tu poznawanie realnej istoty przedmiotu, z drugiej – jego abstrakcyjnej idei. To pierwsze objawia się przez metaforę „serce rzeczy”, obecną w aż trzech wierszach poety: *Wersety panteisty* (sś), *Objawienie*, *Ścieżka* (N). Spójrzmy najpierw na *Wersety panteisty*:

słowa co miały chronić ciało  
niech mi przepaści przyprowadzą

gwiazda w czoło korzeń zapaści  
źródło twarz mi odczłowieczą –

potem obudzisz się milczący  
w dłoniach bezruchu  
w sercu rzeczy

To z debiutanckiego tomu *Struna światła*. I jeszcze jeden z wydanego w 1969 roku *Napisu* wiersz *Ścieżka*:

nie była to ścieżka prawdy bowiem nagle  
traciła swoją jedność i odtąd już w życiu  
cele nasze niejasne

Na prawo było źródło

jeśli wybrać źródło szło się po stopniach mroku  
w coraz głębszą ciemność wiódł na oślepek dotyk  
do matki elementów którą uczył Tales  
by w końcu się pojednać z wilgotnym sercem rzeczy  
z ciemnym ziarnem przyczyny [...]

<sup>19</sup> M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem a apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, s. 151.

Pomiędzy tymi trzema wierszami widać interesujące podobieństwa. Serce rzeczy albo jest nieruchome i występuje wraz z metaforyką gwiazdy, albo też pojawia się w kontekście cienia, mroku, ciemności. W omawianym utworze kontekst fizyki kwantowej nieco ukierunkowuje interpretację, pozwala zawęzić wyjaśnienie sensów wiersza. Umożliwia także otwarcie pola semantycznego metafizyki. Jak wiadomo, fizyka (nawet kwantowa) nie wyjaśnia rzeczywistości w zupełności, pozostawia wciąż wiele niedopowiedzeń, otwierających możliwość epifanii, która jest najważniejszym tematem Herbertowskiego wiersza. Spójrzmy, gdzie mógłby istnieć punkt styku fizyki i metafizyki w wierszu. „Martwa gwiazda / czarna kropla nieskończoności” to moim zdaniem tak zwana czarna dziura, czyli taki obszar czasoprzestrzeni, którego z uwagi na wpływ grawitacji nic, łącznie ze światłem, nie może opuścić. Czarną dziurę otacza matematycznie zdefiniowana powierzchnia nazywana horyzontem zdarzeń, która wyznacza granicę bez powrotu. Z czarnej dziury nie można się wydostać, bo wszystkie drogi ucieczki prowadzą z powrotem do środka. Przypomina to sytuację marynarza, który próbuje znaleźć koniec świata. Dokądkolwiek by popłynął, zawsze będzie znajdował jakieś lądy lub morza. Po dość długiej wędrówce wróci do punktu wyjścia. W przypadku czarnej dziury uwięziona jest nie tylko materia, ale i światło, które zawsze porusza się po liniach geodezyjnych. Co więcej, ogromne zakrzywienie czasoprzestrzeni spowalnia upływ czasu, który ostatecznie na zewnętrznej powierzchni czarnej dziury zanika.

Po raz kolejny mamy tu Herbertowską refleksję nad czasem i bezczasem, ruchem i bezruchem, nicością i nieskończonością, wyrażalnością i niewyraźnością. *Objawienie* ma wyrazić to, co znajduje się za horyzontem zdarzeń, czyli po pierwsze to, co jest niepoznawalne, a po drugie to, co istnieje poza czasem. *Objawienie* nałożone na osiągnięcia mechaniki kwantowej okazuje się wierszem o czasie w różnych układach – takich, jakie znamy na co dzień. By znów przywołać Barańczaka: „metafora »czarna kropla nieskończoności« użyta w *Objawieniu* naprowadza nas na trop ważnego utożsamienia: nieskończoność jest właściwie synonimem nicości”<sup>20</sup>. Podobne są ustalenia Marka Adamca i Krzysztofa Dybciaka. Przemysław Czapliński w szkicu *Śmierć, czyli o niedoskonałości* wydziela trzy typy śmierci ukazywane w poezji

<sup>20</sup> S. Barańczak, dz. cyt., s. 69.

Herberta: po pierwsze śmierć powszechną, czyli katastrofy i katastrofizm. Po drugie, śmierć pospolitą – jednostkową, najbardziej pojedynczą. Po trzecie w końcu, śmierć własną – pochwałę cierpienia<sup>21</sup>. Po lekturze *Objawienia* zaproponowałabym jeszcze śmierć fizyczną i metafizyczną. Wszyscy przywołani przeze mnie badacze podkreślają znaczenie aspektu nicości. Wymienione tropy są prawdopodobnie słuszne. Warto podkreślenia jednak są w mojej opinii wątki wiersza związane z fizyką. Sądzę, że bez wskazania na konkretne odwołanie do koncepcji mechaniki kwantowej wiersz pozostaje jedynie kolejnym konstruktem o nicości i nieskończoności. Zwróćmy uwagę na fakt, że cały utwór został nałożony na „szkielet” elementarnej wiedzy z fizyki i bez niej dotarcie do jego sensu jest niemożliwe. Andrzej Franaszek, pisząc o *Objawieniu*, wspomina o jego „nieledwie mistycznym wymiarze”. Również jemu nie sposób odmówić racji. We wszystkich tych wypowiedziach brakuje mi jednak połączenia w interpretacji perspektyw fizycznej i metafizycznej.

Można także próbować odejść od obu tych perspektyw i spojrzeć na wiersz z dystansu, dostrzegając nieco żartobliwy ton utworu<sup>22</sup>. Herbert nie miałby na celu ośmieszenia samej epifanii jako takiej. Na podstawie lektury jego poezji i esejów (które przytoczę w dalszej części artykułu) można zaryzykować stwierdzenie, że autor wierzył w możliwość specyficznego rodzaju objawienia. W analizowanym utworze bohatera wiersza traktuje się z lekkim dystansem, delikatną, ledwie zauważalną ironią, co pozwala uniknąć wysokiego stylu i patosu przy mówieniu o rzeczach ważnych i najważniejszych. Dzięki ośmieszeniu podmiotu lirycznego udaje się uniknąć deprecjacji wartości, do których poeta odnosi się w wierszu. Te uwagi nie wykluczają ani interpretacji fizycznej, ani metafizycznej. Rzekłabym, że są pewnym naddatkiem, który dostrzec można dopiero wtedy, gdy wyjdzie się poza ciasne ramy jednokierunkowych interpretacji i odda sprawiedliwość Herbertowskiemu poczuciu humoru.

<sup>21</sup> Zob. P. Czaplński, *Śmierć, czyli o niedoskonałości* [w:] *Poznanwanie Herberta*, dz. cyt.

<sup>22</sup> Za zwrócenie uwagi na element humoru oraz próbę uniknięcia patosu w wierszu dziękuję panu J.M. Ruszarowi.

## VII

Magdalena Śniedziewska, badając eseistykę Herberta, zauważa, że „pisarz przyznaje pierwszeństwo próbom całościowego oglądu świata. [...] starał się realizować pragnienie objęcia wszystkiego bądź prawie wszystkiego, na co napotykał jego wzrok”<sup>23</sup>. Takie całościowe ujęcie świata było także udziałem tych, którzy doznali boskich epifanii. Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że autor *Studium niepokoju* takowych epifanii doznawał w kontakcie ze sztuką. Za Śniedziewską pozwolę sobie przywołać bardzo interesujące zestawienie *Objawienia* z fragmentem *Labiryntu nad morzem* (LMN 17–18):

A kiedy już myślałem, że nic nie zdoła mnie poruszyć w malarstwie minojskim, natknąłem się na sarkofag z Hagii Triady i doznałem olśnienia. Jest to niewątpliwie arcydzieło, wobec którego wszystkie kreteńskie freski bledną i gasną. Zbliżyłem się jednak z nabożeństwem, obszedłem jego cztery strony i wtedy zadzwonił dzwonek – zamykano muzeum. I znów marzenie, żeby dać się tu zamknąć i spędzić noc i poranek sam bez natrętnych wycieczek, nauczyć się na pamięć wszystkich jego kolorów i linii tak, żeby potem, kiedy już będę daleko, można było zamknąć oczy i wywołać jak film wspomnienie – obraz dokładniejszy od wszystkich reprodukcji [podkr. M. Śniedziewska].

Badaczka podkreśliła fragmenty, które w interesujący sposób pobrzmiewają w *Objawieniu* i w pewnym sensie eksponują także jego najważniejsze sensory. W świecie, który tak rzadko zadziwia, jeszcze rzadziej budzi zachwyt, w świecie, do którego (według niektórych filozofów) nie mamy realnego dostępu, istnieje jeszcze sztuka. Zbliżywszy się do niej, w krótkich momentach olśnienia kontaktujemy się z rzeczywistością, która potem trwa w naszej świadomości. Herbert żyje „z pełną świadomością, że grecki wszechświat ostatecznie się rozpadł. Nie jest już wszechprzenikającym ładem, ale chaosem pozbawionym ludzkiego znaczenia, od człowieka oddzielnym”<sup>24</sup>. Wobec tego faktu owego ładu poszukuje w sztuce.

<sup>23</sup> M. Śniedziewska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji*, Kraków 2013, s. 77–79.

<sup>24</sup> P. Lisicki, *Puste niebo pana Cogito* [w:] *Poznanwanie Herberta*, dz. cyt., s. 253.

## VIII

Gdybym miała wybrać jeden obiekt, jeden obraz, który oddawałby w mojej opinii Herbertowski proces twórczy podczas pracy nad *Objawieniem*, posłużyłabym się ikoną. Autor *Pana Cogito* swą poezją wydaje się pisać świeckie ikony. Nakłada na siebie kolejne warstwy znaczeń, zwykle bardzo bogate i głębokie. Ikona na pozór wygląda na dzieło niespecjalnie skomplikowane i podobnie jest z poezją Herberta, którą sama podaję do interpretacji moim licealistom. Jednak im więcej czasu spędzi się nad twórczością poety, tym więcej sensów zaczyna się ukazywać, dzieło bardziej owym sensem zdaje się rozbłyskać, ukazując być może w końcu istotę, serce rzeczy.



Grażyna Halkiewicz-Sojak

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

## Dialog wierszy czy dialog poetów?

*Idee i prawda* Cypriana Norwida oraz  
*Ścieżka* Zbigniewa Herberta

Na początku listopada 1951 roku, kontynuując korespondencyjny dialog z Henrykiem Elzenbergiem na temat swoich studiów filozoficznych, Zbigniew Herbert pisał:

Postawiłem sobie – jako odpowiedź na list Pana Profesora – pytanie, czego ja właściwie szukam w filozofii. Pytanie iście faustowskie i może przyzwoiciej byłoby zapytać się: czego filozofia ode mnie wymaga, jakie obowiązki nakłada na mnie ta dyscyplina.

Odpowiedź na pierwszą, bardziej „moją” wersję pytania wypada dla mnie zgoła kompromitująco. Szukam wzruszeń. Mocnych wzruszeń intelektualnych, bolesnego napięcia rzeczywistości i abstrakcji, jeszcze jednego rozdarcia, jeszcze jednej, głębszej niż osobista, przyczyny do smutku. I w tym subiektywnym mętliku zagubiły się szacowna prawda i wzniosła norma, zatem nie będę przyzwoitym uniwersyteckim filozofem. Wolę przeżywać filozofię niż ją wysiadywać jak kwoka (ZHHE 12).

Przywołany fragment listu może być jednym z ważnych kluczy do zrozumienia poetyckiego pokrewieństwa Cypriana Norwida i Zbigniewa Herberta: poetów filozofujących, ale nie filozofów, artystów nieufnych wobec systemów i abstrakcji, lecz ulegających czasami pokusie, by spojrzeć na „rzecz ludzką” z wysokości idei, twórców szukających oparcia dla słowa w egzystencjalnych i materialnych konkretach, ale nierezygnujących z konfrontowania ich z uniwersalnymi wartościami. W stosunku obydwu poetów wobec abstrakcyjnego myślenia filozofów widoczna jest ambiwalencja: zawieszenie między fascynacją a odrzuceniem. Ale jest i jeszcze inna wspólna cecha, na którą wskazuje Herbert – przekonanie, że intelektualna refleksja nie wyklucza emocji, że może być z nią ściśle związana. Myślenie może być źródłem wzruszenia. To

„przeżywanie filozofii” wydaje się mocno łączyć poetów, mimo dzielącego ich czasu. Co prawda Norwid pewnie z rezerwą potraktowałby zgodę na subiektywizm i rezygnację ze służby „szacownej prawdzie”, ale zarazem wielokrotnie akcentował, że ta służba nie prowadzi do pełnego rozumienia jej sensu; jest raczej zbliżaniem się niż dojściem do celu. Stąd i podkreślanie pielgrzymiej kondycji człowieka, i wielorako obecny motyw drogi, wędrówki, żegluga<sup>1</sup>.

W poezji Herberta niewiele znajdziemy wprawdzie bezpośrednich aluzji do Norwida; mamy tu raczej do czynienia ze świadectwami współmyślenia wynikającymi z podobnej wrażliwości, charakteru stawianych sobie i innym pytań i z pokrewieństwem wyobraźni o predylekcji do analogicznych obrazów, motywów i tropów<sup>2</sup>. Jednym z ważnych wątków poetyckiego myślenia jest u obydwu poetów, wspomniane przez Herberta w liście, „bolesne napięcie rzeczywistości i abstrakcji”, które określa sytuację człowieka stojącego wobec dylematów poznania. Postaram się pokazać – niezamierzony zapewne – poetycki dialog na ten temat w dwóch wierszach: czterdziestym drugim ogniwie Norwidowskiego *Vade-mecum* zatytułowanym *Idee i prawda* i w wierszu Herberta *Ścieżka* ze zbioru *Napis* (1969).

### **IDEE I PRAWDA**

#### I

Na wysokościach myślenia jest sfera,  
Skąd widok stromy –  
Mąci się w głowie i na zawrót zbiera;

<sup>1</sup> Motywy te przewijają się w liryce Norwida od młodzieńczego *Pożegnania*, poprzez np. takie wiersze jak: *Do mego brata Ludwika, Italiam, Italiam...*, *Klaskaniem mając obrzękłe prawice...*, *Pielgrzym*, poematy: *Epimenides*, *Wędrowny sztukmistrz*, *Assunta*, po późne nowele włoskie.

<sup>2</sup> Temat obecności inspiracji norwidowskich w poezji Herberta został podjęty i w wielu aspektach rozpoznany – także w ostatnim czasie. Podejmowali go zarówno literaturoznawcy koncentrujący swoją uwagę na twórczości Norwida (Józef Fert, Marek Adamiec, Paulina Abriszewska, Włodzimierz Toruń, Grażyna Halkiewicz-Sojak), komparatyści (Arendt van Nieukerken), jak i interpretatorzy polskiej poezji drugiej połowy xx wieku (Joanna Zach-Rońda, Małgorzata Mikołajczak, Piotr Michałowski). Stan badań najnowszych rekapitulują książki: *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Kraków 2011 oraz M. Mikołajczak, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra – Kraków 2013.

W chmurach – na gromy.  
 – Płakałbyś może, lecz łzę wiatr ociera  
 Pierw, nim błysnęła –  
 Po cóż się wdzierać, gdzie światy są zera,  
 Pył – arcydzieła?!...

## II

Zły anioł jednak uniósł ECCE-HOMO  
 Na opok szczyty,  
 Gdzie – stojąc jeden i patrząc stromo –  
 Człek... gardzi byty.  
 – Jakoby wyrwał się z jawnu, kryjomo,  
 Skrzydły nikłemi,  
 I mierzyć chciał się sam – z swoją widomą  
 Wagą... na ziemi.

## III

I ściągałby go magnetyzm globowy  
 W sfery dotkliwe,  
 Gdzie nie doświadcza nic zawrotów głowy –  
 Nic!... co – szczęśliwe.  
 – Aż wielki smętek lub kamień grobowy  
 Z tych sfer, bezpiecznych,  
 Wypchnie znów na szczyt myślenia budowy  
 W obłąd dróg mlecznych.

## IV

Bo w górze grób jest ideom człowieka,  
 W dole – grób ciała;  
 I nieraz szczytne wczorajszego wieka,  
 Dziś tycze kału...

.....

Prawda się razem dochodzi i czeka!<sup>3</sup>

### Ścieżka (N) Herberta:

Nie była to ścieżka prawdy lecz po prostu ścieżka  
 z rudym korzeniem w poprzek igliwem po boku  
 a las był pełen jagód i duchów niepewnych

3 C. Norwid, *Idee i prawda* [w:] tegoż, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1999, s. 79–81. Kolejne cytaty z wiersza Norwida będą przywoływane za tym wydaniem.

nie była to ścieżka prawdy bowiem nagle  
traciła swą jedność i odtąd już w życiu  
cele nasze niejasne

Na prawo było źródło

jeśli wybrać źródło szło się po stopniach mroku  
w coraz głębszą ciemność wiódł na oślep dotyk  
do matki elementów którą uczcił Tales  
by w końcu się pojednać z wilgotnym sercem rzeczy  
z ciemnym ziarnem przyczyny

Na lewo było wzgórze

dawało ono spokój i pogład ogólny  
granicę lasu jego ciemną masę  
bez poszczególnych liści pnia poziomki  
kojącej wiedzy że las jest jednym z wielu lasów

Czy naprawdę nie można mieć zarazem  
źródła i wzgórza idei i liścia  
i przelać wielość bez szatańskich pieców  
ciemnej alchemii zbyt jasnej abstrakcji

Paralela między przywołanymi utworami wydaje się z jednej strony oczywista, z drugiej – zaprasza do interpretacji nieobiecującej wcale łatwej drogi do punktu dojścia. W obydwu wierszach oś kompozycyjną stanowi obraz wertykalnie zorientowanej przestrzeni lirycznej. Opozycja góry i dołu, w tradycji kultury otwarta na symboliczne i aksjologiczne odczytania, skłania ku hipotezie, że i tutaj pejzaż jest podstawą metafory odsyłającej do pytań o naturę poznania siebie samego i świata. Mimo że czas powstania wierszy dzieli stulecie, łączy je epistemologiczny temat i sposób wprowadzenia filozoficznej refleksji. Bezosobowe formy czasowników wskazują na podobną koncepcję bohatera lirycznego – alegorycznie rozumianego człowieka (Każdego, Quidama), którego naturalnym sposobem istnienia jest bycie w drodze, zarówno w przestrzeni, jak i w czasie<sup>4</sup>. W obydwu wierszach mamy do czynienia z sytuacją,

---

4 J. Fert w komentarzu do wiersza *Idee i prawda* wskazywał na tę cechę Norwidskiego bohatera lirycznego, podkreślając moralitetowy kontekst (psychomachia związana z motywem kuszenia); por. C. Norwid, *Vade-mecum*, dz. cyt., s. 8o.

w której pielgrzym – *Everyman* – staje na rozstaju dróg poznania. O ile jednak Norwid w centrum obrazowania poetyckiego stawia wewnętrzną przestrzeń człowieka („wysokość myślenia”) i wtórnie rzutuje tę kategorię na poetycki pejzaż zewnętrzny („stromy widok”, „opok szczyty”), o tyle Herbert postępuje odwrotnie<sup>5</sup>. Pierwsza strofa Herbertowskiego wiersza wydaje się zapowiadać liryczny opis fragmentu lasu. W inicyjalnym wersie poeta zapewnia, że nie ma tu żadnego semantycznego drugiego dna, że ścieżka to „po prostu ścieżka” i nic ponadto. Jedyne motyw „duchów niepewnych” budzi podejrzenie, że autorska intencja została jednak głębiej ukryta. Anaforyczne powtórzenie otwierające drugą tercynę („nie była to ścieżka prawdy”) umacnia to podejrzenie i przygotowuje przejście od przestrzeni zewnętrznej do wewnętrznej. Szlak się rozwidla, pielgrzym staje na rozdrożu i może wybrać bądź wędrowkę w prawo i w dół, ku źródłu, bądź w lewo na szczyt wzgórza. Albo – albo, *tertium non datur*. Wzmianka o Talesie i presokratejskim poszukiwaniu *arche* rozwiewa wątpliwości – leśna ścieżka okazała się, wbrew autorskiej grze z czytelnikiem, właśnie „ścieżką prawdy”, drogą filozoficznego poznania.

Najwyraźniejsze analogie łączące obydwa utwory można dostrzec, jeżeli porówna się motyw spojrzenia z góry i cechy „wysokości myślenia”. Co zyskuje, a co traci człowiek wybierający taką perspektywę poznawczą? Herbertowski pielgrzym zdobywa pogląd ogólny, ideę porządkującą świat, co może dawać poczucie intelektualnego panowania nad przestrzenią i w konsekwencji – spokój. Traci jednak możliwość widzenia szczegółów, ich naturalnego piękna i niepowtarzalności. Ze wzgórza nie zobaczy ani poziomek, ani liści drzew, ani „rudego korzenia”. Pożytki płynące z abstrakcyjnego myślenia trzeba opłacić utratą tego, co sprawia radość zmysłom i czyni z nich instrument poznania. Poetycka odpowiedź Norwida na pytanie o walory i wady spojrzenia z wysoka jest w pierwszej części podobna – spojrzenie z góry daje widok ogólny. Z tą jednak różnicą, że dziewiętnastowieczny poeta akcentuje straty, a nie korzyści takiej perspektywy poznawczej. Nie kojarzy mu się ona

<sup>5</sup> Rozróżnienie przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej zawdzięczam tutaj Michałowi Głowińskiemu, który w studium *Przestrzenne tematy i wariacje* sięgnął między innymi po przykład wiersza *Idee i prawda* i zastosował w analizie motywów spacjiowych w tym utworze te właśnie kategorie (por. tenże, *Przestrzenne tematy i wariacje* [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 79–97).

ani ze spokojem, ani z pewnością poznania, ale przeciwnie – z zagrożeniem i niepewnością. Człowiekowi stojącemu na szczycie góry „mąci się w głowie”, zbiera się na płacz i zawroty głowy. Porzucił on swoją naturalną przestrzeń egzystencji i historii, a wszystko, co ludzkie, nawet arcydzieła, wydaje mu się jedynie pyłem<sup>6</sup>. Abstrahowanie od uwarunkowań życia w wymiarze jego codzienności ma charakter szatańskiej pokusy. Poeta sugeruje to wprost, wybierając jako prefigurację sytuacji lirycznej scenę kuszenia Jezusa znaną z Ewangelii według św. Mateusza, skojarzoną z motywem sądu Piłata nad Chrystusem, do czego odsyłają słowa: „ECCE-HOMO” z Ewangelii Janowej<sup>7</sup>. Jaki sens ma taka kontaminacja ewangelicznych aluzji? Być może celem było wskazanie, że pomijanie ludzkiej jednostkowości i rezygnacja z różnorodności świata w imię abstrakcyjnych, ujednociających idei owocuje cierpieniem oraz że taką przestrożę zawiera historia Jezusa. W lekcji *O Słowackim* można znaleźć myśl Norwida korespondującą z powyższym odczytaniem:

Bo choć Izrael posiadał wszystko, aby całością wielką stanął, jednakże rozwoju prawdy chrześcijańskiej wytrzymać nie mógł. Nie wytrzymał on tego, co ta prawda nauczyła, że nie tylko święty, ale i obcy włóczęga, to jest Samarytanin, równych praw miłości doznawać powinni, i że pożytecznym nie jest wcale, aby jeden dla narodu zginął<sup>8</sup>.

Zaproponowany kontekst wprowadza do interpretacji nowy aspekt i przesuwa akcent z problemu skuteczności poznania na zagadnienie jego etyki. W refleksji obu poetów przewija się niepokój związany z przecuciem (Norwid) i doświadczeniem (Herbert) takiego wcielenia

<sup>6</sup> Bardzo prawdopodobne, że Norwidowska krytyka pozostawiania wyłącznie w świecie wysokich idei ma tutaj dwie grupy adresatów: filozofów tworzących systemy o ambicjach holistycznych (przede wszystkim Hegła i heglistów) oraz romantyczną poezję wieszczą, często umieszczającą sytuację liryczną w górze lub w przestrzeni globalnej (kosmicznej).

<sup>7</sup> Cytat pierwszy: „Wziął go znów diabeł na górę wysoką bardzo i ukazał mu wszystkie królestwa świata i chwałę ich, i rzekł mu: To wszystko dam tobie, jeśli upadłszy, oddasz mi pokłon” (Mt 4, 8–9). Cytat drugi: „[Wyszedł tedy Jezus, niosąc cierniową koronę i szatę szkarłatną]. I rzecze im [Piłat]: Oto człowiek” (J 19, 5); *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka sj.

<sup>8</sup> C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim* [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 6, oprac. J.W. Gomułicki, s. 410.

abstrakcyjnych i uogólniających idei, przy okazji którego redukcja niszczy wartości i człowieka.

Jakości symbolizowane w obu wierszach przez obszar dolny są także tylko do pewnego stopnia podobne. Jest to przestrzeń poznania i doświadczenia zmysłowego („sfery dotkliwe” Norwida, rola dotyku jako sposobu poznawania czy rozpoznawania świata w wierszu Herberta), ograniczonego taką percepcją zakresu widzenia i względnej nieświadomości. Znamienne, że w wierszu Herberta schodzenie w dół wiąże się ze stopniowym wyłączeniem zmysłu wzroku, jest zbliżaniem się do źródła, ale i do coraz głębszej ciemności. Taka sytuacja ewokuje narastanie lęku<sup>9</sup>. U Norwida przeciwnie – właśnie ta dolna przestrzeń jest (do czasu) sferą bezpieczną. Ograniczone poznanie może się nawet łączyć z poczuciem szczęścia. Michał Głowiński dostrzegł w tym motywie ironię<sup>10</sup>. Nie wydaje mi się to jednak przekonujące. Skoro poczucie bezpieczeństwa i szczęścia jest kruche i tylko chwilowe, a jego trwałość okazuje się iluzją, to demaskowanie tego stanu rzeczy nie wymaga ostrza poetyckiej ironii. Spostrzeżenia poety dotyczące kondycji człowieka, zawarte w trzecim i czwartym fragmencie, odczytuję jako konstatację *serio*.

Bohater liryczny Norwida powraca w finale wiersza w górną sferę – zostaje „wypchnięty na szczyt myślenia” przez doświadczenie cierpienia lub śmierci („wielki smętek lub kamień grobowy”). Tym razem nie jest to już jednak rezultat diabelskiej pokusy i pogardy wobec małości rzeczy ludzkich, lecz wynik dojrzałości, która pozwala dostrzec granice poznania wyznaczone przez umieranie i idei, i ciał oraz sens tych zgonów zbliżających do prawdy – dojrzewającej zarówno w czasie biograficznym, jak i historycznym.

Pejzaż pełni zatem w obydwu wierszach funkcję nośnika metafory, która organizuje całość utworu. Jego cechą nadrzędną – porządkującą przestrzeń i zarazem budującą jej wewnętrzne napięcie – jest opozycja góry i dołu. Stroma góra w wierszu Norwida i wzgórze w *Ścieżce* Herberta metaforyzują podobne jakości: „idee”, „pogląd ogólny”, abstrakcję.

<sup>9</sup> To tak, jakby sytuacja w wierszu ilustrowała spostrzeżenie Kierkegaarda: „Skłonność do wchodzenia pod górę jest prawie każdemu wrodzona, natomiast większość ludzi odczuwa lęk przy schodzeniu w dół” (S. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. 2, tłum. K. Toeplitz, Warszawa 1978, s. 174).

<sup>10</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 90–91.

Dół natomiast ewokuje konkret, doznania zmysłowe, potoczne doświadczenie, ale także – szczęśliwą nieświadomość (Norwid), ciemność (Herbert). Chociaż kluczowe przeciwstawienie odsyła do podobnych jakości, nie mamy tutaj do czynienia z taką analogią poetyckich obrazów, która pozwoliłaby interpretować je jako aluzję literacką. Herbertowski krajobraz jest w porównaniu z Norwidowskim nieco bardziej „płaski” i dostępny dla potencjalnego wędrowca. Szczegóły leśnego pejzażu (igliwie, jagody, rudy korzeń) angażują wzrok, węch, smak, odślaniają zmysłową urodę drogi, ale nie zatrzymują idącego i nie skłaniają go do kontemplacji. Uwagę przyciągają raczej sam ruch i leśna ścieżka wyznaczająca jego kierunek. Ścieżka, która się rozwidła: jedna jej odnoga prowadzi na wzgórze, druga w dół – ku źródłu ukrytemu w ciemności. Idący nią człowiek będzie musiał samodzielnie wybrać. Do chwili podjęcia decyzji ma alternatywę, jednak dokonany już wybór okazuje się nieodwracalny i w każdym przypadku prowadzi do utraty naturalnej, zmysłowej urody świata. Dlatego w ostatniej strofie, przybierającej kształt retorycznego pytania, pobrzmiewa filozoficzny smutek, o którym pisał młody poeta w liście do Elzenberga. Nie tylko nie można połączyć rozwidlonych ścieżek poznania, a wybór jednej z nich oznacza ostateczną rezygnację z drugiej i w konsekwencji jednostronność odgradzającą wędrowca od prawdy, ale także każda z filozoficznych dróg izoluje człowieka od pełni zmysłowych doznań. W dole jest on skazany na ciemność i jedynie dotyk zapewnia orientację w przestrzeni.

Norwidowski pejzaż, stromy i nagi, wykreowany nie na ludzką miarę, podkreśla sytuację umieszczonego w nim człowieka jako przedmiotu działania sił metafizycznych („Zły anioł [...] uniósł ECCE-HOMO”) i fizycznych („magnetyzm globowy” ściąga go w dół). W krajobrazie tym nie ma punktów zaczepienia dla zmysłowej kontemplacji przestrzeni, w wierszu brakuje obrazowych przesłanek, śladów opisu, które pozwoliłyby zakotwiczyć się wyobraźni czytelnika w jakiejś konkretyzacji. Pozostaje naga opozycja góry i dołu. W ten sposób pejzaż sam w sobie staje się metaforą abstrakcji, a granica między przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną zanika. Doświadczenie i myślenie człowieka jest związane z górą lub z dołem, ale wybór którejkolwiek z tych perspektyw nie ma ostatecznego charakteru; w pewnych okolicznościach bywa odwracalny. Problematyczna okazuje się jednak wolność tego wyboru, ponieważ bohater liryczny podlega działaniu sił, które znajdują się poza zasięgiem ludzkiego poznania: staje się przedmiotem metafizycznej paidei,



a może – psychomachii. Poeta ujawnia jedynie, że warunkiem zbliżenia się do prawdy jest połączenie wzlotów myśli z doświadczeniem codziennego życia, z jego sensualnością i kruchością. Dialektyczne napięcie między przestrzenią górnych idei a życiem uruchamia proces poznawczej wędrówki, której punkt dojścia tylko w niewielkim stopniu zależy od wędrowca.

Inaczej u Herberta, w wierszu którego szczegóły podkreślają materialną konkretność ścieżki, a jej opis stopniowo ujawnia metaforyczną waloryzację przestrzeni. Bohater liryczny stający na rozdrożu dróg poznania jest zdany na samodzielne zmaganie z różnorodnością i nieprzenikalnością świata. Wprawdzie w ostatniej strofie pojawia się motyw „szatańskich pieców ciemnej alchemii”, który sugeruje obecność metafizycznego wymiaru, ale jest to pozorna i odrzucona perspektywa poznawcza, podobnie jak „zbyt jasna abstrakcja”<sup>11</sup>. Bohater liryczny Herberta pozostaje sam wobec poznawczych wyzwań na rozdrożu między wzgórzem a źródłem – z „głębszą niż osobista przyczyną do smutku”.

---

<sup>11</sup> Temat nieufności Herberta wobec abstrakcyjnego myślenia powracał w interpretacjach wierszy poety. Ostatnią chronologicznie pracą podsumowującą ten wątek jest studium Joanny Kosturek „*Żeby tylko nie anioł...*”. *Konkret i abstrakcja w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010.



Jakub Zdzisław Lichański

Uniwersytet Warszawski

## *Powrót prokonsula*

Zbigniewa Herberta wizja współczesności

### Wstęp

Najpierw przytoczmy wiersz (pochodzi z tomu *Studium przedmiotu* wydanego w roku 1961):

Postanowiłem wrócić na dwór cesarza  
jeszcze raz spróbuję czy można tam żyć  
mógłbym pozostać tutaj w odległej prowincji  
pod pełnymi słodczy liśćmi sykomoru  
i łagodnymi rządami chorowitych nepotów

gdy wrócę nie mam zamiaru zasługiwać się  
będę bił brawo odmierzoną porcją  
uśmiechał się na uncje marszczył brwi dyskretnie  
nie dadzą mi za to złotego łańcucha  
ten żelazny wystarczy

postanowiłem wrócić jutro lub pojutrze  
nie mogę żyć wśród winnic wszystko tu nie moje  
drzewa są bez korzeni domy bez fundamentów deszcz szklany kwiaty pachną woskiem  
o puste niebo kołaczę suchy obłok  
więc wrócę pojutrze w każdym razie wrócę

trzeba będzie na nowo ułożyć się z twarzą  
z dolną wargą aby umiała powściągnąć pogardę  
z oczami aby były idealnie puste  
i z nieszczęsnymi podbródkiem zajęcem mej twarzy  
który drży gdy wchodzi dowódca gwardii

jednego jestem pewien wina z nim pić nie będę  
 kiedy zbliży swój kubek spuszczyć oczy  
 i będę udawał że z zębów wyciągam resztki jedzenia  
 cesarz zresztą lubi odwagę cywilną  
 do pewnych granic do pewnych rozsądnych granic  
 to w gruncie rzeczy człowiek tak jak wszyscy  
 i już bardzo zmęczony sztuczkami z trucizną  
 nie może pić do syta nieustanne szachy  
 ten lewy kielich dla Druzjusza w prawym umoczyć wargi  
 potem pić tylko wodę nie spuszczać oka z Tacyta  
 wyjść do ogrodu i wrócić gdy już wyniosą ciało

Postanowiłem wrócić na dwór cesarza  
 mam naprawdę nadzieję że jakoś to się ułoży

Tyle poeta. A ja, trochę niepokorny, nie mam zamiaru robić stanu badań, śledzić, co, kto i gdzie już powiedział (na pewno powiedziano już wszystko, przenicowano wiersz na każdą stronę)... Ja zrobię inaczej, niż uczyła mnie moja filologia<sup>1</sup>. To będzie tak: on, poeta, jego wiersz, my wszyscy i ja, mały wyrobnik, który ośmiela się „wejść między ostrza potężnych szermierzy”. Dlaczego tak?

Wiersz bowiem niesie przesłanie, które trzeba odczytać z niego, a nie – *maxima reverentia*, jak powiada w *Satyrach* Juwenalis, czyli *in lingua vulgaris*: z pełnym uszanowaniem – z tekstów tych, którzy „włożyli” w ten utwór swoje myśli, gdyż wcale nie muszą być one tożsame z tym, co napisał poeta. W wiersz ów „wkładano” protest przeciw czasom, w których powstał, a także aluzję do jakichś wydarzeń politycznych (czy cesarem był pierwszy sekretarz?). *Powrót prokonsula* można postrzeżać również jako antycypację tego, co dzieje się dziś. Dlatego właśnie odrzucam wszelkie dotychczasowe interpretacje i zanalizuję wiersz po swojemu – i to też będzie filologia. Nieuchronnie jednak pójdę tym tropem, który wskazał choćby Józef Maria Ruszar<sup>2</sup>.

I jeszcze jedno wyjaśnienie. Wracam do poezji autora *Studium przedmiotu*, ponieważ wydaje się, że problemy, jakie rozważa (głównie w swych wierszach), są wciąż istotne i niepokojąco aktualne. Chcę

<sup>1</sup> Pewne pozycje bibliograficzne odnaleźć można w towarzyszących artykułowi przypisach.

<sup>2</sup> Mam na myśli i jego rozprawę doktorską, i książkę; obie ukazały się w tym samym roku (2014).

także popatrzeć na twórcę z pewnego oddalenia czasowego. Na twórcę, który był dla mojego (rocznik 1946), ale nie tylko mojego pokolenia kimś niezwykle ważnym. Swoistą busolą, „metrem z Sèvres”; kimś, kto określał „kwestię smaku”.

To również chęć ponownej odpowiedzi na pytania ogólne o „klasycyzm i romantycyzm i o ducha poezji polskiej”. Pytania te są o tyle istotne, że jeśli zapomnimy o tradycjach sięgających jeszcze I Rzeczypospolitej (chodzi o szkołę Jana Kochanowskiego i Mikołaja Reja, mówiąc w wielkim uproszczeniu), to faktycznie do tej opozycji trzeba się odwołać. Jest to wybór i pewnego stylu, i pewnej postawy – rzecz można, że chodzi o to, aby „widzieć jasno w zachwyceniu” (jak Jan Błoński zatytułował swój szkic o twórczości Marcela Prousta). Określenie to odnoszę właśnie do postawy Zbigniewa Herberta, który mimo spalającego go romantycznego ognia był zawsze chłodny i opanowany w ocenie spraw tego świata, a przede wszystkim w wypowiedzaniu się o nich. Panował nad słowem jak najświetniejszy z klasyków; umiał też owym pozornym chłodem rozpalic „popioły”. Jak to czynił – postaram się przedstawić.

### Początek, czyli wyjaśnienia

Raz jeszcze: dlaczego tak chcę pisać o Zbigniewie Herbertcie, o tym akurat wierszu, który doczekał się, jak wspomniałem, sporej literatury i wielu komentarzy? Ponieważ wszyscy wiemy, co „kryje się za tą piękną zasłoną słów”. Otóż śmiem twierdzić, że nie wiemy lub, łagodniej, nie zawsze wiemy. Przypisujemy Herbertowi różne nasze domysły, lęki, idiosynkrazje. Do jego wierszy dodajemy całą naszą niechęć do „dowódców gwardii”, „Cesarza”, a nawet „Miasta”, strach przed otruciem, wstręt do udawania, że nic się nie stało, „gdy wynoszono ciało”, a może tylko strzelano do robotników w Poznaniu, w Gdańsku, w kopalni Wujek bądź jedynie kogoś topiono czy podtruwano. Odwracać oczy – mnie tu nie było – poczekać, nie patrzeć; czekać, aż się ułoży. To wiemy i o tym pisano, zresztą z reguły bardzo trafnie, bardzo pięknie, tylko... Ja chcę inaczej. Zatem zacznijmy jeszcze raz i to na dwa sposoby.

Oto pierwszy – moment, gdy gdzieś w połowie roku 1961 czytałem ten wiersz w tomiku *Studium przedmiotu*. Zrobił na mnie wielkie wrażenie, aczkolwiek nie bardzo potrafię już przywołać tamtych chwil na nowo. Zbyt wiele się na tamto wzruszenie nałożyło innych emocji;

jednak jedno pozostało. Pytania: po co wracasz? Do czego? Dziś wiem, ale wtedy byłem zbyt młody, aby to w pełni pojąć. Powrót to jak sięgnięcie ku chropawej skale Ściany Płaczu, lekki powiew wiatru w ruinach białej synagogi w Kafarnaum, jak posłyszenie szelestu kroków na stopniach Erechtejonu na Akropolu, jak głosy rodziców, które... Tak, teraz, w 2014 roku, lepiej rozumiem decyzję powrotu.

A teraz – to drugi sposób rozpoczęcia rozważań o wierszu – zacznę do sykomory. To, jak podpowiadają znawcy, figa morwowa, która występuje w Azji Mniejszej, ale można ją spotkać i na Krecie oraz Cyprze. Jej owoce nie są smaczne. A zatem dlaczego liście są „pełne słodyczy”? Bo to liście o kształcie serca i do tego lśniące? Bo drewno lekkie i trwałe? A może dlatego, iż z niej zobaczyłem tego, do którego obyczaj matki i zwykła grzeczność nakazują zwrócić się: *Alma Redemptoris Mater*? A jeśli tak, to – i znów zapytam – po co wracam? Czy do sentymentów, starych emocji i wzruszeń? A może dlatego, że *my country, right or wrong*? Czyż mam znowu słuchać Carla Schurza, senatora, bądź Stephena Decatura, oficera marynarki wojennej, obu ze Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej? Przecież wiem, że... Właśnie, co wiem?

Chyba to mnie zafascynowało w 1961 roku w tym wierszu: niepewność, a jednocześnie podjęcie decyzji. Przeblysłk wiedzy o tym, co może mnie czekać, a jednak decyduję się, z otwartymi oczyma, „iść na spotkanie z Fatum”. To nie jest odpowiedź, jakiej osiem lat później w *Dlaczego klasycy* (N) udziela Tukidydes:

Tukidydes mówi tylko  
że miał siedem okrętów  
była zima  
i płynął szybko

W *Powrocie prokonsula* jak współczesny statystyk obliczam zyski i straty, rozważam, kalkuluję; tu, na prowincji, mam spokój, tam, w Mieście, czyha wszędzie niepewność. A jednak będę blisko cesarza, dworu. Może zyskam coś w oczach władcy? Jakies stanowisko, awans, dodatkowe dochody? To nie jest psychologizowanie ani streszczanie utworu; to rozłożone w czasie udzielanie odpowiedzi. Lecz przecież odpowiedź padła już w 1956 roku w wierszu *Do Marka Aurelego* (sś). A zatem skąd to wahanie? Skąd wątpliwości? To jest zagadka, a miło jest rozwiązywać takie zagadki. Skoro tak, to najpierw zapytajmy o hermeneutykę – w rozumieniu Arystotelesa.

## Słowo o realiach

Kim są ludzie, o których mówi wiersz, czym są przedmioty? Każdy początek jest dobry, również ten taki jest, od tych więc pytań zacznę swoje drobne śledztwo.

A zatem najpierw ludzie. Kim jest mój przyjaciel (?) Druzjusz? To, jak podpowiada Internet (kiedyś czynił to duch (?) w kantorku – a zatem posłuchajmy współczesnego „ducha z kantorka” – komputer jako kantorek... dowcip w stylu Terry’ego Pratchetta):

Imię pochodzenia łacińskiego, genetycznie wtórne cognomen od pierwotnego *Drusus* (częstego w rodach Liwiuszów i Klaudiuszów). Z kolei *Drusus* to użyty w funkcji nazwy własnej przymiotnik o znaczeniu „mocny, cierpliwy, twardy, krnąbrny”. W inskrypcjach występuje w formach *Drausius* i *Drusius*.

W Polsce nieużywane, ale znane z poczty cesarów rzymskich.

Odpowiedniki obcojęz: łac. *Drausius*, *Drusius*, ang. *Drusus*, fr. *Drausin*, *Drousin*, *Drosin*.

W dawnych wspomnieniach odnaleźć można dwóch świętych tego imienia. Byli biskupami w Galii. Tu wystarczy przedstawić tego, który był nieco sławniejszy:

Drazjusz, biskup Soissons. Na stolicę biskupią wstąpił około r. 654. Był pasterzem gorliwym, zatroskanym zwłaszcza o klasztory. Sam wziął udział w zakładaniu klasztorów w Rhetondes oraz w Soissons. W tym ostatnim znalazł po śmierci miejsce swego spoczynku. Zmarł około r. 674. Wspominano go w dniu 5 marca<sup>3</sup>.

Pamiętam biskupa Soissons (jakie ma znaczenie, iż zapewne rozdziela nas pięć bądź sześć wieków?); został świętym – może wspomniał mnie w swoich modlitwach; lecz dlaczego miałby to uczynić? Byłem poga-ninem, co gorsza – najeźdźcą, urzędnikiem cesarza, który kazał mówić o sobie *Almae Caesar*. A przecież nie prześladowałem jego braci ani siostr, dawałem im przeżyć, byle zapłacili mi mały trybut, ostatecznie *pecunia non olet*. A ich Chrystus mówił: „czyńcie sobie przyjaciół niegodziwą mamoną”. Czyżby było w tym coś złego, że przyjmowałem łapówki?

Tu – ekskurs. Wskazuję, absolutnie świadom anachronizmu, Drazjusza, biskupa Soissons, ponieważ uświadamia on pewien fakt łatwy do przeoczenia. Oto prokonsul musi wrócić na dwór cesarza, nie ma bowiem w całym Imperium Romanum miejsca, gdzie mógłby pozostać „niewidzialny” dla władcy. Poeta zdaje się przypominać nam, że

<sup>3</sup> <http://www.deon.pl/imieniny/imie,796,drazjusz-druzjusz.html> [dostęp: 25.06.2014].

oczywiście można uciec z Imperium, np. do Partów, może do Germanów lub za ocean – jeśli jednak chce się pozostać Rzymianinem, to trzeba wrócić. Powtórzę: muszę świadomie pójść na spotkanie z Fatum. W ten sposób, bardzo delikatnie, dotykam kwestii podróży, którą odbył poeta w latach 1958–1960 po Włoszech i Francji, a której efektem był tom esejów *Barbarzyńca w ogrodzie* (1962). Nim ukazał się drukiem, „poprzedził” go zbiór wierszy *Studium przedmiotu* (1961) z utworem, który jest głównym tematem niniejszych rozważań<sup>4</sup>. Po ekskursie – *ad rem*.

No tak, ale sykomora sugeruje, że nie byłem prokonsulem w Galii (zresztą w VII wieku Cesarstwo było już *plusquamperfectum*), lecz raczej na Bliskim Wschodzie. Może zatem Druzjuszem jest ktoś z Liwiuszów bądź Klaudiuszów – może sam Gaius Claudius Drusus Caesar Germanicus? Wnuk Liwii, żony cezara Augusta Oktawiana, bratanek Tyberiusza, brat Klaudiusza, ojciec Kaliguli. Nie tylko świetny dowódca, ale i pisarz, autor dzieł takich jak *Aratea* i *Prognostica*. Oba utwory (autorstwo, a raczej przekład pierwszego nie jest oczywisty dla wielu badaczy) poświęcone są, częściowo przynajmniej, astronomii, astrologii i meteorologii; tak, to chyba o niego chodzi, lecz kim jestem przy tak świetnym wodzu i uczonym?

Aha – a oto Tacyt: czy ten historyk, czy ktoś z jego rodziny? Nie, to chyba on, również był konsulem i prokonsulem. Ponieważ był też zięciem Juliusza Agrykoli, zdobywcy Brytanii i jej namiestnika, to ukłon jest konieczny, kilka niezobowiązujących słów, ot, jak na przyjęciu (interesujące, to akurat zagadnienie opisuje Józef Maria Ruszar<sup>5</sup>). Ale właściwie kim ja byłem i kim jestem? Chociaż, jak podpowiada znów Internet, czyli „duch z kantorka”:

Prokonsul (łac. *proconsul*) – był to tytuł nadawany od I w. p.n.e. konsulom po zakończeniu kadencji, związany z równoczesnym powierzeniem funkcji zarządu senackich prowincji konsularnych, co łączyło się z szerokimi uprawnieniami administracyjnymi, wojskowymi i jurysdykcyjnymi. Namiestnictwo prowincji wiązało się również z dużymi dochodami dla prokonsula, co pozwalało na zwrot z nawiązką wydatków związanych z wyborem i pełnieniem obowiązków konsula, który to urząd sprawowano w ramach służby publicznej (tzn. konsul nie pobierał wynagrodzenia). Zasadniczo prokonsulat trwał rok, jednak były przypadki jego przedłużenia. Na przykład Pompejuszowi w celu zwalczania korsarzy

<sup>4</sup> Kwestie biograficzne omawia szczegółowo J.M. Ruszar, por. tenże, *Stońce Republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2014, 232–236.

<sup>5</sup> Por. tamże, s. 231–258.



przedłużono ten urząd bezterminowo, zaś Juliuszowi Cezarowi powierzono na 4,5 roku. Atrybutami prokonsula było dwunastu liktorów, toga z szerokim purpurowym szlakiem, krzesło kurulne; poza obrębem Rzymu w różgi (*fascēs*) wtykano topory (*secures*)<sup>6</sup>.

A zatem jestem kimś, lecz na pewno nie byłem w Galii, raczej w Afryce, ale bliżej Azji. Trudno, jakoś to przeboleję; zresztą Galowie są trochę okropni i dobrze, że Juliusz Gajusz Cezar ich poskromił.

Cesarz – ha, może jednak nie będę mówił nic o cesarzu (czyżby chodziło o, jak sugeruje kilku badaczy, cesarza Domicjana? Ja bym stawiał na Tyberiusza<sup>7</sup>) i przejdę od razu do dowodzącego gwardią, czyli dowódcy pretorianów, przepraszam – prefekta pretorianów. Posłużenie się dokładnym tytułem to kwestia dobrego wychowania i szacunku (nawet gdy nie lubimy tego człowieka). To on faktycznie decyduje, kto jest cesarzem. To on podpowiada cesarzowi, kogo należy podejrzewać o spisek. To oko, ucho i ręka (z reguły z mieczem bądź trucizną) naszego boskiego władcy. O nim, o prefekcie, też nic nie powiem – ale ukłon, uśmiech, niezobowiązująca rozmowa (byle krótka albo jeszcze krótsza) i odejść, bardzo grzecznie, ale jak najszybciej odejść, np. z sugestią, że ktoś – „Pan rozumie, prefekcie, dyskrekcja” – lekki uśmiech... i szybko odejść.

Jeszcze tylko jedno – „owi chorowici nepoci”. To, jak pouczają słowniki, bliscy różnych wpływowych osób, ale dlaczego „chorowici”? Czyżby z powodu „starganych nerwów”, bo żyją w stałym napięciu i poczuciu niepewności? Nie mogą zapewnić bezpieczeństwa – czyż przeciwstawiliby się prefektowi pretorianów lub, *horribile dictu*, cesarzowi? To chyba wszystko. Miasto jest mimo wszystko piękne i bardzo już tęskniłem do niego.

Aha, skąd do głowy przyszły mi szachy? Chyba uczyłem się tej trudnej sztuki w trakcie pobytu w Syrii, a może podczas krótkiej wycieczki

<sup>6</sup> O. Jurewicz, L. Winniczuk, *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i państwowym*, Warszawa 1968, s. 367, cyt. za: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Prokonsul> [dostęp: 26.06.2014].

<sup>7</sup> Taka propozycja jest bardziej spójna, bowiem wiersze *Boski Klaudiusz* i *Kaligula*, mimo iż nie przywołują żadnego z tych nazwisk, niepokojąco „krążą” wokół tych dwu postaci: Germanika oraz cesarza Tyberiusza (powinniśmy znać historię wskazanych cesarów!). W tle zaś mamy trucizny, sztylety i, mówiąc ogólnie, wielką niepewność życia na dworze cesarza. Pełniej i dokładniej kwestie te analizuje Józef M. Ruszar, por. tenże, dz. cyt., s. 189–311.

do Aten? Sądzę, że jacyś kupcy uczyli mnie tej gry i co nieco jeszcze ją pamiętam. Mam zresztą wazę, piękną, czarnofigurową, zdobioną przez Eksekiasa, na której Achilles i Ajaks grają w szachy<sup>8</sup>; od razu powiem, w zaufaniu, że to tylko kopia, ale jakże udana! Pokazuję ją jednak rzadko i tylko bardzo zaufanym przyjaciołom – niech nie budzi w nikim ukłucia zazdrości.

Cóż można powiedzieć jeszcze osobno o przedmiotach i roślinach (o kilku wspomniałem, np. o sykomorze i jej liściach)? Są jeszcze łańcuchy (złoty i żelazny). Oba, mimo że sugerują jakieś wyróżnienie, mogą przecież oznaczać też niewolę (skojarzenie z kajdanami jest aż zbyt oczywiste; lojalnie dodam, że inaczej interpretuje je wspomniany już J.M. Ruszar<sup>9</sup>). Cóż więcej – aha, kubek, z którego będę pić wino. No cóż, o nim więcej nie powiem, bo może on być zwykły, bez ozdób, a może inkrustowany? I to chyba wszystkie przedmioty.

### Komentarz do powiedzianego

Tak można zacząć komentarz do tego wiersza. Czy realia są istotne? Tylko do pewnego stopnia i dlatego je zarysowałem. (Opisuje je bardzo dokładnie cytowany już J.M. Ruszar; Thomas Venclova również o nich pisze, interesująco, ale całkiem inaczej). Czy coś z nich wynika? Pozornie nic: ot, obraz urzędnika, który choć wie, że życie w Mieście i pobyt na dworze cesarza mogą źle się skończyć, nie może się wyzwolić od chęci powrotu do owych miejsc. To trochę zbyt proste, zbyt oczywiste. Rzymski kostium, który mamy w wierszu, to tylko Auerbachowska figura. Oto poeta „wykorzystuje” pewien konwencjonalny obraz (czy też serię obrazów), aby przedstawić sytuację wyboru, w której

<sup>8</sup> W toku dyskusji nad tym tekstem zwrócono mi, i słusznie, uwagę, że stwierdzenie, w co grają Achilles i Ajaks, nie jest sprawą oczywistą. Część badaczy uważa, że są to warcaby; obecnie przyjmuje się, że grają oni w kości, por. <https://artfolie.wordpress.com/2009/02/15/notatki-sztuka-starozytnej-grecji/> [dostęp: 12.11.2014]. Niektórzy sugerują, że może to być mora; jakże piękna jest ta niepewność! Aż szkoda, że Zbigniew Herbert nie zainteresował się tym drobiazgiem, bowiem jego uwagi na ten temat mogłyby być porywające! I oczywiście pamiętam, kiedy szachy trafiły do Europy (przyjmuje się, że około roku 900)! Sam Eksekias jest wspomniany przez poetę w wierszu *Czarnofigurowa waza garncarza Eksekiasa* (κμ 7).

<sup>9</sup> Por. J.M. Ruszar, dz. cyt., s. 246.

każda decyzja jest potencjalnie zła. Dlaczego? Ostatecznie, jak wiele stuleci później powie pewien poeta z zimnej Północy: „żegnaj obłudny dworzę” i „odpoczynek w cieniu drzewa jest miły” (to Ioannes Cochranovius). Dlaczego zatem odrzucam to, co mam (czy faktycznie mam? Jestem przecież jednak urzędnikiem państwowym i podlegam prawu, które może mnie zawsze odwołać), na rzecz czegoś tak niepewnego i groźnego jak pobyt w Mieście?

*Powrót prokonsula* opisuje rozterkę, lecz nie daje odpowiedzi na stawiane pytania. Czyżby zatem chodziło, jak w szachach, o grę<sup>10</sup>? W wierszach *Do Marka Aurelego* czy *Dlaczego klasycy* odpowiedź jest jasna i niewątpliwa, chociaż niekoniecznie miła. Tu jednak, w *Powrocie...*, takiego rozstrzygnięcia nie ma – jest tylko decyzja:

Postanowiłem wrócić na dwór cesarza  
mam naprawdę nadzieję że jakoś to się ułoży

Owa decyzja zostaje podjęta, przypominam do znudzenia, po początkowym wahaniu:

Postanowiłem wrócić na dwór cesarza  
jeszcze raz spróbuję czy można tam żyć  
mógłbym pozostać tutaj w odległej prowincji

Świadomie odwróciłem kolejność cytatów – zaczynam od zakończenia – bo interesująca jest konstrukcja tych fragmentów. Wiersz otwiera i zamyka czasownik w czasie przeszłym i trybie orzekającym („postanowiłem”), forma modalna pojawia się trzy razy („mógłbym”, „gdy wrócę”, „kiedy zbliży się”), a tryb przypuszczający raz („czy można tam żyć”); reszta to formy czasu przyszłego przemieszanego z formami modalnymi. To interesujące, że w zasadzie użyte w tekście czasowniki sugerują wahanie, a raczej wyrażają coś, co określa się jako „myślenie życzeniowe” („czy można tam żyć”, „mam naprawdę nadzieję”). Zarazem mówią jednoznacznie, i to dwukrotnie, o podjęciu decyzji.

Czy prokonsul z wiersza jest figurą kogoś, a jeśli tak, to kogo? Przywołany obraz (sykomora!) sugeruje, że chodzi o kogoś *de facto*

<sup>10</sup> Dlatego wybieram najbardziej wątpliwą interpretację sceny z wazy Eksekiasa; tylko szachy zapewniają minimum równych szans dla grających. Ani warcaby, ani tym bardziej kości czy mora takich szans nie dają; jest w nich, szczególnie w grze w kości (że nie wspomnę o morze), zbyt wiele przypadku.

bojaźliwego, kto nie ma odwagi podjąć jednoznacznej decyzji, a zarazem czyni wszystko, aby być zauważonym. Jednak o ile Zacheusz (Łk 19, 1–10) chce być dostrzeżony, o tyle prokonsul i chce zrobić, i uczyni wszystko, aby jednak pozostać w cieniu:

jednego jestem pewien wina z nim pić nie będę  
kiedy zbliży swój kubek spuszczyć oczy  
i będę udawał że z zębów wyciągam resztki jedzenia  
cesarz zresztą lubi odwagę cywilną

Powrót zatem jest *de facto* pozorny: gdy władca da mi szansę – obojętnie jaką – ja „spuszczę oczy”. Czyli nie podejmę wyzwania? Odrzucę propozycję „trącenia się kielichem z cesarzem”? Obraz zatem nie jest wcale tak jednoznaczny, jak zasugerowałem.

Czyżby prokonsul był figurą innej postaci znanej z Ewangelii? *Listy Nikodema* Jana Dobraczyńskiego ukazały się w roku 1952 i była to książka ważna dla dwu co najmniej pokoleń Polaków, niekoniecznie chrześcijan<sup>11</sup>. Ważna, bo starała się podsunąć odpowiedzi na pytania: jak zachować się wobec opresyjnego systemu (wkrótce, we wrześniu 1953 roku – czyż trzeba przypominać? – książe Stefan kardynał Wyszyński, ostatni prymas, któremu przysługiwał tytuł książe, został aresztowany, a *Listy Nikodema* namawiały do oporu wobec komunistów), jaką drogę wybrać i czy można dwom panom służyć? Stąd pytam: kim jest Druzjusz (może jednak to Germanik)? Ten z lewej, czyli bliżej serca – czy to nie nazbyt odległa aluzja? Jest to jednak uzasadniona sugestia interpretacyjna: prokonsul jako figura Nikodema – bohater wiersza sam siebie stawia bowiem w sytuacji wyboru:

Postanowiłem wrócić na dwór cesarza  
jeszcze raz spróbuję czy można tam żyć (podkr. J.Z.L.)

<sup>11</sup> To skojarzenie – na co zwrócono mi uwagę w dyskusji – chociaż interesujące, narusza nieco świadome odcięcie się w niniejszej interpretacji od odwołań o charakterze politycznym czy nawiązującym do kwestii aktualnych (książka stawia pytania egzystencjalne, lecz innego typu, m.in. jak zachować wiarę w obliczu śmierci kogoś bliskiego). Jednak, jak pokazała Alicja Mazan-Mazurkiewicz, *Listy Nikodema*, chociaż budzące sporo wątpliwości co do konstrukcji i fabuły, i postaci zwłaszcza, były utworem ważnym, o sporej sile oddziaływania (A. Mazan-Mazurkiewicz, „Przyszędłem rozłączyć...” *Jana Dobraczyńskiego jako obraz „świętości bezwiednej”*, „Folia Litteraria Polonica” 4(18) 2012, s. 115–130).

Kryje się tu implikacja: już próbowałem żyć „na dworze cesarza”, powrót jest zatem kolejną próbą. Biorąc pod uwagę datę publikacji tomu, można sugerować, że zagadnienie jest ważne, bowiem dotyczy aktualnego problemu: czy mogę raz jeszcze (poprzednio uczyniłem to w 1956 roku) zaufać władzy? Jednak wtedy „wpychamy” wiersz w banalny kontekst polityczny i dlatego tę sugestię odrzucam<sup>12</sup>. Wskazana implikacja mówi tylko tyle: gdy otrzymałem nominację, musiałem być na dworze cesarza (władca mnie znał, gdy mnie powoływał na to stanowisko – nawet jeśli nominalnie wskazywał ten urząd senat). Pozostaje jednak zwrot „jeszcze raz spróbuję czy można tam żyć”. Mamy zatem problem egzystencjalny oraz aksjologiczny, bowiem:

- 1) życie na dworze cesarza jest świadomym narażaniem siebie, ale też
- 2) życie na dworze to wybór określonych wartości i norm, którym – pod czujnym okiem prefekta pretorianów – muszę się poddać.

Prokonsul staje wobec wyboru: wolność lub zniewolenie. Na dworze nie będę miał swobody działań, a życie tam to nieustanna gra, np. w szachy. Na prowincji jednak będę gnuśniał i niewiele osiągnę:

mógłbym pozostać tutaj w odległej prowincji  
pod pełnymi słodczy liśćmi sykomoru  
i łagodnymi rządami chorowitych nepotów

Niepokoiki wciąż zakończenie tego fragmentu – owi „chorowici nepoci”. Czy oni też nie są groźni? Zapewne inaczej niż cesarz, ale jednak. Zatem i prowincja nie jest azylem. Schronieniem jest przyroda, ale to mimo wszystko trochę za mało.

Tu – kolejny ekskurs, tym razem o szachach. Owa gra funkcjonuje w literaturze jako figura podejmowania decyzji i wyborów, z ciągłym zagrożeniem przegraną (której konsekwencje mogą być bardzo

---

<sup>12</sup> Jeszcze raz wskazuję na świetnie omówione przez Józefa Marię Ruszara zagadnienia autobiograficzno-polityczne, które w analizie tego wiersza nieustannie powracają (por. J.M. Ruszar, dz. cyt., s. 234–243; R. Matuszewski, *Moralisści*, „słowniki i mitotwórcy [w]: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3, red. S. Żółkiewski i in., Warszawa 1965, s. 240–243 i nn.). Co prawda jestem niekonsekwentny, bowiem przywołuję książkę Dobraczyńskiego, jednak jest to pewien trop interpretacyjny, a Nikodem nie do końca jest Nikodemem z Ewangelii, a bardziej z jednej z możliwych interpretacji książki Dobraczyńskiego.

przykre<sup>13</sup>). Ale motyw ten, dość popularny nie tylko w średniowieczu, został przypomniany w filmie Ingmara Bergmana *Siódma pieczęć* z 1957 roku. Zapewne dzieło to, a także same obrazy średniowieczne przedstawiające m.in. *Śmierć grającą w szachy* (jest taka wspaniała polichromia z drugiej połowy XV wieku w kościele w Täby, w Szwecji) były znane poecie. Podobnie jak poemat Jana Kochanowskiego *Szachy* – jest zresztą i Herbert autorem wiersza o takim samym tytule (z tomu *Epilog burzy*), będącego komentarzem do pojedynku komputera Deep Blue z Garrim Kasparowem (w 1996 i 1997 roku). Utwór ten kończą znamienne słowa:

tak więc  
królewska gra  
przechodzi pod władzę  
automatów

trzeba ją nocą wykradzić  
z obozu jeńców

kiedy umysł usypia  
budzą się maszyny

trzeba na nowo rozpocząć  
wędrówkę do wyobraźni

Zatem prokonsul – a może raczej Prokonsul – będzie próbował na dworze cesarza rozegrać z nim „królewską grę”. Jej wielkość tkwi bowiem w tym, że gracze są sobie równi, a wygrywa lepszy. Po ekskursie – *ad rem*.

Cała scena na przyjęciu u cesarza, scena imaginacyjna (Prokonsul jeszcze w Mieście nie jest i tylko sobie wyobraża, co będzie), przypomina nieco słynny fragment *Kordiana*, w którym bohater idzie do sypialni cara, aby go zabić. W wierszu oczywiście nie o tym mowa, a ewentualną ofiarą będzie Prokonsul; chodzi jednak o podobną atmosferę „paralizującego strachu i imaginacji”, które wszakże staramy się pokonać.

A jednak – aluzja do szachów – rozegramy tę partię (powiada, milcząc, Prokonsul). Czy Herbert znał ten Ajschylosowy chwyt z „milczącą” postacią dramatu? Zapewne tak, ale przecież nie mam racji, przecież Prokonsul mówi, to jego monolog! Czyżby wszystko zostało

<sup>13</sup> Por. R. Bubczyk, *Gry na szachownicy w kulturze dworskiej i rycerskiej średniowiecznej Anglii na tle europejskim*, Lublin 2009.

powiedziane w jego wystąpieniu? Czy tylko głośno wyartykułowano pewne fragmenty przemyśleń? Reszta nie jest milczeniem. Istnieje w aluzjach, w imionach, nazwach, opisach.

## Wybory

Sytuacja egzystencjalna w wierszu sprowadza się do wyborów o charakterze filozoficznym. Nie jest to jednak tak zwane hamletyzowanie:

A ty, dusz trucieliu, idź mi precz, Hamlecie!  
Bo spowiedź moja nie jest spowiedzią niemocy,  
Lecz piekłem, gdzie się w ogniu spiszują prorocy:  
Oto nadszedł dzień czynu, co wąpiące zmiecie<sup>14</sup>.

Przypomniałem początek wiersza Antoniego Langego, bowiem mimo że pozornie nic tych poetów nie łączy, to przecież między ich wierszami widać wyraźnie pewne podobieństwa<sup>15</sup>. Trzeba zdecydować i choć może to być tragiczne dla mnie, Prokonsula, podejmuję wyzwanie: zostanie na prowincji to ucieczka od wyboru, która też nie gwarantuje bezpieczeństwa. Prokonsulem kieruje zatem „wymuszony” aktywizm, a sytuacja egzystencjalna, w jakiej się znajduje, jest nie do pozazdroszczenia. W języku szachistów nazywa się to *zugzwang* (czyli niekorzystny, przymusowy ruch).

Prokonsul wybiera, chociaż wie, że jego wybór jest równoznaczny z groźbą śmierci. Jednak z przyczyn, które nie do końca zostają ujawnione, uważa, iż musi sprawdzić, „czy można tam żyć”. Dopowiem: pragnie dociec, na jakich warunkach możliwe jest życie na dworze. Jednak poza sytuacją egzystencjalną pozostają wybory aksjologiczne. I tu natrafiamy na pewien kłopot, bardzo poważny kłopot. Czytamy: „wyjść do ogrodu i wrócić gdy już wyniosą ciało”. Czy kryje się w tym zgoda na zło? Odpowiedź nasuwa się natychmiast: tak i taka postawa pełna jest hipokryzji. Czy jednak na pewno? Spójrzmy na tę sytuację

<sup>14</sup> A. Lange, *Rozmyślania LV* [w:] tegoż, *Gdziekolwiek jesteś...*, Warszawa–Kraków 1931, s. 82.

<sup>15</sup> Przywołanie tego wątku ze względu na zainteresowania Zbigniewa Herberta postacią Hamleta nie jest zatem przypadkowe; por. M. Śniedziewska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji*, Kraków 2013, s. 43–65 (tu dalsza literatura przedmiotu).

z szerszej perspektywy. Oto rozpoczynam grę z cesarzem, grę w szachy. Stawką jest zapewne moje życie, a może coś więcej. Wyniesione ciało to zbity w tej grze figura bądź pion – gra toczy się dalej. Gdybym bronił zabitego, zapewne przegrałbym coś więcej; nie jest też jasne, czy zabity nie grał także z cesarzem. Nigdzie nie powiedziano, że to była moja gra.

Okrutne jest to, co mówię? Zapewne tak. Gdy wkraczamy w świat wartości i wyboru owych wartości, nikt nam nie może obiecać, że każda decyzja obejdzie się bez ofiar (to trochę taki kantowski konflikt obowiązków lub też stoickie pogodzenie się z nieuchronnością porządku świata). Coś musi zostać poświęcone, oddane, usunięte; normy i wartości nie są, by tak rzec, darami dobrej wróżki. Prokonsul, gdy decyduje się na powrót na dwór cesarza, musi wziąć pod uwagę również to, że patrząc na ofiary, będzie bezsilny. I tu tkwi – moim zdaniem – dramatyzm wyboru. Wracam, ale muszę się pogodzić z milczącą akceptacją (?) zła. Nie wracam (a zło i tak może mnie dopaść, choćby z ręki „chorowitych nepotów”), lecz wtedy nie mam prawa do osądu innych i siebie, po prostu umyвам ręce. Mimo wezwania – nie zejdem z sykomory, wolę popatrzeć z daleka. Ale wtedy nie dokonałem wyboru żadnej wartości, zrezygnowałem z ryzyka opowiedzenia się po jakiejś konkretnej stronie.

Mamy prawo mieć pretensje do Prokonsula o jego wybór, ale nie możemy mu zarzucić eskapizmu. A jego rodzajem byłoby pozostanie na prowincji. Można powiedzieć, iż *de facto* bohater wiersza nie miał wyboru – zapewne tak: i tu tkwi dramat, może nawet tragizm sytuacji. Jeśli zostaną, to akceptuję postawę eskapistyczną; jeśli wrócę, to będę musiał pogodzić się ze złem, które panuje na dworze cesarza. *Tertium non datur* – i to jest istotą przesłania filozoficznego tego wiersza. Nie mamy wyboru – zdaje się mówić Prokonsul – jednak uchylanie się od niego jest większym złem – dodaje. I dlatego wraca.

## Konkluzje

Czas na konkluzje. Pierwsza jest oczywista – *Powrót prokonsula* jest wierszem bardzo skomplikowanym i, wbrew pozorom, jego wykładania nie sprowadza się do „gry z tyranem”. Jeśli już, to jest to własna odpowiedź na pytania, jakie postawił poeta w *Do Marka Aurelego* (sś):



Słyszysz szum  
 to przyływ Zburzy twe litery  
 żywiołów niewstrzymany nurt  
 aż runą świata ściany cztery  
 cóż nam - na wietrze drzeć  
 i znów w popioły chuchać mącić eter  
 gryźć palce szukać próżnych słów  
 i wlec za sobą cień poległych

Gdy decyduję się wrócić na dwór cesarza, nie będę więcej „na wietrze drzeć” ani w „popioły chuchać”, ani „szukać próżnych słów”. Jak powiedział pewien mędrzec, gdy poinformowano go o śmierci syna: wiedziałem, że jest śmiertelny<sup>16</sup>. To jest wybór: jeśli chcę czegoś dokonać, muszę przyjąć postawę, która chociaż wygląda na wręcz nieludzką, przecież nakazuje nam pamiętać o celach, jakie sobie wyznaczyliśmy. I dążyć konsekwentnie do ich osiągnięcia.

Można uznać, że Prokonsul w zasadzie się nie waha. Wie, że musi podjąć decyzję, która sprawi, że albo będzie mógł działać, albo od razu zrezygnuje ze wszystkiego i odsunie się od świata. Nie sądzę jednak, aby miał wtedy prawo osądu zarówno owego świata, jak i może przede wszystkim rządzących nim ludzi. Wybór Prokonsula wydaje się absurdalny, a jednak tylko wtedy będzie mógł dać świadectwo prawdzie. Sam poeta zresztą ustami Prokonsula mówi o „nieustannych szachach”. Czeką go zatem rozgrywka być może śmiertelna. Ale musi być ona w centrum wydarzeń, co na pewno będzie wciąż zmuszać bohatera do „gry w szachy ze śmiercią”. Owa gra ma to do siebie, że każdy z graczy ma te same szanse na wygraną. Wynik zależy wyłącznie od ich umiejętności.

Istota problemu tkwi tylko w jednym: czy uda mi się zachować wartości i normy, które wyznaję? Jeśli prawidłowo odczytałem figury sykomy i Druzjusza (Germanika<sup>?</sup>), to tak. Jeśli chcę inaczej odczytać te słowa, nie jako figurę, ale jako mało istotne nazwy czegoś bądź kogoś, to nie. Wybór sposobu odczytania znaków poeta zostawił nam.

Wiersz Herberta potwierdza zatem prawdę tkwiącą w znanym sędziu Arystotelesa, że „poezja jest bardziej filozoficzna niż historia”<sup>17</sup>. Problemy, przed jakimi postawił nas poeta, dobrze ilustrują też pewne tezy Robina G. Collingwooda, a także Henryka Elzenberga. Angielski filozof

<sup>16</sup> Diogenes Laertios, II.6-15.

<sup>17</sup> ARIST., *poet.*, IX.1451b6-7 IX.1451b6-7.

powiada między innymi, że jednym ze sposobów przedstawiania przez artystę określonych treści jest nie gotowa wizja, ale raczej pewne jej wyobrażenia, emocje, jakie towarzyszą „oglądowi obrazu, który odsyła do swoistego postrzegania świata”<sup>18</sup>. To również specyficzne „przedstawienie emocjonalne”, charakterystyczne głównie dla muzyki. Collingwood zwraca uwagę na „indywidualny” oraz „ogólny, powszechny” sposób zarówno przedstawiania, jak i percypowania przedstawienia.

Podobnie zagadnienia te ujmuje w studium *O funkcji komunikatywno-poznawczej wystawiania się obrazowego* Henryk Elzenberg. Istotna jest jedna z konkluzji rozważań, która brzmi: „otóż obraz – pod pewnymi warunkami – pozwala jakoś doskonale konkretną określić albo w sposób zupełnie dorównany, albo z większą aproksymacją niż termin”<sup>19</sup>. W analizowanym wierszu właśnie kwestia obrazów, którymi operuje poeta, potwierdza teorię Collingwooda i Elzenberga. Emocje towarzyszące obrazom, sensory i znaczenia, jakie przekazują (ale to tylko domysły odbiorców!), są dokładniejsze (przynajmniej tak je odbieramy), niż gdyby to były jasne terminy. Zatem filozofowie mają rację: obraz poetycki nie jest jednoznaczny, podsuwa różne możliwe interpretacje, z których my wybieramy te bliskie wyznawanym przez nas normom oraz wartościom. Herbert ukazuje nam właśnie tylko pewne obrazy, które budzić mają (i budzą) określone emocje; nie orzeka jednak nic na temat norm i wartości. Te – jak wskazałem – przynależą do nas, bo to my mamy odpowiedzieć na pytanie, jakie stawia nam, a nie tylko sobie, bohater utworu. *Powrót prokonsula* to nie tylko wiersz, ale dylematy, które dotyczą każdego z nas – i nie ma na nie jednej, zawsze prawdziwej odpowiedzi. My dokonamy wyboru i ów wybór określi normy oraz wartości, które wyznajemy. To cecha poezji Herberta w ogóle – nie tylko tego jednego wiersza – operowanie obrazem, który poprzez przywołanie znanych, czasem skonwencjonalizowanych wyobrażeń i terminów buduje konteksty (za pomocą odpowiednich konstrukcji słownych); dzięki nim odbiorcy mogą pod skonwencjonalizowane znaczenia tychże wyobrażeń i terminów podstawić inne, bardziej „przylegające” do sytuacji egzystencjalnej odbiorcy właśnie. I w tym tkwi Herbertowska wizja współczesności: poeta rzutuje jej obraz

<sup>18</sup> R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, London 1938, s. 154.

<sup>19</sup> H. Elzenberg, *O funkcji komunikatywno-poznawczej wystawiania się obrazowego* [w:] tegoż, *Pisma estetyczne*, opr. i wstęp L. Hostyński, Lublin 1999, s. 130.

na siatkę pojęć wziętą z przeszłości, aby poprzez odwołanie właśnie do filologii klasycznej oraz kultury antycznej poddać współczesność ocenie i krytyce. Jest w tym bliski zarówno wielkim romantykom (tak postępował m.in. Johann Wolfgang Goethe), klasykom (u Jana Kochanowskiego znajdziemy sporo przykładów na poparcie tej tezy), jak i wreszcie Friedrichowi Nietzschemu.

Zatem to klasyczność czy romantyczność panuje nad „duchem poezji polskiej”? Odpowiedź, jak się okazało, nie jest prosta. Zapewne i jedno, i drugie, bowiem można do tej poezji zastosować formułę, której Jan Błoński użył w szkicu o twórczości Marcela Prousta – „widzieć jasno w zachwyceniu”. Sam Zbigniew Herbert określił to następująco w *Napisie* (sś): „We mnie jest płomień który myśli”. Tu tkwi odpowiedź. To także odpowiedź na pytania, jakie stawia sobie i nam Prokonsul. Można postawić mi zarzut, że uciekam od ostatecznych konstatacji. Tylko do pewnego stopnia: *Powrót prokonsula* ukazuje obrazy i emocje, a nie wnioski sylogizmów. Jeśli czytamy ten wiersz poprzez Auerbachowskie figury, to też nie uzyskamy jednoznaczności. Oto przesuwają się postacie – Tacyt, Germanik, Zacheusz, może Nikodem, ale też anonimowy prefekt pretorianów, cesarz. Kogo wybierzemy, kto będzie *porte-parole* Herberta, Prokonsula, odbiorcy wiersza?

Dlatego jest to wspianiały wiersz: ukazuje sytuację kryzysu, w jakim jesteśmy bądź możemy być (jest to zatem „sytuacja retoryczna”). Jak się wtedy zachowamy, co wybierzemy, po stronie jakich wartości się opowiemy? I czyż ta wspianiała scena, w której Achilles i Ajaks grają w szachy – jak wiemy, obaj zginą pod Troją – nie jest do pewnego stopnia odpowiedzią na pytania stawiane w *Powrocie prokonsula*? Achilles przyjął wyroki Fatum, Ajaks zginął, bo przyjaciele odmówili mu nagrody, która ze względu na męstwo, jakie okazał, jemu się należała. Czy to nie są też odpowiedzi, których poszukujemy? A że nie mają one charakteru zdań kategorycznych, tylko są nadal pytaniami? Pytania są przecież początkiem filozofii... I w tym miejscu, kłaniając się Muzom i cieniem Sokratesa, Platona oraz Arystotelesa, zamilknę.



Michał Mrugalski

Uniwersytet w Tybindze

## *Studium przedmiotu* w czasie neoawangardy

Zbigniew Herbert nazwał wiersz *Studium przedmiotu* „małą historią malarstwa europejskiego”. Ta historia opowiada – jak sądzę – o odnowieniu przedmiotu przez malarstwo europejskie czy może o przemianie malarstwa dokonanej dzięki oczyszczeniu przedmiotu w procesie redukcji do abstrakcji, która poprzedza ponowną syntezę. Skoro *Studium przedmiotu* jest historią, wydarzenia opisane w wierszu pozwalają się ułożyć w następstwie czasowym i zrelacjonować: w wierszu jakiś głos, formułujący dyrektywy, instrukcje i nabożne prośby, snuje narrację o modernistycznym ogołoceniu obrazu w imię odrodzenia przedmiotu i „zmartwychwstania” widzenia.

Najpierw obraz zredukowany do czarnego kwadratu wyrażać ma tęsknotę za przedmiotem idealnym, absolutnie bezużytecznym, pozaczasowym i pozaprzestrzennym. Ów obraz zostaje następnie ograniczony do czystej przestrzeni przypominającej przestrzeń fizyki Newtona; dopiero gdy czystość zostanie obroniona przed naporem szumu „rzeczy niestworzonych” czy – jakby powiedział awangardzista pierwszej godziny – „rzeczy niezrobionych” przestrzeń zdolna jest wydać z siebie nowy przedmiot. Ten odrodzony z próżni obiekt nie tylko przeciwstawia się zwykłemu, prozaicznemu, „niezrobionym” rzeczom, lecz przede wszystkim pobudza głos do litanijskich uniesień, albowiem ten, kto wydaje z siebie głos, odzyskał dzięki przedmiotowi wzrok. Cykl śmierci i zmartwychwstania przedmiotu w malarstwie w wierszu odmierzany jest aluzjami do trzech historycznych dzieł malarskich z okresu pierwszej awangardy. Tęsknotę za przedmiotem idealnym oznacza Malewicz *Czarny*

---

<sup>1</sup> W niepublikowanym liście do Zdzisława Najdera z 29 listopada 1969, cyt. za: K. Wojtkowska. *Stolek. Z powrotem do rzeczy. Ukryta debata z Ingardenem we wczesnej poezji Herberta*, s. 10 (<http://literat.ug.edu.pl/herbert/Herbert%20a%20Ingarden.pdf> [dostęp: 30.12.2014]).

*kwadrat na czarnym tle*, obraz-nagrobek, który dla owego przedmiotu jest znakiem indeksalnym – podobnie jak prawosławne ikony dla transcendencji. Za symbol czy może diagram czystej przestrzeni służy, zdaje się, *Biały kwadrat na białym tle* tego samego autora. Opis odrodzonej rzeczy, krzesła nakrytego zmiętą serwetą, mógłby być aluzją do obrazu Henryka Berlewiego *Krzesło z czerwoną draperią* z 1950 roku.

Taki powrót z zaświatów abstrakcji do figuracji faktycznie przydarzył się sztuce europejskiej w pierwszych trzech dziesięcioleciach XX wieku, a mistyczne uniesienia Hilmy af Klint, Františka Kupki czy Wasilija Kandinskiego nie tyle przywiodły ludzkość do nowej duchowości, ile odnowiły po prostu język przedmiotu w obrazie sztalugowym (albo okazało się, że duchowość w sztuce polega na nowym zobaczeniu każdej rzeczy, a nie na kompletnym jej odrzuceniu – zob. Jerzy Nowosielski). Najłatwiejszą do rozszyfrowania aluzję pełen alegorii wiersz czyni do *Czarnego kwadratu* Kazimierza Malewicza. Już w 1923 roku, czyli dziesięć lat po odkryciu „męskiego żalu” po przedmiocie idealnym „zamkniętym w czworobok”, Wiktor Szkłowski pisał, że absolutnie płaskie obrazy suprematystyczne, pozbawione dominanty i napięć, najzwyczajniej nudzą, tak jak wszystkie rzeczy nieartystyczne<sup>2</sup>, czyli – parafrazując *Studium przedmiotu* – pomrukujące, młaszczące anioły, obłoki, drzewa, królowie, niestworzone wieloryby. Należy zatem przywrócić odniesienie do świata przedmiotowego, ponieważ pozwala to formie malarskiej na ożywczą grę między płaskością obrazu a przestrzennością świata rzeczy, które to napięcie jest tej formy istotą.

Kilka lat później, pod koniec lat dwudziestych sam Malewicz – bądź co bądź fanatycznie oddany przedtem ideologii czy mistyce motywującej suprematyzm<sup>3</sup> – powrócił do malarstwa przedmiotowego. Decyzja artysty potwierdziła tezę Wiktora Szkłowskiego, że sprowadzenie obrazu do czystej przestrzeni powinno być nie ostatecznym „opuszczeniem świata woli i wyobrażenia”<sup>4</sup>, lecz po prostu „obnażeniem chwytu”

<sup>2</sup> W. Szkłowski, *Пространство в живописи и супрематисты* [w:] tegoż, *Гамбургский счет*, Moskwa 1990, s. 96.

<sup>3</sup> Por. przede wszystkim bogato komentowany przez A.A. Hansen-Löwego niemiecki wybór pism: K. Malevič, *Gott ist nicht gestürzt. Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, Monachium 2004 oraz teoretyczne *opus magnum* Malewicza: tenże, *Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой* [w:] tegoż, *Собрание сочинений в 5 томах*, red. A.S. Szatskich, t. 3, Moskwa 1990.

<sup>4</sup> G. Néret, *Malewitsch*, Kolonia 2003, s. 76 i nn.

demonstrującym płaskość obrazu po to, by głębia nowo odzyskanych przestrzennych przedmiotów prezentowała się tym wyraźniej oku złażnionemu napięć. Albo żeby chłopci, poddawani w tym czasie brutalnej kolektywizacji, czy ludzie zmieniani przez gułag w niesamowite kukły – tematy nowej figuracji Malewicza – silniej apelowali do sumień i wrażliwości, obmytych w abstrakcji z błony przyzwyczajenia i automatyzacji, która (jak wiemy z trzeciej części *Dziadów*) czyni każdą podłość oczywistą.

W wierszu Herberta tę „wewnętrzną” historię abstrakcji dążącej do silniej działającego przedmiotu owinięto w teologiczną otulinę, tak że nie tylko spustoszenie obrazu jest aktem mistycznym, lecz również odnowienie przedmiotu powtarza akt stworzenia świata. Jedna z głównych osi napięcia formy *Studium przedmiotu* przebiega między religijnym patosem naśladowującym samoświadomość twórców pierwszej awangardy a ironicznym dystansem, który wyczuwam przede wszystkim w części piątej, poświęconej niestworzonym rzeczom, i który uznaję za bliski dystansu historycznego.

Ta święta historia sztuki byłaby zatem dosyć banalnym pseudonimowaniem wydarzeń z dziejów kultury? Wierszem z kluczem? Alegorezą sugerującą istnienie jakiejś mistycznej podszewki historii sztuki, a może alegoryzowaniem teorii motywujących praktyki pierwszej awangardy? Mogłoby tak być, gdyby nie kontekst historyczny, w którym nastąpiło wydanie wiersza *Studium przedmiotu* w zbiorze pod tym samym tytułem. Wiersz zawierający historię sztuki sam bowiem wziął w tej historii udział.

Tom *Studium przedmiotu* ukazał się 1961 roku, gdy Henry Flynt użył po raz pierwszy terminu *concept art*<sup>5</sup>. Autor ów w jednym z esejów opowiadał o sztuce zbudowanej z pojęć, a więc takiej, której materiałem jest język, tak jak tworzywem muzyki są dźwięki. Dzieła plastyczne zaczęły przesuwac się w sąsiedztwo literatury. Wiersz Herberta o likwidacji i wskrzeszeniu przedmiotowości w sztuce był współczesny temu jej nurtowi, który zamierzał ostatecznie wyprowadzić produkty i produkcję sztuki z dziedziny artefaktów, rzeczy, estetyki i zmierzał nieuchronnie w stronę literatury, przedmiotów intencjonalnych wyrażanych w języku. Wprawdzie w historii sztuki opisaney przez autora *Pana Cogito*

---

5 Posługuję się wydaniem H. Flynt, *Concept Art [1961]* [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, red. K. Stiles, P. Selz, Berkley, Los Angeles – Londyn 1996.

znikał z obrazu przedmiot, u konceptualistów ginął i obojętniał sam obraz, niemniej pierwsze awangardowe zniknięcie przedmiotu kwestionowało obraz w takiej formie, jaką znano dotychczas na Zachodzie, a ikonoklazm drugiej awangardy potęgował przecież i uogólniał obrazoburstwa swej poprzedniczki. Właśnie współczesności wiersza Herberta chciałbym poświęcić przede wszystkim uwagę w dalszej części szkicu.

„Mała historia sztuki” ma zatem trzy znaczenia. Po pierwsze, *Studium przedmiotu* opowiada historię obrazu, dokładniej: historię powstania pewnego obrazu. Odnowiony przedmiot – krzesło z draperią – wyłania się z doświadczenia absolutnej przestrzeni. Po drugie, *Studium przedmiotu* opowiada pewną wersję dziejów sztuki awangardowej, która w czasie pisania wiersza była już w gruncie rzeczy od jakichś trzydziestu lat zamknięta w życiu artystycznym i podręcznikach. Dwa pierwsze znaczenia „małej historii sztuki” odpowiadają intencji tekstu czy intencji autora, którą z dużym powodzeniem odtwarzały dotychczasowe interpretacje *Studium przedmiotu*<sup>6</sup>. Ale przecież zamysł zawarty w dziele – jak przekonuje nas hermeneutyka po Hansie-Georgu Gadamerze – wchodzi zawsze w dialektyczną relację z intencjami wciąż nowych pokoleń czytelników, którzy przeżywają wiersz przez pryzmat własnych oczekiwań, ukształtowanych (między innymi) obcowaniem

<sup>6</sup> Por. A. Baczewski, „*Studium przedmiotu*” Zbigniewa Herberta [w:] tegoż, *Szkieł literackie, Asnyk, Konopnicka, Herbert*, Rzeszów 1991, s. 74–84; K. Hryniewicz, „*Najpiękniejszy jest przedmiot którego nie ma*” – o estetycznej funkcjonalizacji kategorii braku [w:] tegoż, *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Kraków 2014, s. 136–151; A. Kaliszewski, *Serca rzeczy (mitopoezy)* [w:] tegoż, *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990, s. 188–208; U. Kozioł, *O wierszu „Studium przedmiotu”* (<http://www.fundacjaherberta.com/tworczosc2/tworczosc-poeta-w-oczach-poetow/o-wierszu-studium-przedmiotu> [dostęp: 30.12.2014]); Z. Król, *Od „przedmiotu którego nie ma” piękniejszy jest wieloryb*, „Zeszyty Literackie” 2008, z. 1; J.J. Lipski, *Między historią i Arkadią wyobraźni* [w:] tegoż, *Słowa i myśli*, t. 1, *Szkieł o poezji*, Warszawa 2009; A. Nasiłowska, *Trzy krzesła* [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński, Warszawa 1993; J.M. Ruszar, *Alegoria malarstwa współczesnego* [niedrukowany]; J.M. Rymkiewicz, *Zbigniew Herbert: „Studium przedmiotu”* [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Warszawa 1971; R. Sioma, *Krzesło i zmięta serweta. Próba interpretacji „Studium przedmiotu” Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska LVI” 2001, z. 350; K. Wojtkowska, dz. cyt.



ze sztuką im współczesną. Sens dzieła to historia jego oddziaływania<sup>7</sup>. Albo inaczej: sens dzieła to nie intencja autora, lecz nigdy niezamknięta historia odczytań, dokonywanych w dynamicznym kontekście odbioru, w której horyzonty oczekiwań suną po ziemi jak tornada. Po trzecie zatem, „mała historia sztuki” będzie dotyczyła oddziaływań, *Wirkungsgeschichte* wiersza Herberta, który odczytywany był w kontekście sztuki neoawangardowej.

Na temat dwóch pierwszych znaczeń napisano wiele, również ja do tej pory skupiałem się właśnie na nich, zwłaszcza na drugim. Aluzje do historii sztuki nowoczesnej rozszyfrowywano ze znanstwem, wyróżniającym zwłaszcza wykładnię Jarosława Marka Rymkiewicza. Autor ten skoncentrował się w swojej analizie na suprematyzmie Malewicza i neoplastycyzmie Pieta Mondriana; dosyć oczywiste analogie znajdują potwierdzenie w fakcie, że również Julian Przyboś w tekście, który mógł stanowić wzorzec rozwoju narracji Herberta<sup>8</sup> – bo opowiada o konieczności wyjścia z abstrakcji i kończy się pochwałą Berlewiego *Krzeseła z czerwoną draperią* – tak samo skupia się na Malewiczu i Mondrianie (Józef Maria Ruszar stwierdził tę odpowiedniość między Herbertem a Przybosiem i uprzejmie podzielił się ze mną swoim odkryciem). Rymkiewicz poświęcił też wiele miejsca religijnym źródłom modernistycznego obrazoburstwa. Wezwanie zamykające wiersz Herberta:

prosimy wypowiedz o krzesło  
dno wewnętrzznego oka  
tęczęwkę konieczności  
żrenicę śmierci

łączy patos religii z właściwościami (ideologii) sztuki nowoczesnej, która chciała zobaczyć nie tylko rzecz na nowo, lecz także – refleksyjnie – własne odnowione widzenie przedmiotu.

Przejdźmy zatem do trzeciego, dotychczas nieopisywanego wymiaru „małej historii sztuki” – wiecznie zmiennego kontekstu historycznego, w którym powstał i obrastał znaczeniami wiersz Herberta. Horyzont oczekiwań tej interpretacji został ukształtowany nie tyle przez uczonych kolegów filologów, których interpretacji nie będę streszczać, ile

7 H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1972, s. 280–282.

8 J. Przyboś, *Sztuka abstrakcyjna. Jak z niej wyjść?*, „Przegląd Kulturalny” 1957, z. 45.

przez artystów – do nich zwraca się wiersz i ich czyny, nieświadome odpowiedzi na wiersz, mogą powiedzieć nam wreszcie coś nowego. Odnowić postrzeganie tego wiersza o nowym widzeniu. Bez względu na to, czy wiersz Herberta wolno czytać jako przekład na język alegorii szkicu *Sztuka abstrakcyjna. Jak z niej wyjść?*, tekst Przybosia jest świadectwem czasu wiersza Herberta. Z wierszem autora *Pana Cogito* szczególnie mocno rezonuje wezwanie, którym kończą się rozważania krakowskiego awangardzisty: „Myślę bowiem, że abstrakcjonizm nie jest ostatnim słowem naszego wieku [podkr. M.M.]. Należy go przezwyciężyć, już dziś widząc w nim tylko etap ku nowemu widzeniu”<sup>9</sup>. Dalej opisuje Przyboś przykład udanego przezwyciężenia abstrakcji, uderzająco podobny do zakończenia wiersza Herberta. Otóż Henryk Berlewi:

głosi w Paryżu „reintegrację przedmiotu” w malarstwo nowoczesne. Ten konsekwentny abstrakcjonista, twórca „mechano-faktury”, kojarzący formy swojej geometrii malarskiej i fakturę swoich obrazów z formami wytwarzanymi przez nowoczesny przemysł – pragnie z powrotem wejść w przedmiot. Chce przeniknąć ten przedmiot swoją abstrakcyjną wyobraźnią, chce włączyć weń – jak konstruujący jego wygląd szkielet – swoją ideę „mechano-faktury”. Czy mu się to udaje? Reprodukacja jego obrazu figuratywnego zamieszczona w naszym piśmie niech o tym powie widzom i czytelnikom<sup>10</sup>.

Obraz przedstawia krzesło i „zmiętą serwetę”, dodającą „do idei porządku / ideę przygody”. Kiedy jednak Przyboś w 1957 roku apelował o wyjście z abstrakcji, to wzywał w gruncie rzeczy do tego, by malarstwo ponownie porzuciło abstrakcję, tak jak kiedyś już uczynili to malarze pierwszej awangardy. Co prawda Przyboś nie zwraca się przeciw neoplastycyzmowi i suprematyzmowi (do nich wyraża szacunek, bo Malewicz i Mondrian odnowili nasze widzenie), ale przeciw tak zwanemu taszyzmowi, malarstwu gestualnemu, któremu za oceanem odpowiadał ekspresjonizm abstrakcyjny Jacksona Pollocka czy Willema de Kooninga – niemniej to, co w drugim znaczeniu „małej historii sztuki” jawiło się jako zamknięty etap przezwyciężenia abstrakcji i odzyskania przedmiotu po awangardzie, okazuje się w kontekście historii oddziaływań ciągle się powtarzającym, dręczącym motywem

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

sztuki nowoczesnej i ponowoczesnej. Owa sztuka nieustannie musi pokonywać abstrakcję.

Piszę ten akapit w grudniu 2014 roku i wiem z Internetu, że właśnie w tym czasie, ponad sto gęstych lat po *Czarnym kwadracie*, w Nowym Yorku złośliwi krytycy piętnują „Zombie Formalism”<sup>11</sup>. Potępiają to samo, co Przyboś pół wieku wcześniej, albo przynajmniej używają tych samych argumentów, bo przyzwyczajenia lotnego umysłu zmieniają się z o ciężałością zawstydzającą materię: krytykują łatwość abstrakcjonizmu, zwłaszcza ekspresjonistycznego, podmianę mającej walczyć o nowe widzenie sztuki na sympatyczną dekoracyjność. Nowojorscy krytycy postulują to samo, co Przyboś z Herbertem, mianowicie wyjście z abstrakcji ku czemuś trudniejszemu i odniesionemu do przedmiotu, kontekstu. Na pewno nie jest to ostatnia kampania antyformalistyczna bieżącej dekady. W języku amerykańskiej krytyki sztuki „formalizm” oznacza teorię płaskiego obrazu Clementa Greenberga<sup>12</sup> i ilustrujące ją płótna ekspresjonistów abstrakcyjnych, Jacksona Pollocka czy Willema de Kooninga; formalizm w tym znaczeniu odpowiada mniej więcej naszemu tazyzmowi. Popadanie w abstrakcję i wychodzenie z niej zmieniło się w los czy jak kto woli – kompulsję sztuki nowoczesnej. Wiersz Herberta wyrażałby w tym kontekście ten przymus.

Jednak w 1961 roku, kiedy ukazał się poemat *Studium przedmiotu*, podjęto ostateczną próbę porzucenia kołowrotu abstrakcji i przedmiotowości, tak aby stworzyć zupełnie nowy przedmiot czy zupełnie nowe nastawienie do niego; wiersz Herberta współgrał – raczej wbrew intencji twórcy – z tym ruchem. Wiodącą siłą neoawangardy lat sześćdziesiątych była oczywiście sztuka konceptualna, kwestionująca sam estetyczny status artystycznego artefaktu<sup>13</sup>. Joseph Kosuth

<sup>11</sup> W. Robinson, *Flipping and the Rise of Zombie Formalism* ([http://www.artspace.com/magazine/contributors/the\\_rise\\_of\\_zombie\\_formalism](http://www.artspace.com/magazine/contributors/the_rise_of_zombie_formalism) [dostęp: 30.12.2014]); H. Hurst, *Who Has a Cure for „Zombie Formalism”* (<http://hyperallergic.com/169198/who-has-the-cure-for-zombie-formalism/> [dostęp: 30.12.2014]).

<sup>12</sup> C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch* [w:] tegoż, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1971; S.C. Foster, *Clement Greenberg: Formalism in the 40s and the 50s*, „Art Journal” 1975, vol. 35.

<sup>13</sup> Zob. zwłaszcza R. Hopkins, *Speaking through Silence*; D. Davies, *Telling Pictures: The Place of Narrative in Late Modern Visual Art*; P. Goldie, *Conceptual Art and Knowledge* [w:] *Philosophy and Conceptual Art*, red. P. Goldie, E. Schellekens, Oxford 2007 oraz T. Dreher, *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und*

dowodził, że sprowadzając artefakty do roli modeli idei, które są właściwymi dziełami sztuki<sup>14</sup>, *conceptual art* sabotuje Greenbergowski formalizm<sup>15</sup>. Nie będzie już więcej żadnego wychodzenia z abstrakcji ani żadnego popadania w nią w celu obnażenia płaskości przestrzeni i stosunku tej płaskości do trójwymiarowych przedmiotów. Nie trzeba będzie odnawiać postrzegania obiektu, bo wreszcie sztuce nie chodzi o widzenie rozumiane jako estetyczna kontemplacja. Konceptualizm obnaża bowiem, według Kosutha, arbitralność takiej formalistycznej historii sztuki: szeregu automatyzacji, stępień wrażliwości, domagających się nowych obnażeń i wyjść. Konceptualizm dowodzi, że możliwa jest działalność artystyczna, która nie odwołuje się do estetycznej medialności i nie wymaga ciągłych reform widzenia, kąpania wzroku w abstrakcji. Każde dzieło konceptualne niech będzie tautologicznym stwierdzeniem: to jest sztuka. Taka natura idei, która cała jest sztuką, wyłuskuje poszczególne dzieła z łańcucha przyczynowości formalnej. Teraz każdy wytwór staje się więc samowystarczającą definicją sztuki.

Wiersz Herberta staje się częścią rewolucji konceptualnej, dążącej do postawienia w miejsce obiektu estetycznej kontemplacji przedmiotu zupełnie innego, natury językowej, bo wtedy właśnie, kiedy *Studium przedmiotu* zostało napisane, zakwestionowano granicę między literaturą a dziełami plastycznymi. Materiałem sztuki konceptualnej – pisał Flint w 1961 roku – jest język.

Głos w wierszu Herberta domaga się:

zaznacz miejsce  
gdzie stał przedmiot  
którego nie ma

Lawrence Weiner w *Wall Removal* spełnia nakaz, usuwając ścianę galerii i wystawiając właśnie brak. Wielokrotne realizacje tego samego dzieła artysta traktował jako jeden obiekt, który mógłby równie dobrze istnieć

1976, Frankfurt am Main 1992; P. Goldie, E. Schellekens, *Who's Afraid of Conceptual Art?*, London 2010; U. Tragatsching, *Konzeptuelle Kunst. Interpretationsparadigmen. Ein Propädeutikum*, Berlin 1998; T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *The Conceptual Art of Translation*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2013, nr 3(6), cz. 1.

<sup>14</sup> J. Kosuth, *Notes on Conceptual Art and Models* [w:] tegoż, *Art After Philosophy and After*, New York 1967, s. 3.

<sup>15</sup> J. Kosuth, *Art After Philosophy* [w:] *Theories and Documents of Contemporary Art...*, s. 841–847.

w formie zdania na kartce<sup>16</sup>. Artysta konceptualny robi – albo nie robi, ograniczając się do zapisania na papierze, co by można ewentualnie uczynić – to, o czym artyści pierwszej awangardy, intendowani bohaterowie wiersza Herberta, tylko teoretyzowali, co starali się alegorycznie oznaczać albo na co usiłowali wskazywać swoimi czarnymi i białymi kwadratami na białym tle. Twórczość awangardowa, abstrakcyjna była sztuką o sztuce, ale po 1961 roku znaczenie „refleksji” w sztuce o sztuce przechodzi o piętro wyżej na drabinie języka i jego metajęzyków:

Wraz z nadejściem konceptualizmu sztuka o sztuce zmieniła się w sztukę o teoriach sztuki, a po 1972 roku, kiedy artyści zaczęli badać pragmatyczny wymiar swoich wypowiedzi, sztuka stała się sztuką o świecie sztuki<sup>17</sup>.

Ale to też oznacza, że alegoryczna mowa o teoriach motywujących artystów, którzy odnawiają przedmiot i kontekst – jak ta wygłoszona w wierszu Herberta – przemieniła się w toku historii oddziaływań wiersza w pełnoprawną sztukę już nie piękną, ale wizualną, której materiałami są jednak język, teorie sztuki i języka, dyrektywy, modlitwy. Arthur Danto spostrzegł – jak sądzę – z zaskoczeniem i rozbawieniem analogię między faktyczną historią sztuki a narracyjnym schematem Heglowskiej fenomenologii ducha:

Sztuka odegrała spekulatywny przebieg historii w tym sensie, że przekształciła się w samoświadomość, w świadomość sztuki będącą sztuką na sposób refleksyjny, porównywalną do filozofii, która sama jest świadomością filozofii<sup>18</sup>.

Zatem zgodnie z tą heglizującą logiką również artystyczne wypowiedzi teoretyczne – w stylu Herbertowskiej małej alegorycznej historii sztuki – włączyły się w dzieje sztuk.

Oczywiście nie zestawiam Herberta z jakimiś odległymi zjawiskami zza oceanu kierowany wyłącznie snobizmem i kompleksami prowincjusza, ale włączam wiersz poety w główny nurt sztuki

<sup>16</sup> S. Burton, *Notes on the New* [w:] *Live in Your Head. When Attitudes Become Form*, red. H. Szeeman, Basel 1969 [brak numerów stron]: *Lawrence Weiner's Wall Removal – a work in which absence constitutes presence – has already been seen in New York and Europe; both showings, according to the artist, are the same work. Its identity lies in its idea, which can exist as well in the form of a 'statement' on the printed page.*

<sup>17</sup> T. Dreher, dz. cyt., s. 34.

<sup>18</sup> A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge 1981, s. 56.

rodzimej<sup>19</sup>. Jej koryfeusz Tadeusz Kantor wystawił w 1971 roku „ambalaże konceptualne”, opakowując rzeczy, których nie ma, te najpiękniejsze: nos Kleopatry, piętę Achillesa. Opakowaniami potęgował i jednocześnie kwestionował ich nieistnienie. Nie kto inny, tylko czołowy polski konceptualista Jarosław Kozłowski uznawał esej Flynta z 1961 roku za początek konceptualizmu<sup>20</sup>, choć na świecie najczęściej przywołuje się w tym kontekście tekst Sola LeWitta *Paragraphs on Conceptual Art* opublikowany w 1967 roku w *Art Forum*<sup>21</sup>. Jerzy Rosołowicz konstruował niestrudzenie neutrikony oczyszczające widzenie z estetyzmu, a nawet projektował gigantyczny neutrodrom umożliwiający całościowe doświadczenie nieestetyczne<sup>22</sup>. Pisał też rozprawy: *O działaniu neutralnym* (1967) czy *Próba odpowiedzi na pytanie, co to jest świadome działanie neutralne* (1971), rozważając drogi ucieczki z formalizmu, tak by człowiek mógł odzyskać przedmiot raz na zawsze albo za każdym razem tautologicznie sam przedmiot, który teraz będzie ideą samego siebie. Zbigniew Dłubak pozostawił bardzo ciekawe rozważania na temat nowego podejścia do przedmiotu – po konceptualizmie i po wierszu Herberta:

Powstaje możliwość sformułowania propozycji nowego sposobu odbioru dzieła: poza informacją, poza ekspresją, poza estetyką. Obiekt sztuki egzystujący w rzeczywistości, jednak przez obserwację pozbawiony jakości i postaci. Obserwacja jako rodzaj medytacji, która wyłącza wszystkie znaczenia i odniesienia, która zobojętnia na wszystkie powierzchowne radości płynące z oglądania. Części tego obiektu działają na siebie jako wzajemnie znoszące się elementy; przez powtórzenie, przez ujawnienie swej struktury, przez zamknięcie swego zasięgu w określonej przestrzeni realnej i mentalnej. W ten sposób znak, który kiedykolwiek miał oznaczać albo oznacza sztukę, staje się na powrót znakiem pustym. Jesteśmy u progu tego procesu, w trakcie którego powstaje sztuka. Jesteśmy u progu formowania się mitu<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> L. Najder, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009; G. Dziamski, *Spór o sztukę konceptualną w Polsce* (<http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs7/GrzegorzDziamski.pdf> [dostęp: 30.12.2014.]); Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Poznań 2011.

<sup>20</sup> J. Kozłowski, *Kon-Tekst*, Kraków 2009, s. 12.

<sup>21</sup> *Theories and Documents of Contemporary Art...*, s. 822 i nn.

<sup>22</sup> Por. hasło Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak na stronie culture.pl.

<sup>23</sup> Z. Dłubak, *Desymbolizacje* [w:] *Teoria sztuki Zbigniewa Dłubaka*, red. Magdalena Ziółkowska, Warszawa 2013, s. 164; por. koncepcję wiodącego polskiego konceptualisty Jarosława Kozłowskiego „sztuka jako znak pusty” czy „sztuka jako zbiór pusty” – J. Kozłowski, dz. cyt., Kraków 2009, s. 104–117.

Tak jak na progu mitu – wobec nowego widzenia – zostawia nas wiersz Herberta.

Gorzka ironia historii oddziaływań wiersza polega na spełnieniu marzenia poezji. Wreszcie po 1961 roku ekfrazą, utwór literacki o wytworze sztuki wizualnej, może rzeczywiście stać się dziełem owej sztuki. Przez całą historię gatunku – od Filostrata Starszego do Tadeusza Różewicza<sup>24</sup> – ekfrazą „skarżyła się”, że nie potrafi oddać słowami doskonałości obrazu, bo nie umie naśladować natury tak znakomicie, jak czyni to malarstwo, ani tak silnie, jak może ono oddziaływać na widza oczekującego estetycznych rozkoszy. Jednak zrzędzeniem losu i dziejów sztuki ekfrazą stała się wreszcie pełnoprawnym dziełem artystycznym, które jednak uprzednio wyrzekło się nie tylko naśladowania „rzeczy niestworzonych”, ale nawet samego obrazu i estetycznej medialności. Sztuka, której materiałem jest język, często układający się – jak wiersz *Studium przedmiotu* – w instrukcje tworzenia, nie zachwycała jednak, mówiąc delikatnie, Zbigniewa Herberta<sup>25</sup>. Historia spełniłaby zatem marzenie poety, przynosząc mu zarazem gorzkie rozczarowanie.

Podobne gorzkie rozczarowanie urzeczywistnieniem marzenia Herbert opisał w 1973 roku w eseju *Duszyczka* (LNM)<sup>26</sup>. Esej komentuje list gratulacyjny Zygmunta Freuda do Romaina Rollanda: Freud opowiada w liście, jak spełniając największe swe marzenie, zwiedza wyteśkniony Akropol i nie potrafi, nie może cieszyć się urzeczywistnieniem pragnienia. Odczuwa wręcz ontologiczną niepewność, czy słynne wzgórze w ogóle istnieje, a fenomen nazywa „przegraną z powodu sukcesu” i objaśnia poczuciem winy wobec zmarłego ojca, który Akropolu nigdy nie widział. Ojciec znowu kastruje Freuda. W eseju Herbert radzi sobie z możliwością własnej „przegranej z powodu wygranej” – grożącą mu, gdy zwiedza Akropol czy Luwr – w typowy dla pewnej formacji inteligencji polskiej sposób, to znaczy: po ułańsku dystansując się od osobistej psychologii i opowiadając o konieczności konfrontacji z arcydziełami, posłannictwie, wartościach, tragicznie zmarłych kolegach, których reprezentuje itp. Również *Studium przedmiotu* groziło poecie

<sup>24</sup> M. Mrugalski, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007, s. 302–365.

<sup>25</sup> O trudnych relacjach Herberta ze współczesną mu sztuką zob. K. Hryniewicz, *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Kraków 2014, zwł. s. 207–242.

<sup>26</sup> Pierwodruk: „Więź” 1973, nr 3/8 (180).

srogą porażką z powodu spełnionego marzenia: wiersz o sztuce można było w nowym kontekście sztuki uznać za samą sztukę, jednak za sztukę rozczarowującą poetę. Ale w przypadku tego wiersza poetę ratuje intersubiektywna historia oddziaływań, a nie subiektywna niewiara w subiektywność.

Okazuje się, że utwór Herberta można uznać za część nielubianej przez niego sztuki postkonceptualnej, bo nie ma substancjalnych argumentów, żeby tego nie robić, innych niż subiektywny sprzeciw poety czy tych, którzy wyobrażają sobie, że pojęli jego myśl. Sztuka konceptualna była definiowana w taki sposób, że *Studium przedmiotu* nie może nie stać się jej dziełem: artystyczna wypowiedź o teoriach sztuki wizualnej, katapultująca te teorie z historii sztuki w niebo tautologicznych idei.

Ale kto uznaje wiersz Herberta za dzieło sztuki konceptualnej, rozsądza nielubiany przez Herberta nurt sztuki. Konceptualizm – zwłaszcza jego największa gwiazda, Joseph Kosuth – zwalczał historię, szatkował pulsowanie abstrakcji i przedmiotowości atomowymi tautologiami. Utwór Herberta można uznać za część konceptualizmu wyłącznie wtedy, gdy przyjmujemy stanowisko historycyzmu; duch czasu był taki, że nawet wiersz mógł się stać odnowionym dziełem sztuki. Tylko dzieje mogły wciągnąć poetę w ruch, którego nie cierpiał, fundując mu porażkę z okazji spełnienia marzenia o zbliżeniu się do jego ideału, do sztuk plastycznych. Ale kto uznaje prymat działania historii nad intencją pojedynczych dzieł, niszczy konceptualizm. Gdy obserwator zajmuje stanowisko historyzmu, staje się on kolejnym kierunkiem w historii form sztuki, operującym charakterystycznymi morfizmami, niezbyt ciekawymi, ale popularnymi w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Tak Herbert, chcąc nie chcąc, stał się Konradem Wallenrodem neoawangardy.



Anna Stec-Jasik

Uniwersytet Jagielloński

## „Niepogodzony to pewne”

O pamięci w jednym wierszu Zbigniewa Herberta

„Poezja córką jest pamięci/ stoi na straży ciał w pustkowiu”<sup>1</sup> – słowa jednego ze stosunkowo wczesnych wierszy Zbigniewa Herberta można uznać za motto jego twórczości lub wręcz programową deklarację tego poety<sup>2</sup>. Zarówno w wierszach, jak i esejach autora *Pana Cogito* pamięć jest kluczowym pojęciem<sup>3</sup>. Dzięki jej społeczno-kulturowemu wymiarowi możliwe jest trwanie wartości, a także przekazywanie ich innym. Pamięć umożliwia również przywrócenie tego, co nieobecne i przeszłe – zdarzeń, przedmiotów, ludzi. Jest więc istotnie „strażniczką”, za sprawą której ocalone zostaje to, co kruche i podatne na niszczące działanie czasu.

---

<sup>1</sup> Cytat pochodzi z wiersza *Życiorys* (HPG).

<sup>2</sup> W podobny sposób zaczyna swój artykuł Agata Stankowska-Kozera (taż, *Obrazy pamięci. O roli obrazu w historiografii Zbigniewa Herberta* [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Toruń-Kraków 2012, s. 143).

<sup>3</sup> Temu kluczowemu aspektowi twórczości Herberta chętnie poświęcają uwagę badacze, np. K. Biedrzycki, *Poezja i pamięć. O trzech poematach Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego*, Kraków 2008; M. Mikołajczak, „Życie moje powinno zatoczyć koło”. *Formy pamięci w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, cz. 2: *Pamięć i tożsamość*, Lublin 2006; D. Opacka-Walasek, *Miłosz – Różewicz – Herbert. Pamięć porażająca i pamięć ocalająca* [w:] tejsze, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996; D.K. Sikorski, *Pamięć i tożsamość. Zachowanie siebie jako warunek tożsamości* [w:] *Wyraz wyluskany z piersi...*; M. Solecki, *Transgresywność poezji Herberta. Pejzażowa forma istnienia pamięci*, „Przegląd Humanistyczny” 2005, nr 2.

*Pan Cogito a pewne mechanizmy pamięci*

## I

Zrazu wydaje się że nic bardziej kruchego niż krajobraz  
Ruch powieki unicestwia łańcuch górski Alpy sprowadza pod ziemię  
Odwrocenie głowy wysusza ocean pamięci ocean przemieniony w grudkę soli  
Opuszczony las jest trudny do zapamiętania jak pokój hotelowy  
Tylko krajobraz dzieciństwa tylko ten krajobraz  
nosimy w sobie stale na dnie wszystkich wspomnień  
ma on barwy zgaszone wklęsły rysunek jak pieczęć  
intensywny zapach korzeni i niespodziewane rozbłyski ocieniane rzęsą

## II

Porośnięty trzcina krajobraz dzieciństwa  
mijane w galopie krajobrazy młodości  
Przez szpary roztargnienia przez rozstawione nogi przez uchyloną gazetę  
przez szybę przez oddech widzimy krajobraz dojrzałego wieku  
Wszystko to powinno się któregoś dnia rozpaść  
szcernieć jak niepotrzebne dekoracje  
zamilknąć jak mamroczące chóry  
mącające czystą arię naszego istnienia

## III

Dzieje się wręcz przeciwnie wbrew naszej woli zapewne  
Powracają krajobrazy najeżdżają naszą pamięć  
powtarzają się bezsennie całe ich łańcuchy liczne stada  
zmierzch w sadzie krzywe jabłonie ostry stok albo dom o zielonych okiennicach  
i czarnym dachu krytym papą (jedno okno otwarte) – słońce [na] żółtym murze  
zaplątanym w dzikie wino sad mur domu – łódka przy brzegu nasiąknięta wodą –  
błękitne szyny wybiegające z lasu – jaki flet wyprowadzi je z naszych pamięci  
kto zerwie celuloidową taśmę

## IV

Nie [jest] to wcale język, niepodobna wyprowadzić symboli  
jest to brutalne zwycięstwo tła  
obcego naszemu istnieniu  
nogi odjęta rzeka głowę przekreśliła gałąź  
tam gdzie leżały ramiona jest teraz linia pagórków  
w miejscu serca obce miasto suche jak na sztychu

## V

Konkluzja

Jeśli to pleśń tak rośnie jeśli bakterie obrazów  
rozmnażają się tak szybko jakbyśmy byli pożywką

i niczym więcej lekcja jest chyba taka  
 pisz swoje imię na korze  
 zawierzaj mądrym kamieniom  
 odciskaj rękę na powietrzu i wodzie  
 lecz jeśli przyjdzie ta chwila  
 nie chwytaj się zasłony  
 zniknij w fałdach  
 – niepogodzony to pewne

Wiersz *Pan Cogito a pewne mechanizmy pamięci* (UR) dotyczy jednak innego jej rodzaju. W utworze mowa będzie nie o społecznym, zbiorowym czy kulturowym wymiarze pamięci, ale o jej bodaj najbardziej pierwotnym i podstawowym aspekcie – współtworzącej tożsamość jednostki pamięci autobiograficznej, czyli takiej, która magazynuje ludzkie wspomnienia i dzięki której człowiek posiada wiadomości o sobie samym i swoim życiu, a także otaczającym go świecie; takiej, która – jak pisze Paul Ricoeur – „upewnia nas, że to, co układamy we wspomnienie, miało miejsce wcześniej”<sup>4</sup>, było częścią naszej egzystencji. Jakie zatem mechanizmy opisane zostają w wierszu i jaki obraz „matki poezji” można w nim odnaleźć?

Na początku warto zwrócić uwagę na tytuł utworu. Użyty w nim spójnik „a” to, jak podaje *Słownik języka polskiego*, „spójnik łączący zdania lub wyrażenia o przeciwstawnej treści”<sup>5</sup>. Zatytułowanie wiersza *Pan Cogito a pewne mechanizmy pamięci* może zatem sugerować, że jego bohater będzie przeciwstawiał się wymienionym w tytule zagadnieniom, które staną się dla niego wyzwaniem, problemem – czymś, z czym należy się zmierzyć.

Początek pierwszej z pięciu (ponumerowanych skądinąd) całości wiersza wskazuje, że w utworze mowa będzie przede wszystkim o problematycznych i zawiłych aspektach pamięci, czytamy bowiem:

Zrazu wydaje się że nic bardziej kruchego niż krajobraz  
 Ruch powiek unicestwia łańcuch górski Alpy sprowadza pod ziemię

4 P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2012, s. 17.

5 Jak wiemy, Herbert chętnie posługiwał się tym spójnikiem także w tytułach innych wierszy, w których główną postacią jest Pan Cogito zmagający się ze światem i samym sobą (zawłaszcza w utworach zamieszczonych w tomie *Pan Cogito*, np. *Pan Cogito a myśl czysta*, *Pan Cogito a perła*, *Pan Cogito a pop*, *Pan Cogito a poeta w pewnym wieku*, *Pan Cogito a ruch myśli*).

Odwroćcie głowę wysusza ocean pamięci ocean przemieniony w grudkę soli  
Opuszczony las jest trudny do zapamiętania jak pokój hotelowy

Warto się zastanowić, o jakiego rodzaju krajobrazie mowa w pierwszym wersie. To, co zwykle się określać tym mianem, kojarzymy najczęściej z cechami takimi jak trwałość i niezmiennosc, zwłaszcza gdy pejzaż składa się z elementów przyrody nieożywionej. Wydawałoby się, że taką rzeczywistość trudno jest zmienić. Tymczasem w wierszu czytamy o „kruchym krajobrazie” i Alpach sprowadzanych pod ziemię ruchem powieki. Te paradoksalnie brzmiące sformułowania wskazują oczywiście, że w utworze powtarzające się wielokrotnie słowo „krajobraz” odsyłać będzie nie do samego desygnatu tego pojęcia, ale do jego reprezentacji, którą dzięki pamięci człowiek przechowuje w swoim umyśle. W takim ujęciu krajobraz istotnie jest kruchy – bo zapamiętany obraz z czasem może stracić swą wyrazistość, rozpaść się, a jego poszczególne elementy mogą zostać zniekształcone.

Pierwszym mechanizmem, któremu przygląda się Pan Cogito, będzie więc problem w zasadzie nie tyle pamięci, ile zapomnienia niszczonego zapamiętaną rzeczywistość i mającego swój początek w samym postrzeganiu danej rzeczy, której istnienie zostaje zakwestionowane w momencie, gdy obserwujący ją podmiot zamyka oczy i odwraca od niej głowę<sup>6</sup>. Skoro zaś pamięć zawodzi już w chwili bezpośredniego kontaktu z postrzeganym obiektem, nie dziwi fakt, że w miarę upływu czasu z jej „oceanu” pozostaje grudka soli, zaś ogrom rzeczywistości możliwej do przechowania we wspomnieniach ogranicza się do niewielkiego jej wycinka. A i zapamiętanie tego skromnego wycinka może stwarzać trudności – dlatego „Opuszczony las jest trudny do zapamiętania jak pokój hotelowy”.

Powyższy wers dobrze obrazuje inny aspekt zagadnienia pamięć–postrzeganie. Skąd porównanie lasu z hotelowym pokojem? Te dwa pozornie całkiem różne miejsca mają jedną cechę wspólną: przeważnie są po prostu mało charakterystyczne. Wynajmowany pokój jest

<sup>6</sup> „Ruch powieki unicestwia łańcuch górski” – to przenośne sformułowanie przywodzi na myśl rozważania o pamięci i percepcji Henriego Bergsona, który w jednym ze swoich dzieł stwierdza wprost: „Prawdę mówiąc, wszelkie postrzeganie jest już pamięcią. Praktycznie postrzegamy tylko przeszłość, bowiem czysta teraźniejszość jest nieuchwytnym postępowaniem naprzód przeszłości pochłaniającej przyszłość” (H. Bergson, *Pamięć i życie*, wybór tekstów G. Deleuze, tłum. A. Szczepańska, Warszawa 1988, s. 73–74).

podobny do wielu innych tego typu pomieszczeń, tak samo jak jedno skupisko drzew do drugiego. Rzeczy zaś i wydarzenia szare, codzienne, niewyróżniające się zazwyczaj nie zostają dobrze zapamiętane – nawet jeżeli człowiek pragnie właśnie je zachować w pamięci. Do tego mechanizmu Pan Cogito jeszcze powróci w swych poetyckich zmaganiach.

Tymczasem w pierwszej części wiersza bohater mierzy się nie tylko z zapomnieniem i trudnościami zapamiętywania, ale też z innymi aspektami pamięci – wciąż porusza się w obszarze problemów związanych z „wytwarzaniem wewnętrznej reprezentacji”<sup>7</sup> i późniejszym jej wydobywaniem, tym razem mówi jednak o tym, co pamiętamy najlepiej:

Tylko krajobraz dzieciństwa tylko ten krajobraz  
nosimy w sobie stale na dnie wszystkich wspomnień

Wymienionym wcześniej trudnym do zapamiętania, kruchym obrazom przeciwstawiony zostaje „krajobraz dzieciństwa”. Pochodzi on z chronologicznie najwcześniejszego etapu ludzkiego życia, umieszczony jest więc „na dnie” wspomnień. Takie umiejscowienie może konotować również inne znaczenie. Obraz krainy dzieciństwa spoczywa „na dnie”, więc kolejne doświadczenia są nią, by tak rzec, podszyte – w początkowej fazie ludzkiej egzystencji formuje się jednostkowa tożsamość, wszystko jest pierwsze, nowe, nieznane, przez co staje się punktem odniesienia dla kolejnych etapów życia. Zatem „krajobraz dzieciństwa [...] nosimy w sobie”, bo jest ważnym elementem naszej tożsamości. Jak jeszcze komentuje ów krajobraz Pan Cogito? Czytamy:

ma on barwy zgaszone wklęsły rysunek jak pieczęć  
intensywny zapach korzeni i niespodziewane rozbłyски ocieniane rzesą

Powyższe dwa wersy dotyczą co najmniej trzech ważnych cech pamięci o czasie dzieciństwa. Po pierwsze, wspomnienie ma swój kolor i „wklęsły rysunek”<sup>8</sup>, jest więc zazwyczaj obrazem, a nie na przykład

7 M. Jagodzińska, *Psychologia pamięci. Badania, teorie, zastosowania*, Gliwice 2008, s. 21.

8 Warto wspomnieć, że sformułowanie „wklęsły rysunek jak pieczęć” odsyła do obszernego zagadnienia metafor pamięci, a zwłaszcza do jednej z pierwszych tego typu przenośni, czyli woskowej tabliczki Platona, o której czytamy w dialogu *Teajtet*: „Więc przyjmij, dla naszych rozważań, że w duszach naszych jest tabliczka woskowa [...]. Jeżeli z tego, co widzimy albo słyszymy, albo pomyślimy, chcemy coś

dźwiękiem<sup>9</sup>. Istotnie, pamiętamy najczęściej wizualny wymiar rzeczywistości. O tym, że to właśnie zmysł wzroku w przeważającej mierze decyduje o kształcie naszej pamięci świadczą przywołanie w wierszu „niespodziewane rozbłyski” przywodzące na myśl światło lampy błyskowej używanej podczas fotografowania<sup>10</sup>. Obraz uwieczniony zostaje jednak nie dzięki kliszy, ale za pomocą „ocienianych rzęsą” oczu. Po drugie, świat obecny we wspomnieniach jest tylko odbiciem tego, co realne; w porównaniu z intensywnością swego pierwowzoru ma więc „barwy zgaszone”. Z drugiej jednak strony (i to po trzecie) – pierwsze wspomnienie może mieć też inny charakter. Może być całkiem wyraźne i rejestrowane nie za pomocą wzroku, ale

---

zapamiętać, podkładamy tę tabliczkę pod spostrzeżenia i myśli, aby się w niej odbijały tak jak wyciski pieczęci” (Platon, *Parmenides. Teajtet*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2002, s. 163–165). Wydaje się, że „wkłęśły rysunek jak pieczęć” to sformułowanie użyte przez Pana Cogito nieprzypadkowo – wszak jego autor znał dobrze dzieła Platona.

<sup>9</sup> Holenderski historyk psychologii Douwe Draaisma w książce pod tytułem *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej w rozdziale poświęconym pierwszym wspomnieniom okresu dzieciństwa* powołuje się na badania przeprowadzone u schyłku XIX wieku przez parę francuskich psychologów, którzy już wtedy „zwrócili uwagę na fakt, że pierwsze wspomnienia niemal zawsze były opisywane jako obrazy, a nie jako zapach czy dźwięk” (D. Draaisma, *Przebłyski w ciemności: pierwsze wspomnienia [w:] tegoż, Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, tłum. E. Jusewicz-Kalter, Warszawa 2006, s. 24 i nn.).

<sup>10</sup> Co ciekawe, psychologowie w odniesieniu do zapamiętywania ważnych dla społeczności wydarzeń również posługują się podobną metaforą: „Flashbulb memories – wspomnienia typu »efekt lampy błyskowej«. Tę obrazową nazwę nadali im w 1977 roku psychologowie Brown i Kulik. [...] Wprowadzając analogię do lampy błyskowej, Brown i Kulik nie sugerowali, że wspomnienie przypomina pojedyncze zdjęcie, na którym później można obejrzeć wszystkie szczegóły. Mieli na myśli to, że oprócz obrazu okoliczności zdarzenia wspomnienie zawiera często pewne szczegóły, które pojawiły się na zdjęciu niejako przez przypadek – szczegóły, które w innym wypadku dawno zostałyby zapomniane, na przykład fakt, że ten, kto przekazywał ci daną wiadomość, przez cały czas pociągał nerwowo za wystającą ze swetra nitkę” (D. Draaisma, *Wewnętrzna lampa błyskowa [w:] tegoż, Dlaczego życie płynie szybciej...*, s. 64, 67). W wierszu Herberta owe „niespodziewane rozbłyski” raczej nie odnoszą się do wydarzeń istotnych dla społeczności, jednak ich mechanizm jest podobny do działania *flashbulb memory*.

zmysłem węchu<sup>11</sup>, dzięki czemu w pamięci pozostaje „intensywny zapach korzeni”<sup>12</sup>.

Pierwsza całośćka wiersza ujawnia zatem ważny paradoks: to, co zapamiętane, może być z jednej strony nietrwałe, ulotne i niedoskonałe, z drugiej zaś jest mocno zapisane „w sobie”, wyraźne jak odcisk pieczęci. To dialektyczne ujęcie zostaje poniekąd rozwinięte w drugiej części utworu:

Porośnięty trzcina krajobraz dzieciństwa  
mijane w galopie krajobrazy młodości  
Przez szpary roztargnienia przez rozstawione nogi przez uchyloną gazetę  
przez szybę przez oddech widzimy krajobraz dojrzałego wieku

Perspektywa rozważań o wspomnieniach dzieciństwa poszerza się o późniejsze doświadczenia. Okazuje się jednak, że „krajobrazy młodości” i „dojrzałego wieku” są w przytoczonym fragmencie kreowane inaczej niż chronologicznie wcześniejsze obrazy. Nietrudno bowiem zauważyć, że wspomnienia kolejnych etapów życia są w tej części wiersza skontrastowane – z jednej strony wyraźne i intensywne „krajobrazy dzieciństwa” z pierwszej części utworu, z drugiej zaś pozbawione tej wyrazistości krajobrazy późniejsze. Pamięć dotyczącą początkowego etapu życia „nosimy w sobie”, ma ona „intensywny zapach”, jest wyraźna „jak pieczęć”; młodość natomiast jest zaledwie „mijana”, a dojrzałość rejestrowana „przez szpary roztargnienia”. Obecny w pamięci

<sup>11</sup> Zmysł ten nie był dla Pana Cogito ulubionym narzędziem poznania rzeczywistości – jak wyznaje w *Przeczeniach eschatologicznych Pana Cogito* (ROM), w obliczu „komisji werbunkowej [...] kandydatów do raju”, przed którą pośmiertnie się stawi, „najłatwiej odda swój węch / używał go z umiarem / nigdy nikogo nie tropił”. W innych jednak utworach – jak na przykład w wierszu omawianym w niniejszym artykule – zmysł ów pojawia się niekiedy jako waloryzowany zdecydowanie dodatnio (o roli zmysłów i ich rozmaitych funkcjach w poezji autora *Struny światła* zob. J.M. Ruszar, *Zmysły i metafory. Hierarchia zmysłów według Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006).

<sup>12</sup> O pamięci zapachu i jej funkcjonowaniu wiele mówi fragment powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu* i słynna scena z magdalenką, dzięki której – choć wspomniany opis dotyczy głównie smaku ciastka – zjawisko przywoływania wspomnień przez doznania węchowe zaczęto w psychologii nazywać fenomenem Prousta (zob. D. Draaisma, *Zapach a wspomnienia* [w:] tegoż, *Dlaczego życie płynie szybciej...*, s. 40–42 i nn.).

obraz dorosłości przywodzi na myśl pejzaże obserwowane w czasie szybkiej jazdy samochodem lub podróży pociągiem – krajobrazy „mi-jane w galopie” i widziane „przez szybę” zmieniają się i często zlewają w jedno pasmo podobnych do siebie miejsc. Podobnie bywa z ciągiem wspomnień o wieku dojrzałym – zwłaszcza u osób starszych, które swoje dzieciństwo i wczesne lata życia pamiętają niezwykle wyraźnie, w przeciwieństwie do czasu dorosłości<sup>13</sup>. Wspomnienia najdłuższego okresu życia człowieka jawią się zatem jako zaskakująco mało zróżnicowane i niezbyt obfite i są – jak przywołane wcześniej „pokój hotelowy” i „opuszczony las” – trudne do zarejestrowania i późniejszego odtworzenia z powodu swojej pospolitości, wzajemnego podobieństwa, codzienności<sup>14</sup>. W tym fragmencie uwypuklony zostaje również inny sposób działania pamięci – wydaje się logicznie, że to, co miało miejsce względnie niedawno, powinno być zapamiętane lepiej niż wydarzenia odległe w czasie. Tymczasem okazuje się, że jest odwrotnie i właśnie to, co jest od nas oddalone o wiele lat, zachowane zostaje w pamięci tak trwale jak fotografia. Jednak krajobrazy zarówno dzieciństwa, jak i lat późniejszych mogłyby przecież równie dobrze zniknąć, sugeruje Pan Cogito, stwierdzając nieco przewrotnie:

Wszystko to powinno się któregoś dnia rozpaść  
szernieć jak niepotrzebne dekoracje  
zamilknąć jak mamroczące chóry  
mącające czystą arię naszego istnienia

Wydaje się, że zamykające drugą część wiersza wersy wskazują na zmianę perspektywy. W pierwszej całości utworu obraz pamięci człowiek „nosi w sobie”, odwróceniem głowy wysusza jej ocean, ruchem powieki unicestwia treści wspomnień, zatem ma realny wpływ na pamięć i jej

<sup>13</sup> Zjawisko to zwykle się nazywać reminiscencją, por. D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, tłum. E. Jusewicz-Kalter, Wołowiec 2010, s. 79–116; M. Jagodzińska, dz. cyt., s. 422–424.

<sup>14</sup> Jak powiada D. Draaisma: „Nasza pamięć nie radzi sobie dobrze ze sprawami codziennymi. Trudno przypomnieć sobie nierzucające się w oczy otoczenie, brzmienie głosu, odczucia, jakie budził dotyk przedmiotów, zapach pomieszczenia, smak potraw. [...] W rzeczywistości nasza pamięć jest instrumentem przeznaczonym do celów użytecznych ewolucyjnie [...]. Z większą łatwością rejestruje to, co się zmienia, niż to, co pozostaje takie samo” (tenże, *Richard i Anna Wagnerowie: czterdzieści pięć lat pożycia małżeńskiego* [w:] tegoż, *Dlaczego życie płynie szybciej...*, s. 164–165).



kształt. Dalej jednak wspomnienia określone zostają jako „niepotrzebne dekoracje” i „mamroczące chóry” wprowadzające zamęt w ludzkiej egzystencji. W takim ujęciu pamięć jawi się więc jako rzecz od człowieka niezależna i wręcz niekoniecznie pożądana. Ta myśl rozwinięta zostaje w częściach trzeciej i czwartej:

Dzieje się wręcz przeciwnie wbrew naszej woli zapewne  
Powracają krajobrazy najeżdżają naszą pamięć  
powtarzają się bezsennie całe ich łańcuchy liczne stada

Wiersz, jak pamiętamy, rozpoczyna się od słów: „Zrazu wydaje się że nic bardziej kruchego niż krajobraz” – okazuje się, że to istotnie pozory. Pan Cogito w początkowych wersach utworu rozważa kruchość pamięci autobiograficznej, jej niedokładność, trudności, jakie sprawia zapamiętywanie miejsc. Tymczasem wspomnienia mogą powracać i „najeżdżać naszą pamięć” niezależnie od woli człowieka<sup>15</sup>. Co osobliwe, ludzka pamięć działa w ten sposób bardzo często podczas nieprzespanych nocy, w czasie których człowiek przypomina sobie „liczne stada” minionych przeżytych chwil. Pan Cogito wymienia przykładowy łańcuch takich wspomnień:

zmierzch w sadzie krzywe jabłonie ostry stok albo dom o zielonych okiennicach  
i czarnym dachu krytym papą (jedno okno otwarte) – słońce [na] żółtym murze  
zapłatanym w dzikie wino sad mur domu – łódka przy brzegu nasiąknięta wodą –  
błękitne szyny wybiegające z lasu –

Powracające wspomnienia wypełnione są obrazami zwyczajnych elementów otoczenia: domu, ogrodu, najbliższej okolicy. Uwagę zwraca mnogość detali (zielone okiennice, otwarte okno, słońce na żółtym murze<sup>16</sup>), które choć przypominają „niepotrzebne dekoracje”, są trwale

<sup>15</sup> Przywołany w cytowanej w poprzednim przypisie publikacji Cees Nooteboom w jednej ze swych książek użył niezwykle trafnego porównania, które doskonale oddaje tę właściwość zjawiających się wbrew woli człowieka pamiętanych treści: „wspomnienie jest jak pies, który kładzie się, gdzie zechce” (tenże, *Następna historia. Rytuały*, tłum. Z. Klimaszewska, E. Osuch-Stańczak, Warszawa 1999, s. 107, cyt. za: D. Draaisma, *Dlaczego życie płynie szybciej...*, s. 5) – nie sposób się nie zgodzić z tą nieco zabawną paralelą.

<sup>16</sup> Co ciekawe, motyw światła na murze pojawia się jako żywe wspomnienie z dzieciństwa już nie Pana Cogito, a samego Zbigniewa Herberta, który w jednym z wywiadów wyznaje: „Moim podstawowym przeżyciem malarskim był jednak na pewno widok z okna kamienicy, w której mieszkałem we Lwowie, na mur, który

zapisane w „powracającym krajobrazie”. Owa trwałość pewnych wspomnień została w pierwszej części przyrównana do odcisku pieczęci, mowa była także o „niespodziewanych rozblyskach” kojarzących się z fotografią. Wydaje się, że i część trzecia nawiązuje do tego sposobu funkcjonowania pamięci. Wymieniony w niej łańcuch wspomnień przypomina zbiór zdjęć, na których ktoś pragnął uwiecznić otaczającą go rzeczywistość – stąd „liczne stada” rzeczy bliskich codziennemu doświadczeniu, drobne detale i niekonieczne szczegóły. Przyrównanie wspomnień do fotografii jest istotne jeszcze z co najmniej jednego powodu – ale o tym później. Tymczasem warto podkreślić, że w przemyśleniach Pana Cogito na temat mechanizmów pamięci pobrzmiewa nuta skargi – pozornie kruche narzędzie, które sprawia, że trudno jest zapamiętać to, co chcemy przechować, podsuwa zarazem „całe łańcuchy” i „liczne stada” szczegółowych i może nieco przypadkowych obrazów. Dość szorstko obchodzi się natomiast z właścicielem wspomnień. W dodatku nie wiadomo:

– jaki flet wyprowadzi je z naszych pamięci  
kto zerwie celuloidową taśmę

Przywołany przez Pana Cogito flet budzi różne skojarzenia. Z jednej strony przywodzi na myśl znanych z mitologii bohaterów, którzy za pomocą właśnie instrumentów muzycznych wpływali na rzeczywistość, ludzi i zdarzenia z mocą podobną do tej sprawiającej, że obecne w pamięci dzieciństwo również się zmienia, zostaje „zaczarowane” i w świadomości człowieka staje się jego własną mityczną arkadią. To jednak skojarzenie dalekie; uwagę przykuwa fakt, że flet skądś wspomnienia „wyprowadza”. Użycie tego akurat czasownika prowokuje pytanie, czy

---

był najpiękniejszy, kiedy słońce zachodziło. I kolor, ten niewyraźny kolor mnie prześladował. To było abstrakcyjne przeżycie. Ten mur z ciepłym światłem. Wie pan, są takie kamienice, jak gdyby ucięte, ze ścianą bez okien. A już o wiele później mowa okien zaczęła mnie fascynować. Latem były okna otwarte; kiedy się zmierzchało, to taka w nich czern, prawie sadza. I tu mi się zaczęła jakaś sprawa niewyraźności świata. Wiedziałem, że ten mur jest najpiękniejszy tylko przez parę minut – w słońcu. Zwykle nieefekowny, szarawy – w słońcu nabierał koloru gorącej ochry. [...] To chyba było – to jest – początkowe uwrażliwienie na świat przedmiotów, kolorów” (*Światło na murze. Rozmawia Marek Sołtysik*, WYW 112–123.). Warto zauważyć, że w tym fragmencie autor omawianego wiersza odnosi się właśnie do pamięci – wspomnienie z dzieciństwa staje się później ważnym doświadczeniem, które „uwrażliwiało na świat”.

oddzielony myślnikiem fragment trzeciej części nie jest pytaniem retorycznym, westchnieniem Pana Cogito, który zdaje się pytać: „czy coś uwolni nas wreszcie od »licznych stad« obrazów i będzie w swoim działaniu tak skuteczne, jak nie przymierzając, legendarny flecista wyzwalający miasto Hameln z plagi gryzoni? Czy ktoś będzie uprzejmy wyłączyć ten męczący ogromem szczegółów film lub po prostu go przerwać (»kto zerwie celuloidową taśmę«)?”. Czy owo „zerwanie” to po prostu śmierć, za pomocą której ktoś lub coś (Bóg, los?) unicestwia życie człowieka, a zarazem zapis jego wspomnień?

Dwuwers ten można odczytać również inaczej: flet może być metaforą tak zwanego katalizatora wspomnienia, czyli płynącego z zewnątrz impulsu (na przykład przedmiotu lub miejsca), dzięki któremu nagle „najeżdżają” nas wspomnienia. W podobny sposób można odczytać pytanie „kto zerwie celuloidową taśmę” – chodziłoby wtedy nie o zerwanie w znaczeniu naruszenie ciągłości i zniszczenie filmowego zapisu, ale o zerwanie jako określenie poruszenia, wprawienia w ruch, dzięki któremu zarejestrowany na taśmie obraz „ożywa” – tak jak zaczynają „żyć” treści wypełniające pamięć. Sformułowane przez Pana Cogito pytanie o to, co (lub kto) będzie tym razem „fletem”, który wywoła wspomnienia, dodatkowo podkreśla przypadkowość, z jaką działa nasza pamięć. Nigdy bowiem nie wiadomo, czy z pozoru niewinna rzecz<sup>17</sup> lub sytuacja (w rodzaju podanej w szklance herbaty, wyschniętego liścia, znajomo wyglądającego miejsca lub czyjś gestu) nie stanie się przyczyną bezsennych nocy wypełnionych „łańcuchami licznymi stadami” podsuwanych przez pamięć obrazów<sup>18</sup>.

Czwarta część wiersza to poniekąd kontynuacja refleksji dotyczącej przypadkowości i niezależności ludzkiego pamiętania – tym razem jednak przemyślenia na ten temat zostają wyrażone dobitniej:

Nie [jest] to wcale język niepodobna wyprowadzić symboli  
jest to brutalne zwycięstwo tła  
obcego naszemu istnieniu

<sup>17</sup> Jak przywołana już w niniejszych rozważaniach Proustowska magdalenka.

<sup>18</sup> Mowa tu o raczej przypadkowych i pozornie neutralnych elementach rzeczywistości, które niespodziewanie stają się bodźcem uwalniającym przechowywane w pamięci treści. „Fletem”, o który pyta Pan Cogito, nie będzie więc przedmiot, który sami wiążemy z drogim wspomnieniem, bliską osobą, ważnym wydarzeniem i który w potocznym języku nazywamy pamiątką.

Pierwszy wers czwartej całości można interpretować w ten sposób: powracających obrazów nie można nazwać „językiem wspomnień”, ponieważ są w gruncie rzeczy przypadkowe, nie tworzą systemu, w ich doborze próżno doszukiwać się logiki – takie zaś cechy powinna mieć struktura symboli przypominająca język. Kolejne wersy z powyższego fragmentu sprawiają, że pamięć jawi się jako przeciwnik – odnosi „brutalne zwycięstwo” nad człowiekiem, a jej treści są dla niego „obcym tłem”. To, co powinno być na drugim planie, wysuwa się na pierwszy; „niepotrzebne dekoracje” wręcz zajmują miejsce postrzegającego je podmiotu:

nogi odjęła rzeka głowę przekreśliła gałąź  
tam gdzie leżały ramiona jest teraz linia pagórków  
w miejscu serca obce miasto suche jak na sztychu.

Omawiając przywołany w trzeciej części wiersza ciąg obrazów (który rozpoczyna „zmierzch w sadzie”), zwróciłam uwagę na podobieństwo tego łańcucha do zbioru zdjęć. Ta zbieżność nie polega jednak wyłącznie na wizualnym charakterze tak wspomnienia, jak i treści uwiecznionej na kliszy. W przypadku dokumentacji fotograficznej uwiecznione bowiem zostaje to, co zewnętrzne wobec osoby dzierżącej w dłoni aparat. Jeżeli fotografię uznamy za metaforę wspomnienia<sup>19</sup>, nietrudno zauważyć, że owo wspomnienie będzie „oddzielone” od tego, co jest jego źródłem, podobnie jak zdjęcie od swojego autora. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że najeżdżające pamięć krajobrazy są w pewnym sensie puste, bo pozbawione postrzegającego je podmiotu<sup>20</sup>. Jednym z głów-

<sup>19</sup> Co jest w pełni uzasadnione – już od czasów starożytnych i metafory woskowej tabliczki Platona metaforyka pamięci oscylowała wokół śladu, z biegiem czasu i wraz z rozwojem technologii zmieniał się tylko nośnik owego śladu (por. D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, tłum. R. Pucek, Warszawa 2009, s. 9–11; Z. Rosińska, *Metafory pamięci* [w:] *Pamięć w filozofii XX wieku*, red. Z. Rosińska, Warszawa 2006, s. 263).

<sup>20</sup> W tym kontekście warto przywołać wiersz Janusza Szubera *Początek lata* (tenże, *Pianie kogutów. Wiersze wybrane*, Kraków 2008, s. 84), w którym czytamy o wspomnieniu pierogów z czereśniami: „I to był początek lata, cóż z tego, / Że jedyny i niepowtarzalny, jeżeli nie do opisania, / Niedościgny ilekroć próbuję odnowić przymierze, / [...] / Nie ma mnie, *jest bez* mojego *ja*. / Chwila, fragment, nic. Są tylko / Głosy, zapachy, obłoki, dzikie łubiny [...]”. Słowa „Nie ma mnie, *jest bez* mojego *ja*” mogłyby, jak się wydaje, być dobrym komentarzem dla przedstawionej przez Pana Cogito sytuacji, w której bohater odnajduje „w miejscu serca obce miasto suche jak na sztychu”.

nych (mówiąc w cudzysłowie) zarzutów, jakie Pan Cogito formułuje pod adresem pamięci, jest więc to, że przechowywane w niej wspomnienia są oderwane od swego właściciela – również w tym sensie, że nie są w stanie odpowiednio wyrazić przeżyć, odczuć i wrażeń, których człowiekowi dostarcza kontakt z rzeczywistością. Zmagazynowane w pamięci wspomnienia nie mają bliskości i intensywności bezpośredniego doświadczenia, które dzieje się tu i teraz. Stąd obraz ciała (nogi, głowa, ramiona, serce), które pozwalało doświadczać świata, a którego części zostają „odjęte”, „przekreślone” i ostatecznie zastąpione przez niedoskonałe, poskładane z niejednokrotnie przypadkowych szczegółów wspomnienia. Ta niedoskonałość pamięciowych reprezentacji dotyczy także spraw najbliższych i najbardziej drogiej, które człowiek chciałby zachować w stanie nienaruszonym – stąd „w miejscu serca” pojawia się nie dobrze znana, bliska rzeczywistość, ale „obce miasto suche jak na sztychu”.

Z rozważanych do tej chwili części wiersza wyłania się dość zaskakujący obraz pamięci i jej mechanizmów. Z jednej strony pamiętana rzeczywistość to „kruchy krajobraz”, którego „być albo nie być” zależy od człowieka – możliwy jest bowiem do unicestwienia ruchem głowy lub powieki. Wiele aspektów życia, które chcielibyśmy zapamiętać, znika z „magazynu” wspomnień. Z drugiej jednak strony niektóre pamięciowe krajobrazy są zadziwiająco trwałe, a ich treść jest niekoniecznie taka, jak mógłby sobie życzyć ich właściciel. To, co chcemy, by trwało – umyka, a to, na czym niekoniecznie nam zależy – istnieje i powraca zazwyczaj, jak mówi bohater wiersza, „wbrew naszej woli”. Wydaje się niekiedy, że to nie człowiek posiada pamięć, dzięki której ma dostęp do swoich przeszłych doświadczeń i przeżyć, ale odwrotnie, pamięć „posiada” człowieka i określa treść jego wspomnień, podsuwając przypadkowo dobrane obrazy. Tak zaprezentowaną pamięć Pan Cogito próbuje podsumować w ostatniej części, którą określa wprost „Konkluzją”:

Jeśli to pleśń tak rośnie jeśli bakterie obrazów  
 rozmnażają się tak szybko jakbyśmy byli pożywką  
 i niczym więcej lekcja jest chyba taka  
 pisz swoje imię na korze  
 zawierzaj mądrym kamieniom  
 odciskaj rękę na powietrzu i wodzie

Zakończenie wiersza z pozoru przynosi nieoczekiwaną konstatację – pamięć byłaby tylko rodzajem osobliwego tworu przypominającego

rozwijającą się szybko pleśń; tworzu, dla którego człowiek jest „pożywką i niczym więcej”. Narzędzie, dzięki któremu człowiek rejestruje, przechowuje, a następnie odtwarza doświadczenia, zostaje przyrównane do zjawiska zdecydowanie niepożądanego. Taki sposób obrazowania zmienia nieco tonację wiersza. Pamiętać należy, że w konfrontacji z rzeczywistością Pan Cogito najchętniej wykorzystuje ironię. Wydaje się, iż pobrzmiewa ona również w konkluzji omawianego utworu. W czterech częściach wiersza poeta porusza wiele zagadnień związanych z pamięcią – od rodzaju treści w niej gromadzonych, mechanizmów ich doboru, dialektyki pamiętania i zapominania, przez metafory, za pomocą których opisuje się sposoby funkcjonowania pamięci, aż do problematyki percepcji i reprezentacji. Cała ta wieloaspektowość pamięci i sprzecznych mechanizmów jej działania, często niezgodnych z wolą człowieka, zdaje się przerastać Pana Cogito, który – jak wiemy z innego utworu – sprawy przez siebie rozważane pragnie „pojąć do końca” (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM). Trudno jednak „pojąć do końca” coś tak złożonego, nierównego; coś, czego funkcjonowanie często bywa sprzeczne. I bohater nie próbuje tych pokrętnych mechanizmów wyjaśniać ani ich zrozumieć. Skoro pamięć przypomina pleśń i jest tak kapryśna, zdaje się mówić Pan Cogito, jedyną rozsądną postawą wobec jej „pewnych mechanizmów” będzie zachowanie dystansu i nieco ironiczna konkluzja – „lekcja jest chyba taka”: doświadczaj świata, staraj się zapamiętać drogą ci rzeczywistość jak najdokładniej przez bliską z nią relację („pisz swoje imię na korze / zawierzaj mądrym kamieniom / odciskaj rękę na powietrzu i wodzie”). Potocznie powiedzieć by się chciało: „rób swoje”, tak samo jak czyni rzekomo krucha pamięć,

lecz jeśli przyjdzie ta chwila  
nie chwytaj się zasłony  
zniknij w fałdach  
– niepogodzony to pewne

Ostatnie słowa są nieco zagadkowe. O jakiej chwili mowa? Czym są w tym fragmencie zasłona i fałdy? Być może „ta chwila” to po prostu śmierć pamiętającego, a „zasłona” to jedno z jej metaforycznych określeń<sup>21</sup>. Odnosząc się do wcześniejszych słów o obcowaniu z rzeczywi-

<sup>21</sup> Warto nadmienić, że przy takim odczytaniu śmierci i polecenie: „nie chwytaj się zasłony / zniknij w fałdach” wcale nie muszą mieć całkowicie negatywnego

stością, możemy jednak stwierdzić, że „ta chwila” oznacza ów trudny do uchwycenia moment, w którym to, co bezpośrednio percypowane, zamienia się w jedynie wspomniane. „Ta chwila” może dotyczyć także powracającego po dłuższym czasie wspomnienia, które okazuje się niepełne, nieadekwatne, obce. „Tą chwilą” możemy określić także sytuację, w której usiłujemy przywołać coś, co zostało zapomniane pomimo szczerych chęci przechowania w pamięci. Niezależnie od tego, w jakim dokładnie kierunku będziemy interpretować zakończenie, „ta chwila” odsyłać będzie do jakiejś utraty czy też wrażenia utraty. W kontekście pozostałych części wiersza może być to również moment, w którym uświadamiamy sobie „brutalne zwycięstwo tła”, obecność „obcego miasta w miejscu serca” lub fakt, że z „oceanu pamięci” pozostała „grudka soli”. Zasłona w takim odczytaniu to z kolei metafora zapomnienia, które podobnie jak materiał oddzielający człowieka od widoku za oknem odgradza od wspomnień i sprawia, że stają się niedostępne. Pan Cogito powiada: „nie chwytaj się zasłony / zniknij w fałdach”. Można by więc stwierdzić, że bohater aprobeuje postawę akceptacji tego, co niesie życie, a w tym pamięci i jej kłopotliwych mechanizmów. Wiersz zakończony jest jednak mocnym akcentem: „niepogodzony to pewne”.

Należy więc jak najpełniej i możliwie konkretnie przeżywać relację poznający podmiot – rzeczywistość („pisać swoje imię na korze”, „zawierzać kamieniom”, „odcisnąć rękę na powietrzu i wodzie”), a następnie, jeżeli trzeba, pozwolić też tym doświadczeniom „zniknąć w fałdach”, czyli zniekształcić się wraz z upływem czasu, umknąć z magazynu

---

wydzwisku. Zakończenie wiersza *Pan Cogito a pewne mechanizmy pamięci* warto zestawić z ostatnią całością jednego z *Brewiarzy* (EB) Herberta: „dlaczego / życie moje / nie było jak kręgi na wodzie / obudzonym w nieskończonych głębinach / początkiem który rośnie / układa się w słoje stopnie fałdy / by skończyć spokojnie / u twoich nieodgadnionych kolan” oraz z komentarzem Krystyny Pisarkowej: „Ten wiersz o niespełnionym życiu ukazuje jako wzorzec pozytywny koło (»powinno zatoczyć koło«, »zamknąć się jak [...] sonata«, »kręgi na wodzie«), które jest swoistym niezwykłym wariantem »krzyżownicy zamkniętej, ale – inaczej niż ona – prezentuje harmonię, ład pokory, która sprawia, że życie ludzkie »układa się w słoje, stopnie, fałdy, by skończyć spokojnie« pokornie u kolan »Nieodgadnionego« (taż, *To jest ów owoc*. O *Brewiarzu Zbigniewa Herberta*, „Język Polski” 1999, z. 1, s. 13). W takim kontekście „zasłona” i „fałdy”, o których wspomina Pan Cogito, to metaforyczne określenia życia, doświadczeń i wspomnień towarzyszących umierającemu, którego śmierć jest jednak nie ostatecznym dramatem, ale spokojnym końcem, dopełnieniem pewnego – jak powiada Pisarkowa – „ładu pokory”.

wspomnień czy wreszcie odejść wraz z ich właścicielem. Nieodłącznym jednak elementem „lekcji”, o której mowa w zakończeniu wiersza, jest brak zgody na nietrwałość owych doświadczeń. Ale to „niepogodzenie” dotyczy być może nie tylko zagadnień pamięci i zapominania. W sytuacji, gdy rzeczywistość z postrzeganej zamienia się we wspomnianą, wspominane jest zaś jedynie kruchą i niedoskonałą reprezentacją, okazać się może, że człowiek nie pogodził się ze światem w takim sensie, o jakim mowa w jednym z Herbertowskich apokryfów zatytułowanym *List* (MNW 137), w którym jego fingowany autor wyznaje:

Jeżeli dobrze rozumiem moje zadanie, polega ono na godzeniu człowieka z otaczającą rzeczywistością, dlatego ja i moi cechowi bracia powtarzamy nieskończoną ilość razy niebo i obłoki, portrety miast i ludzi – cały ten kramarski kosmos, bo w nim tylko czujemy się bezpieczni i szczęśliwi. [...] i my będziemy uprawiali nasz archaiczny proceder [...] będziemy mówili światu słowa pojednania, mówili o radości z odnalezionej harmonii, o wiecznym pragnieniu odwzajemnionej miłości.

„Niepogodzenie” może być zatem związane również z poczuciem braku wzajemności ze strony rzeczywistości i tym, że jak czytamy w innym utworze Herberta, między nią a człowiekiem „nie ma istotnego związku” (*Góra naprzeciw pałacu*, N) – otwiera się tutaj wiele zagadnień Herbertowskiej twórczości, które nie są przedmiotem niniejszych rozważań, warto jednak mieć na względzie, że jeżeli weźmiemy pod uwagę taki kontekst „niepogodzenia”, pamięć jawić się będzie jako czynnik, który tylko to „niepogodzenie” ze światem pogłębia. Konkluzja wiersza miałaby wtedy dość pesymistyczny wydźwięk.

Można jednak zinterpretować zakończenie utworu inaczej, a wydzieloną myślnikiem puentę odnieść do całości utworu. Na początku niniejszych rozważań zwróciłam uwagę na tytuł sugerujący, że Pan Cogito z „pewnymi mechanizmami pamięci” musi się zmierzyć. Zmagania istotnie z wieloma aspektami jej funkcjonowania (od zagadnień postrzegania i percepcji, treści wspomnień, miejsca podmiotu w tych wspomnieniach aż do zapomnienia). Pamięć okazuje się niełatwym przeciwnikiem przede wszystkim dlatego, że jej działanie jest nierówne, pełne sprzeczności, a przez to często zaskakujące. W konkluzji wiersza okazuje się jednak, że jedyną pewną rzeczą w zmaganiach z pamięcią będzie „niepogodzenie”, u źródła którego leżą postawa człowieka, jego wola i dążenie do tego, by jednak z rzeczywistością się pojednać. W takim świetle nawet kaprysy kruchej pamięci, jej „niespodziewane



rozbłyski”, i „całe łańcuchy liczne stada” „niepotrzebnych dekoracji” okazują się niezbędne i ważne. Można by bowiem zapytać: właściwie dlaczego mielibyśmy pamiętać, że dach znanego z dzieciństwa domu był czarny, kryty papą i miał jedno okno otwarte? Jak się wydaje dlatego, że bez takich wspomnień, bez tych wszystkich „niepotrzebnych dekoracji”, bez nieokiełznanych „bakterii obrazów” otrzymalibyśmy być może „czystą arię naszego istnienia” – ale czy owa aria nie byłaby rodzajem „przeraźliwie przeźroczystej doskonałości”<sup>22</sup>, której tak obawiał się Pan Cogito?

---

<sup>22</sup> Cytat pochodzi z wiersza *Żeby tylko nie anioł* (SP).



Anna Karwatka

Uniwersytet Wrocławski

## Więzień powinności

*Prolog z tomu Napis*

*Prolog.* Początek, wstęp. Ironicznie wręcz okazuje się, że utwór ten został włączony do tomu *Napis* jako ostatni. Pierwotnie miał być częścią dramatu, o którym Herbert wspomina w liście z 23 grudnia 1966 roku do Jerzego Zawieyskiego: „Zacząłem pisać dramat wierszem (żeby nikt nie mógł wystawić), ale prolog już jest” (ZHJZ 145). Jako dramat jednak nigdy nie został ukończony. Okoliczności dołączenia *Prologu* jako autonomicznego utworu do tomiku wierszy *Napis* są interesujące.

Herbert wysłał ten wiersz z Berlina do Redaktora „Tygodnika Powszechnego” 27 listopada 1969, gdy tom *Napis* trafiał właśnie do księgarni [...]. J. Turowicz na Boże Narodzenie 1969 pisał do Herberta: „Miło było dostać Twój liścik i wierszyk b. ładny przysłałeś, choć mógłbyś być, łobuzie, przysłać go trochę wcześniej, a nie dopiero wtedy, kiedy się tomik ukazał! Ale – żebyś znał naszą miłość ku Tobie, wydrukowaliśmy go i tak, z nieco oszukańczą notką”<sup>1</sup>.

W wyżej opisanych okolicznościach, pomimo znaczącego tytułu, należy raczej traktować tego wiersza jako wprowadzenia w cały tomik *Napis*, a na pewno nie jako zamierzony wstęp. Z drugiej strony nie wiemy, jak bardzo autor zmienił treść utworu w stosunku do wersji dramatycznej. Warto jeszcze przypomnieć często przywoływaną myśl, że *Prolog* jest polemiką z Miłoszem. Formą bezpośrednio nawiązuje do wiersza *Pieśń*<sup>2</sup> z tomu *Trzy zimy*<sup>3</sup>, a treścią do takich utworów jak

---

<sup>1</sup> P. Kądziała, *Twórczość Zbigniewa Herberta. Monografia bibliograficzna*, t. 1, Warszawa 2009, s. 344.

<sup>2</sup> C. Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1981, s. 10.

<sup>3</sup> Zob. B. Urbankowski, *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony*, Radom 2004, s. 350. W książce znajdują się nieścisłości, autor podaje, że *Pieśń* pochodzi z tomu *Ocalenie*.

*Miasto*<sup>4</sup> i *Dziecię Europy*<sup>5</sup>. Między Herbertem a Miłoszem istniał spór światopoglądowy, którego przejawy możemy odnaleźć między innymi w omawianym wierszu. Są to kwestie całkiem szeroko opisane<sup>6</sup> i nie chciałabym niepotrzebnie powielać tych treści. Warto jednak przywołać sytuacje, które potwierdzą niezgodność poetów w kwestiach ideologicznych, politycznych i patriotyzmu, gdyż naświetli to ważny kontekst dla omawianego wiersza. Będąc w Stanach Zjednoczonych, Herbert pokłócił się z Miłoszem o tzw. sprawę polską:

Był to 1968 czy 1969 rok. Powiedział mi – na trzeźwo – że trzeba przyłączyć Polskę do Związku Radzieckiego [...]. Myślałem, że to żart czy prowokacja. Lecz gdy powtórzył to na kolacji [...] wstałem i wygarnąłem. Takich rzeczy nie można mówić – nawet żartem<sup>7</sup>.

Podjęta w *Prologu* polemika dotyczyć będzie nie przesłania konkretnego wiersza, a właśnie różnicy zdań na temat tego, czym jest patriotyzm, jaka powinna być postawa powojennego Polaka względem ojczyzny oraz jakie funkcje pełnią wobec zastanej rzeczywistości poeta i poezja. Nie można określić bezwzględnie, że każdy z twórców zajmuje raz na zawsze określone stanowisko. Zagadnienia warunków, w jakich żyli, okoliczności geopolitycznych oraz zmian, jakie zachodziły w ich światopoglądach w trakcie ich życia, są tak wieloznaczne i rozbudowane, że nie sposób w jednym zdaniu opisać, skąd pochodziły różnice między poetami. Niemniej jednak konflikt między nimi był wyraźny, a zaczął się właśnie w latach sześćdziesiątych. Wyczuwając rozbieżność poglądów swoich i Miłosza, sytuację tę w liście do Czajkowskich komentuje tak:

Miłosz też jakoś nieochoczy. Pokłóciliśmy się bardzo, ale dalej uważam go za najlepszego poetę piszącego po polsku. Zdaję sobie sprawę, że nie będzie mnie

4 C. Miłosz, dz. cyt., s. 51–52.

5 Zob. B. Urbankowski, dz. cyt., s. 112–116; szerokie omówienie inspiracji wierszami Miłosza odnaleźć można u A. Kaliszewskiego, *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 27–29.

6 Zob. m.in. w: A. Kaliszewski, dz. cyt., s. 21–31, D. Opacka-Walasek, *Herbert a Miłosz. Różne artykulacje pamięci* [w:] tejsze, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 54–56; A. Biskupski, *Miłosz – Herbert: Poznanie dobra i zła – „Potęga smaku” (albo o pięknie)* [w:] *Herbert i znaki czasu. Colloquia Herbertiana*, t. 1, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, Białystok 2001, s. 139–160; M. Wyka, *Herbert korespondent* [w:] *Herbert [nie]oswojony*, red. W. Browarny, A. Poprawa, J. Orska, Wrocław 2008, s. 65–76.

7 *Pojedyunki Pana Cogito*, „Tygodnik Solidarność” 11 listopada 1994.

tłumaczył, bo jestem faszystą (jedyna alternatywa, jeśli nie jest się lewicowcem; ale ja naprawdę nie mogę, bo wiem, co to jest) (kz 134).

Przejdźmy do treści. *Prolog* z jednej strony nawiązuje do doświadczeń wojennych, ale komentowana jest rzeczywistość już po walce, ówczesna „nasza mała stabilizacja”. Wiersz ma formę przeplatanych wypowiedzi Protagonisty i Chóru. Utwór zaczyna się od słów Protagonisty: „Komu ja gram?”. Na to krótkie, ale mocne pytanie sam daje od razu odpowiedź:

Zamkniętym oknom  
 kłamkom błyszczącym arogancko  
 fagotom deszczu – smutnym rynnom  
 szczurom co pośród śmieci tańczą

Ostatni werbel biły bomby  
 był prosty pogrzeb na podwórze  
 dwie deski w krzyż i hełm dziurawy  
 w niebie pożarów wielka róża

Świat opisany przez bohatera jest nasycony tragicznymi obrazami z czasu wojny; to, co zostało po niej, przedstawione jest jako obraz po apokalipsie<sup>8</sup>, ciemny, bez nadziei. Dlatego też gorzko brzmi pytanie: „Komu ja gram?”, tym bardziej jeśli przywołamy wypowiedzi Herberta dotyczące zadań poety, gdzie określa je jako kontemplowanie rzeczywistości, nawiązywanie z nią dialogu oraz budowanie porządku aksjologicznego<sup>9</sup>:

Zwłaszcza po chaosie pojęć – poezja musi podjąć po ostatniej wojnie, po potopie kłamstw, trud odbudowy moralnej świata, przez odbudowę wartości słowa. Musimy na nowo oddzielić zło od dobra, światło od ciemności (wg 371).

Ale artysta nie ma audytorium, jego ważnego przesłania nikt nie chce słuchać. Szczury, jedyni odbiorcy biegający wśród śmieci, w oczywisty sposób pogłębiają rozgoryczenie twórcy, którego trudy są tak umniejszane, a nawet poniekąd zbrukane. Nikt nie chce słuchać, ludzie uciekli od odpowiedzialności i trudu przyjmowania niełatwych słów, zamykając

<sup>8</sup> Zob. M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, s. 72.

<sup>9</sup> Zob. J. Łukasiewicz, *Herberta rola poety [w:] Wyraz wyluskany z piersi...*, s. 95.

okna, jak to miało miejsce podczas powstania listopadowego, gdy ludność Warszawy odcinała się od działań podchorążych<sup>10</sup>.

Po pierwszej wypowiedzi Protagonisty odzywa się Chór, który funkcjonuje na zasadach obowiązujących w dramacie antycznym. Warto przypomnieć, że jego zadaniem było przywoływanie przestrzeni pozascenicznej i wprowadzanie jej do akcji<sup>11</sup>. Można więc wnioskować, że Chór wykazywał się większymi kompetencjami, wiedział więcej niż przeciętna postać dramatu, co stawia go na uprzywilejowanej pozycji. Chór określa rzeczywistość, buduje swój wizerunek jako spokojnej, mądrej i pewnej postaci, a raczej zbiorowości. Dodatkowo Chór ma przewagę liczebną nad Protagonistą. Będąc jakby ponad akcją rzeczywistą, jest o kilka kroków bliżej bogów, co daje mu prawo do formułowania sądów uniwersalnych. Podkreśla to jego pierwsza wypowiedź, która w całości jest w czasie teraźniejszym w trybie oznajmującym:

Na różnie się obraca ciełę.  
W piecu dojrzewa chleb brunatny.  
Pożary gasną. Tylko ogień ułaskawiony wiecznie trwa.

Sposobem swojej wypowiedzi Chór trywializuje słowa Protagonisty, sprawia, że jego pożary maleją, bo wieczny wymiar ognia ułaskawionego ma ponadczasowe znaczenie. Procesy i stany opisane są jako coś większego, prostszego i oczywistego. Bohater nie podejmuje jednak dialogu z Chórem, ignoruje jego wypowiedzi i kontynuuje swoje racje, przywołując na scenę kryptonimy powstańców:

I zgrzebny napis na tych deskach  
imiona krótkie niby salwa  
„Gryf” „Wilk” i „Pocisk” kto pamięta  
spłowiła w deszczu ruda barwa

Warto tutaj wspomnieć o terminie Jacka Trznadla „katastrofizm pamięci”<sup>12</sup>, którego do opisanie poezji Herberta użył Andrzej Kaliszewski<sup>13</sup>. Oznacza on upominanie się poety o pamięć wojennej historii oraz przekonanie, że walka wcale nie jest zakończona, a ówczesna rzeczywistość

<sup>10</sup> Zob. B. Urbankowski, dz. cyt., s. 352.

<sup>11</sup> Zob. R.R. Chodkowski, *Teatr grecki*, Lublin 2004, s. 137.

<sup>12</sup> Użyty pierwotnie do opisanie poezji Różewicza i Borowskiego.

<sup>13</sup> Zob. A. Kaliszewski, dz. cyt., s. 25.

to czas spełnionej apokalipsy<sup>14</sup>. Jeżeli walka wciąż trwa, to obowiązkiem Protagonisty jest pamiętać, choćby ze względu na poległych, których pseudonimy są wymienione na deskach krzyży cementarnych. Zagadnienie pamięci w twórczości Herberta jest uznawana za jej najważniejszy temat<sup>15</sup>. Pamiętanie jest bezwzględny obowiązkiem człowieka, a w szczególności poety, o czym wspomina w wierszu *Życiorys* (HPG):

poezja córką jest pamięci  
stoi na straży ciał w pustkowiu

Nie jest to jedynie bezcelowe przechowywanie wspomnień o zmarłych, gdyż pamięć o konkretnym człowieku implikuje współczucie<sup>16</sup>. W przekonaniu Herberta, aby móc rozumieć innych, człowiek musi doświadczyć cierpienia<sup>17</sup>. Cierpienie jednak nie tylko prowadzi do zrozumienia, ale przede wszystkim „konstytuuje człowieka w osobę”<sup>18</sup>. Dlatego też jedynym wyjściem, by ocalić w sobie człowieczeństwo, jest nieść pamięć o tragicznie umarłych. Jest to niewątpliwa powinność bohatera lirycznego, który ją realizuje:

Praliśmy potem długie lata  
bandaże. Teraz nikt nie płacze  
chrzęszczą w pudełku po zapalniczkach  
guziki z żołnierskiego płaszcza

Bandaże będące symbolem cierpienia poniesionych przez żołnierzy podczas walk nie zostały wyrzucone. Przez długie lata podmiot liryczny dbał o pospolite bandaże, jakby były niezwykle cennym i wymagającym opieki przedmiotem. Fraza „Praliśmy potem długie lata / bandaże” to jednocześnie rozbudowana figura pamięci. Świadczy o tym ponawianie gestu, który ma charakter czysto symboliczny, skoro – jak można się

<sup>14</sup> Zob. M. Mikołajczak, dz. cyt., s. 72.

<sup>15</sup> Zob. M. Mikołajczak, *Życie moje powinno zatoczyć kolo. Formy pamięci w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Wyraz wyluskany z piersi...*, s. 177–199; D. Opacka-Walasek, *Miłosz – Różewicz – Herbert...*, dz. cyt.

<sup>16</sup> Zob. J. Pawlak, *Herbert a Elzenberg. Kultura i cierpienie w aspekcie aksjologicznym* [w:] *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czapplewicz i W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 149.

<sup>17</sup> Zob. P. Czaplinski, *Śmierć, czyli o niedoskonłości* [w:] *Poznanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998, s. 303.

<sup>18</sup> R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą* [w:] *Poznanie Herberta...*, s. 100.

domyslać – w świecie rzeczywistym jednorazowa sterylizacja starych opatrunków mogłoby wystarczyć. Tak więc patrząc od strony tych, którzy przeżyli, pranie bandażu jest tu z jednej strony rytuałem (albo częścią rytuału) żałobnej pamięci, a z drugiej – metonimią płaczu, o którym zaraz mówi się *explicite*. Schowanie akcesoriów przypominających dawne wydarzenia do pudełka po zapalniczkach jest aktem odcięcia się od przeszłości, zaniechania obywatelskiego obowiązku, co symbolizowane jest „zamknięciem okien” w pierwszej strofie wiersza.

Guziki mają w twórczości Herberta szczególne znaczenie. Są to nieugięci „świadkowie zbrodni”, jak w wierszu *Guziki* (R). Symbolizują niezłomną postawę, która pozwala wychodzić zwycięsko z najtrudniejszych prób. Odwrotnie zachowują się ci, którzy nie słuchają głosu poety. Znowu pojawia się gorzka nuta w słowach: „Teraz nikt nie płacze”. Heroiczna w oczach jednych, bezsensowna w oczach drugich decyzja zachowania żałoby w zestawieniu z porzuceniem pamięci o umarłych przez większość obywateli podsycą gorycz lirycznego bohatera. Trwa on samotnie w swojej postawie. W tym momencie na scenę powraca Chór, już nie tylko aby z góry skomentować rzeczywistość, ale by zbliżając się do Protagonisty, próbować nawiązać z nim kontakt i przekonać go do swoich racji:

Wyrzuc pamiątki. Spal wspomnienia i w nowy życia strumień wstąp.  
Jest tylko ziemia. Jedna ziemia i pory roku nad nią są.  
Wojny owadów – wojny ludzi i krótka śmierć nad miodu kwiatem.  
Dojrzeź z zboża. Kwitną dęby. W ocean schodzą rzeki z gór.

Chór nawołuje, by podążyć za tymi, którzy już zdecydowali się zapomnieć o przeszłości. Zachęca, aby przestać walczyć z naturalnym ruchem ku temu, co przed nami, ku nowemu życiu<sup>19</sup>. Wejście w strumień życia wszystko ułatwi, wystarczy tylko dać mu się ponieść. Po wstępnym kuszeniu Chór sugestywnie przywołuje obraz Ziemi jako uniwersum, jako bytu wszechogarniającego. Dlatego jest tylko ziemia, a wszystko, co się z nią łączy, jest już od wieków ustalone – pory roku, zasady funkcjonowania królestwa zwierząt i roślin. Chór próbuje zmanipulować bohatera, wpłatając w sam środek tych kosmicznych mechanizmów człowieka i jego historyczny świat. W tej perspektywie ludzkość jest niczym więcej jak kolejnym owadźm rojem poddającym się cyklowi natury. Użycie takich pojęć jak „ziemia” czy „ocean” ma za zadanie przytłoczyć Prota-

<sup>19</sup> Zob. D. Opacka-Walasek, *Czytając Herberta*, Katowice 2001, s. 165.



gonistę. Bardzo kuszące wydaje się więc pozwolenie sobie na wejście w strumień i poddanie się jego biegowi. Warte zauważenia wydaje się także użycie do tej pory tylko w partiach Chóru kropki jako znaku interpunkcyjnego. Dodaje ona mocy jego wypowiedziom, podkreśla zdecydowanie i przemyślany charakter treści zawartych w zdaniach.

Pomimo starań Chóru bohater literacki nie odpowiada mu, kontynuując swoją opowieść, zwracając się do odbiorcy<sup>20</sup>:

Płynę pod prąd a oni ze mną  
nieubłaganie patrzą w oczy  
uparcie szepczą słowa stare  
jemy nasz gorzki chleb rozpaczy

Powiedziałabym, że pomimo nawiązania tematycznego do Chóru (deklaracja walki ze strumieniem) podmiot liryczny nie podejmuje dialogu. W postawie bohatera wzmacnia się zmaganie. Zachowanie towarzyszących mu duchów powstańców wskazuje na to, że nie może się od nich uwolnić, są one uparte i nieubłagane. A pomimo ciężaru ich obecności codzienny chleb powszedni dzieli właśnie z nimi, czując wspólnotę z duchami przeszłości, a nie z teraźniejszymi odbiorcami. W tym miejscu Protagonista wprost stwierdza swoje zobowiązania:

Muszę ich zawieźć w suche miejsce  
i kopczyk z piasku zrobić duży  
zanim im wiosna sypnie kwiat  
i mocny zielny sen odurzy

Zadaniem bohatera jest zapewnić spokój duszy zmarłych, niejako odpłacić im, czym tylko może ich poświęcenie. Spieszy się, musi zdążyć przed wiosną. Ten niepokój i trudności pojawiające się na jego drodze sprawiają wrażenie, że bohater zмага się w szaleńczej walce z całym światem. Przejdźmy do ostatniej części wiersza:

To miasto –

Chór  
Nie ma tego miasta  
Zaszło pod ziemię

<sup>20</sup> Odbiorcą w tym przypadku jest widz, jeśli założymy, że *Prolog* jest utworem scenicznym.

O n  
Świeci jeszcze

Ch ó r  
Jak próchno w lesie

O n  
Puste miejsce  
lecz wciąż ponad nim drży powietrze  
po tamtych głosach

Znana jest interpretacja *Prologu*, w której uznaje się, że od początku do końca między bohaterami toczy się dialog<sup>21</sup>, lub taka, według której pierwsza część to dwa monologi, a przytoczony wyżej fragment jest początkiem dialogu<sup>22</sup>. Chciałabym pójść o krok dalej i zaproponować, by spojrzeć na Chór jako na postać próbującą nawiązać kontakt z bohaterem, który jednak uparcie kontynuuje swój monolog. Protagonista w misyjnym uniesieniu zauważa przed sobą miasto. Chór, nie będąc w stanie wejść w dialog z bohaterem, traci opanowanie. Brutalnie stwierdza, że miasta nie ma (po tych słowach nie pojawia się kropka, co tylko potwierdza zmniejszenie dotychczasowej niezachwianej pewności). Wzniosła wizja bohatera jest kielznana (kontrowana) tzw. „realistycznymi argumentami”, przyprawionymi odrobiną szyderstwa, którymi Chór próbuje dotrzeć do protagonisty i go zranić. Bohaterowi przez chwilę wydaje się, że miasto „świeci jeszcze”, jednak po chwili uświadamia sobie, że nad pustym miejscem drgają jedynie (albo aż?) głosy poległych. Miasto nie umarło całkowicie, jak twierdzi Chór. Żywotność zapewnia mu pamięć bohatera o byłych mieszkańcach, przywołanie przez niego ich głosów. Próba przekonania bohatera, że nic po mieście nie zostało, była nieudana. Nie bez znaczenia jest fakt, że fraza „zaszło pod ziemię” to synonim śmierci. Z jednej strony nawiązuje do użycia słowa „zejście”, synonimu „zgonu”, a z drugiej wskazuje na symboliczną Krainę Cieni, Podziemie jako powszechne kulturowo miejsce pośmiertnego życia, co współgra z funkcjami Chóru nawiązującego do antyku. Bohater jest bardzo odległy od Chóru w sposobie wyrażania się. Jego styl nawiązuje do języka codziennego, podczas gdy Chór wypowiada się w sposób symboliczny.

---

<sup>21</sup> B. Urbankowski, dz. cyt., s. 351.

<sup>22</sup> Zob. D. Opacka-Walasek, *Czytając...*, s. 164.

Po zakończonych wypowiedziach obu postaci następuje komentarz, głos zza kulis nad pustą sceną:

Rów w którym płynie mętna rzeka  
nazywam Wisłą. Ciężko wyznać:  
na taką miłość nas skazali  
taką przebodli nas ojczyzną

Padają tutaj kluczowe słowa – pełne paradoksu skazanie na miłość. W pierwotnej wersji *Prologu* zamiast miłości pojawiała się słowo młodość (ZHJZ 145). Zmiana ta wprowadza z jednej strony większy tragizm, gdyż miłość dla wielu jest sensem życia. Z drugiej zaś, co bardzo istotne, w odróżnieniu od młodości miłość jest dobrowolna. Bycie skazanym na miłość jest wymownym oksymoronem. Nieprzypadkowo wybrany czasownik „przebodli”, przywołuje obraz niewinnie cierpiącego Ukrzyżowanego.

Pozostaje jeszcze pytanie, kim są oni, ci, co skazali. Czy to wrogowie wojenni czy już ci powojenni? A może współbracia Polacy? A może bogowie, skoro to dramat poniekąd antyczny? Odpowiedź nie jest jednoznaczna. W poezji Herberta można odnaleźć wiersze świadczące o katastrofizmie kosmologicznym<sup>23</sup>, za którym przemawiałby dodatkowo argument genologiczny. To bezimienni bogowie mogli skazać Polaków na cierpienie. Ich decyzje są dla nas niezrozumiałe, nie mamy żadnego wpływu na to, w jakim kierunku potoczą się nasze losy. Innym tłumaczeniem może być przekonanie Herberta o katastrofizmie historycznym:

[...] poeta chroni człowieka jako kogoś nie tyle tworzącego historię, co raczej przez nią udręczonego, bezsilnego wobec jej, sięgającego codziennej rzeczywistości, naporu<sup>24</sup>.

Człowiek nie ma szans wygrać z nieuchronnym biegiem historii, rządzi ona jego życiem, dlatego może „skazywać” na dany los. Pozostaje jeszcze opcja bycia skazanym przez drugiego człowieka. Mogą to być Rosjanie, którzy narzucili Polsce niewolę socjalistyczną<sup>25</sup>. A mogą to być ci, którzy zdecydowali się „wejść w nowy strumień życia” i zaakceptowali stali-

<sup>23</sup> Zob. P. Czaplinski, dz. cyt., s. 281.

<sup>24</sup> J. Pawlak, dz. cyt., s. 148.

<sup>25</sup> Zob. D. Opacka-Walasek, *Czytajac...*, s. 165.

nizm. Badacze zauważyli, że wątki katastrofizmu kosmologicznego występowały częściej na początku twórczości Herberta<sup>26</sup>, można by więc zaryzykować stwierdzenie, że była to najbliższa poecie wizja. Jednak sam autor na początku lat osiemdziesiątych pisze:

Prowadzę własne życie, które jest w moim ręku. Zawsze uważałem, że historia jest dziełem człowieka, a nie sił przyrody, nieubłaganej dialektyki, ducha dziejów czy czegoś podobnego (*Psychicznie...*, WG 685).

Może zatem konkluzja nie jest przedstawianiem osobistych przekonań poety, a raczej stylistycznym nawiązaniem do istoty gatunku.

Chciałabym jeszcze zwrócić uwagę na warstwę dźwiękową wpisaną w cały wiersz. Pojawia się wiele motywów, poczynając od przypisania bohaterowi roli muzyka-artysty po wspomniane fagoty deszczy, werbel bomb, salwa imion, chrzęszczące guziki i w końcu powietrze rozedrgane po głosach. Jak wspomina Wojciech Ligęza w swojej pracy *Herbert a muzyka*, cisza odgrywa niebagatelną rolę w twórczości Herberta; jest ona umiłowana przez Pana Cogito<sup>27</sup>. Wszystkie dźwięki pojawiające się w wierszu nie tworzą przyjemnej muzyki – przeciwnie, zostały nacechowane piętnem wojny i nawet cisza na końcu staje się dotkliwa poprzez ukazanie jej braku<sup>28</sup>.

W ostatniej części mojej interpretacji chciałabym pójść o krok dalej i zaproponować spojrzenie na zbadaną dotychczas treść przez pryzmat sformułowania „więzień powinności”. *Napis* został nazwany przez Marka Skwarnickiego „najsmutniejszym z tomików Herberta”<sup>29</sup>. Ten smutek, zgorzknienie i ciężar są odczuwalne w całym wierszu. O cierpieniu w twórczości poety wypowiadało się wielu badaczy, jednak nie byli oni zawsze zgodni co do jego funkcji<sup>30</sup>. Niezaprzeczalnie cierpienie

<sup>26</sup> Zob. P. Czaplński, dz. cyt., s. 284.

<sup>27</sup> Zob. W. Ligęza, *Herbert z muzyka* [w:] *Herbert. Poetyka, wartości...*, s. 61.

<sup>28</sup> Zob. Tamże, s. 67.

<sup>29</sup> M. Skwarnicki, *Odczytywanie „Napisu”*, „Tygodnik Powszechny” 1970, nr 12.

<sup>30</sup> Zob. R. Przybylski, dz. cyt., s. 80–127; zob. P. Czaplński, dz. cyt., s. 281, 303. Autor stwierdza, że cierpienie „nie ma mocy zbawczej” i „nie jest przekraczane perspektywą transcendentną”. Herbert głosi pochwałę cierpienia jako postawy wobec śmierci; zob. J. Pawlak, dz. cyt., s. 149: „Pamięć o [...] człowieku implikuje [...] obowiązek zobiektywizowania i przewyciężenia cierpienia”.

jest niezbędne w życiu poety, stanowi o jakości życia, jest gwarantem człowieczeństwa. Wiązała się z tym potrzeba poświęcenia:

Można powiedzieć, że w pierwszym okresie działalności pisarskiej Herberta dominowały przekonania o potrzebie kultywowania ascezy oraz o poświęceniu jako duchowej technice służącej życiu i szczęściu<sup>31</sup>.

Herbert sam sobie wyznaczył drogę, która jest właściwa. Nawiązując do treści wiersza – co by się stało, gdyby bohaterowi udało się pogrzebać umarłych? Powstańcy zostaną odurzeni snem, a on? Czy znajdzie spokój? Bohater jest zobowiązany do pamiętania, które nigdy się nie kończy. Dlatego „musi” być wierny, aby zachować godność człowieka. Powinności ma też jako poeta: „To, że musi tworzyć, jest dla Herberta oczywiste”<sup>32</sup> (podkr. A.K.). Nie ma dla niego innego wyjścia. Wiąże się to z cierpieniem, które jest tak wyraźne w całym wierszu. Mimo że w późniejszej twórczości poety zauważalne jest poczucie siły płynące z trwania w raz wybranej postawie, w *Prologu* jeszcze tego nie widać. Brak nadziei i smutek, a nawet pewnego rodzaju zagubienie wysuwają się na pierwszy plan. Na tym etapie życia Herbert wydaje się uwięziony w świecie bez możliwości wyboru.

Pojęcie „nowego życia” w wierszu *Prolog* należy odczytywać w kontekście konkretnej sytuacji historycznej, a mianowicie pozycji inteligenta po 1944 roku<sup>33</sup>. Autor *Pana Cogito* pyta nie tyle, „jak żyć”, ile raczej, czy możliwe jest życie w terażniejszości. Wśród herbertologów pojawiają się rozważania nad tym, czy Herbert jest poetą terażniejszości czy przeszłości<sup>34</sup>. Jest to również ważne zagadnienie w przypadku interpretacji *Prologu*. Zakładając, że poeta odrzuca życie w terażniejszości, można powiedzieć, że sam siebie uwięził w przeszłości poprzez obowiązek pamięci. Czy – z tej perspektywy – istniała możliwość, aby żyć tu i teraz

31 K. Dybciak, *W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości* [w:] *Poznanie Herberta 2*, red. A. Franaszek, Kraków 2000, s. 140.

32 Zob. J. Pawlak, dz. cyt., s. 146.

33 Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa–Wrocław 2001, s. 155.

34 Zob. m.in. M. Mikołajczak, *Życie moje powinno...*, s. 177; A. Legeżyńska, *Zbigniew Herbert. Dom na ziemi niczyjej* [w:] tejsze, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 97–98; M. Śniedziewska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji*, Kraków 2013, s. 11.

z „postawą wyprostowaną”<sup>35</sup>? Kwestia wyboru dróg spośród tych, które były ówczesnie możliwe, jest bardzo trudnym moralnie i etycznie tematem; nie chciałabym wydawać o tym sądów. Miłosz wybrał swoją drogę, Różewicz swoją, tak jak Herbert i wielu innych pozostawionych „na śmietniku w bardzo dziwnych pozach” (*Przebudzenie*, N). Dla autora *Prologu* droga powinności nie była jednak zniewoleniem, a raczej wolnością. Wierząc w możliwość decydowania o swoim własnym życiu, potrafił je kształtować według tego, w co wierzył<sup>36</sup>:

W poetyckiej grze, polegającej na przenoszeniu konieczności do sfery wolnego wyboru ujawniła się, tak charakterystyczna dla Herberta, manipulacja empirią i mitem, pozorem i prawdą [...]. Gdyby nie ironia ujawniająca się w tym wybieraniu konieczności, sam akt nie miałby w sobie żadnego uroku. Ale ma<sup>37</sup>.

Tak więc Herbert potrafił przekształcić okoliczności tak, aby z sytuacji przymusu uczynić heroiczny akt wyboru, dzięki czemu, z dystansem, uznaniem i lekką ironią, można go nazwać „wolnym więźniem powinności”.

---

35 Swoją opinię na ten temat wyraża m.in. Jan Bigaj, przedstawiając alternatywną propozycję. Artykuł jest bardzo osobistą odpowiedzią na wiersz *Przesłanie Pana Cogito* (zob. J. Bigaj, *Za przesłaniem Herberta nie pójdę* [w:] *Herbert. Poetyka, wartości...*, s. 165–172).

36 Zob. Z. Herbert, *Psychicznie nigdy z Polski nie wyjeżdżałem...*, WG, s. 685.

37 P. Czaplński, dz. cyt., s. 301.

Marzena Woźniak-Łabieniec

Uniwersytet Łódzki

## *Współczesność historii*

czyli *Czas przeszły terażniejszy*<sup>1</sup>

*Współczesność historii* (a właściwie *Gegenwart der Geschichte* – polski tytuł pochodzi bowiem od redakcji „Zeszytów Literackich”) to tekst wystąpienia Zbigniewa Herberta wygłoszonego po niemiecku w Berlinie we wrześniu 1975 roku na zaproszenie Akademii der Künste in Berlin – Akademii Sztuki w Berlinie Zachodnim, której honorowym członkiem poeta był od roku 1965. Tekst został odnaleziony w archiwum Herberta (rękopis na pięciu kartach z odręcznymi poprawkami i skreśleniami oraz przekład na język niemiecki dokonany na prośbę autora przez Klause Staemmlera)<sup>2</sup>. Poeta wyjeżdża do Berlina już w połowie września, a 20 września w Akademii der Künste wygłasza wspomniany odczyt. Otrzymuje trzymiesięczne stypendium i okres od października do grudnia spędza w należącej do Akademii der Künste Villi Serpentara w Olevano Romano, niedaleko Rzymu. Z Włoch jedzie na kilka dni do Niemiec: na początku grudnia bierze udział w dużej konferencji we Frankfurcie nad Menem poświęconej Rainerowi Marii Rilkeemu w stulecie jego urodzin. Herbert wspomina o tym w liście do przyjaciół: „20 września mam referat w Berlinie. Z Berlina Kasia rusza do Polski – a ja, jeśli wszystko dobrze pójdzie, udam się do Włoch na 3 ostatnie miesiące roku. Od stycznia będę już nad Wisłą” (kz 186).

Odczyt, choć powstał już w połowie lat siedemdziesiątych, ukazał się drukiem dopiero w 2004 roku w „Zeszytach Literackich”. Cztery lata później, w 2008 roku, został przedrukowany w tomie *Mistrz z Delft*

---

<sup>1</sup> Z. Herbert, *Współczesność historii*, „Zeszyty Literackie” 2004, nr 2, s. 7–11; Z. Herbert, *Czas przeszły terażniejszy*, MD 109–114.

<sup>2</sup> Por. nota wydawcy [w:] Z. Herbert, *Współczesność...*, MD 7.

pod zmienionym tytułem *Czas przeszły terażniejszy*, gdzie otwiera zbiór krótkich utworów prozą zebranych w cyklu *Prywatna historia świata*.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że również we wrześniu 1975 roku, gdy kształtowała się ostateczna wersja Herbertowego wystąpienia, pojawiły się Tezy na VII Zjazd PZPR, zapowiadające zmiany w Konstytucji PRL, między innymi wprowadzenie zapisu o „trwałym i nienaruszalnym sojuszu z ZSRR”, o „przewodniej roli PZPR w państwie i socjalistycznym charakterze państwa” oraz o „zależności respektowania przez władze PRL praw obywateli od wykonywania przez nich obowiązków wobec państwa”. W grudniu 1975 Herbert został sygnatariuszem „Memoriału 59” – listu w obronie wolności obywatelskich, będącego reakcją na proponowane zmiany<sup>3</sup>. Akces ten spowodował w konsekwencji „zapis na nazwisko” poety<sup>4</sup>.

Niewątpliwie istotny jest fakt, do kogo skierowane jest wystąpienie. Jaki jest projektowany odbiorca? Herbert mówi do Niemców. Czyni to w ich państwowej instytucji – Akademii Sztuk, która stawia sobie za cel m.in. wspieranie kultury narodowej i ochronę narodowego dziedzictwa. To kraj, który przyjął jego twórczość bardzo przychylnie<sup>5</sup>, choć – jak sugeruje Paweł Zarychta – „Herbert traktował Niemcy i Austrię jedynie jako kraje tranzytowe lub takie, w jakich mógł odpocząć, popracować literacko, zebrać siły i myśli przed kolejnymi eskapadami”<sup>6</sup>.

3 Por. M. Fik, *Kultura polska po Jaltcie. Kronika lat 1944–1981*, Londyn 1989, s. 569.

4 Zapis dotyczący wszystkich sygnatariuszy listu datowany jest na 26 lutego 1976 i brzmi następująco: „Wszystkie własne publikacje autorów z poniższej listy, zgłaszane przez prasę i wydawnictwa książkowe, oraz wszystkie przypadki wymieniania ich nazwisk należy sygnalizować kierownictwu Urzędu, w porozumieniu z którym może jedynie nastąpić zwolnienie tych materiałów. [...] Treść niniejszego zapisu przeznaczona jest wyłącznie do wiadomości cenzorów” (T. Strzyżewski, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa 2015, s. 95).

5 O recepcji Herberta w krajach niemieckiego obszaru językowego piszą szeroko Paweł Zarychta: *Zbigniew Herbert in Deutschland – Deutschland und Zbigniew Herbert* [w:] J. Röhnert, J. Urbich, J. Kita-Huber, P. Zarychta (Hg.), *Authentizität und Polyphonie. Beiträge zur deutschen und polnischen Lyrik seit 1945*, Heidelberg: Winter 2008, s. 161–172, a także Wojciech Kudyba, *Herr Cogito znajduje przyjaciół. O recepcji dzieł Zbigniewa Herberta w niemieckojęzycznym obszarze kulturowym* [w:] *Herbert Środkowoeuropejszyk*, red. K. Krasuski, Katowice 2011, s. 11–55.

6 P. Zarychta: „Pracuję nad Niemcami, choć to element ciężki”. *Zbigniew Herbert a niemiecki obszar językowy* [w:] *Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Heydel, M. Woźniak, E. Wójcik-Leese, Kraków 2010, s. 62.



Anna Legeżyńska pisze, że Herbert w kraju, który obdarzał „umiarkowaną” sympatią, odniósł duży sukces:

Początkowo znany był w Niemczech jako dramatopisarz. Zmieniło się to po wydaniu przez Dedeciusa tomu wierszy (1964), który wraz z tłumaczeniem *Barbarzyńcy w ogrodzie* (Walter Tiel, 1965) zapoczątkował falę wielkiej popularności pisarza. Herbert został nawet członkiem Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie, Bawarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium oraz członkiem Niemieckiej Akademii Języka i Poezji w Darmstadt [...].

W Austrii, gdzie czytano go równie chętnie, Herbert otrzymał w 1965 roku Międzynarodową Nagrodę imienia Nikolausa Lenaua, a potem około dwudziestu innych, potwierdzających uznanie publiczności i krytyki. W obu krajach wydawano rozmaite zbiory jego twórczości (najbardziej obszerny, ponad czterystustronicowy to *Das Land, nach dem ich mich sehne* z 1987 roku). Każdą nową pozycję komentowała prasa, a wśród tłumaczy pojawiały się najwybitniejsze nazwiska (obok Dedeciusa, Staemmlera i Tiela, także Oskar Jan Tauschinski czy Henryk Bereska)<sup>7</sup>.

Warto uświadomić sobie tę sytuację i okoliczności wystąpienia: oto do Zachodniego Berlina przyjeżdża (zostaje zaproszony) poeta zza żelaznej kurtyny, co więcej, z kraju potwornie zniszczonego przez niemiecki faszyzm i przemawia do Niemców na (jak wynika z kontekstu) wybrany przez nich temat, dotyczący aktualnego wymiaru historii. Ponadto Herbert jest postrzegany przez gospodarzy jako poeta uniwersalny, umiejący zarówno językiem poezji, jak i prozy wyrazić ważne problemy współczesnej Europy. Jednocześnie dla niemieckiego odbiorcy istotny i ciekawy jest kontekst związany z uzależnieniem kraju na wschód od Niemiec od stalinowskiego imperium. Jak pisze Rosinek, omawiając przekłady poety na niemiecki:

Wiersze ze zbiorów „historycznych” [...] przetransponowane zostają w sferę niemieckich realiów w sposób możliwie precyzyjny, wierny oryginałowi. [...] Przede wszystkim należy już do tradycji recepcji twórczości Zbigniewa Herberta w Niemczech swoiste „ukąszenie... wschodnioeuropejskie”, a więc zainteresowanie wszystkim, co związane jest z polityczną przeszłością Polski i regionu. To właśnie z utworów odczytywanych jako antystalinowskie, antyradzieckie i antyreżimowe słynął Herbert najbardziej<sup>8</sup>.

W tym kontekście istotne jest pytanie, jak autor konstruuje przekaz, mając w perspektywie właśnie niemieckiego odbiorcę? Herbert

7 A. Legeżyńska, *Herbert, trzmiel i polskie sprawy*, „Znak” 2011, nr 7–8.

8 V. Rosinek, *O recepcji w Niemczech* [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czaplński, P. Śliwiński i E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 252–253.

w pierwszym akapicie zaczyna od zastrzeżenia, że nie jest historykiem, nie czuje się osobą kompetentną, nie rozumie historii. Świadomie rezygnuje w ten sposób z pozycji autorytetu. Ten chwyt retoryczny zbliża go do odbiorców, co zostaje spotęgowane w następnym akapicie, gdzie od narracji pierwszoosobowej „ja”, przechodzi do „my”. Wszyscy jesteśmy „więźniami historii” – czy chcemy, czy nie. Różne są tylko „więzienia”:

jednym wydaje się jeszcze, że korzystają z iluzorycznej wolności, przeciwko innym toczy się właśnie śledztwo, niektórzy zaś siedzą już na ławach oskarżonych. Co do mnie, uważam, że jestem po wyroku skazującym<sup>9</sup>.

Poeta, choć przemawia w Berlinie Zachodnim, stosuje aluzje, nie mówi wprost, co w ówczesnych okolicznościach politycznych nie dziwi. Określając swą sytuację jako życie „po wyroku”, przyznaje, że żyje w świecie zniewolonym (choć niewątpliwie uwięzienie w historii ma według niego i szersze znaczenie). To, że jednak istotny jest dla poety aktualny kontekst polityczny, zdaje się potwierdzać głęboka ironia w dalszej części wypowiedzi (ciekawe jest pytanie, na ile została ona oddana w przekładzie niemieckim) oraz przywołanie postaci Boecjusza, rzymskiego filozofa i teologa z przełomu V i VI wieku, ale także polityka, który stał się ofiarą władz, pionkiem w rozgrywkach na dworze rzymskim:

Po wyroku ma się dużo czasu, odpadają rozliczne troski i kłopoty codzienne, tak że można oddać się poważnym studiom, na przykład nad systemem więziennictwa, albo po prostu filozofować. Nie tylko dzieło Boecjusza, ale i wiele innych wartościowych książek powstało w takiej sytuacji<sup>10</sup>.

Aluzja jest nader czytelna. W wyniku procesu Boecjusz został skazany i osadzony w więzieniu w Pawii, gdzie napisał dzieło *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*. Myśliciel został stracony, a przed śmiercią prawdopodobnie poddany okrutnym torturom. Taki sam los spotkał zresztą i innych mu współczesnych, którzy głośno wyrażali niezadowolenie i oburzenie z powodu bezwzględności rządów. Władca nakazał ukryć ciała, obawiając się oskarżenia o prowadzenie polityki terroru. Po tak nakreślonym wstępie – zaznaczeniu: nie jestem „panem od historii”, jestem jednym z was i stwierdzeniu: wszyscy jesteśmy więźniami historii,

<sup>9</sup> Z. Herbert, *Współczesność...*, s. 7.

<sup>10</sup> Tamże.

ale ja, zza żelaznej kurtyny, jestem już po wyroku – autor przechodzi do nakreślenia celu wystąpienia, którym jest refleksja nad „obumieraniem świadomości historycznej w społeczeństwie przemysłowym” (światło „nowego wspaniałego świata” odsuwa mroki przeszłości):

Ktoś może zareplikować, że wcale tak nie jest, bo książki o Germanach, Celtach czy Hetytach cieszą się dużym powodzeniem, a dzieło o kłopotach seksualnych pewnego dyktatora może zawsze liczyć na życzliwe przyjęcie czytelników<sup>11</sup>.

Jednakże, dla Herberta, takie zainteresowanie tematem historycznym nie oznacza jeszcze świadomości historycznej (która implikuje poczucie ciągłości – obecność czasu przeszłego w teraźniejszym). Przeszłości nie można zatem usunąć (poeta przedstawia ją obrazowo jako „dużą, niemą, ciężką, nieporęczną”, stale obecną i jakoś przeszkadzającą, narzucającą się). Wskazując na proces zaniku świadomości historycznej, Herbert mówi do Niemców i odwołuje się do zamierzchłych cywilizacji:

Jednym z istotnych powodów niechęci do przeszłości jest fakt, że wielu Europejczyków nie ma specjalnych powodów do dumy z tego, co zdarzyło się na naszym kontynencie w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat. Miło jest zajmować się historią, kiedy ma się poczucie własnej bezwinnosci, sprawiedliwości i ładu wewnętrznego. Wtedy łatwo sprawować sądy nad przeszłością i brać w obronę uciśnionych, i piętnować tyranów. Ale rzeź Samijczyków na rozkaz młodego Peryklesa, krucjata przeciw albigensom, zniszczenie cywilizacji Azteków przez Corteza – straszą nas analogiami z niedalekiej przeszłości. Historia zmienia się w rachunek sumienia – potępia, wypomina, zabiera spokój<sup>12</sup>.

Co istotne, Herbert nie oskarża Niemców, mówiąc o stosunkowo najświeższej historii, nie nazywa też wprost tego, co się stało w XX wieku, a na co mieli jako naród, zdecydowany wpływ. Przypomina niedawne wydarzenia, ale nie ukazuje ich jako czegoś wyjątkowego. Stara się nadać swemu wystąpieniu charakter uniwersalny. Właściwie mógłby wygłosić je w każdym rozwijającym się kraju. Herbert wskazuje na zagrożenia, jakie wypływają z oświeceniowego, ale jeszcze i dziewiętnastowiecznego postrzegania historii jako procesu, który układa się w racjonalny wzór. Tymczasem, jak wynika z obserwacji współczesności, trudno obronić taki model oglądu:

<sup>11</sup> Z. Herbert, *Współczesność...*, s. 8.

<sup>12</sup> Tamże, s. 9.

Wydaje się, że historia współczesna, dziejąca się na naszych oczach, kompromituje historię w ogóle, która, sądząc z naszych doświadczeń, była, jest i będzie grą sił, pełną kłamstwa, zbrodni, gwałtu i rozpętanego irracjonalizmu. Na znacznej części naszej planety prawa człowieka są konsekwentnie i brutalnie gwałcone. Historia świata – jak mówi filozof – *ist eine Strasse, die der Teufel pflastert mit zerstörten Werten*<sup>13</sup>. Czy warto więc studiować tę smutną i gorzką wiedzę? Jedyne praktyczne wnioski, jaki zdaje się z niej wypływać: musimy być przygotowani na najgorsze<sup>14</sup>.

Herbert zauważa, że współcześni historycy kierują się „ostrożnością, sceptycyzmem, minimalizmem”, unikają „pochopnych uogólnień – starają się oczyścić historię z nalotów ideologii, polityki i narosłych od wieków uprzedzeń”, gdyż wiedzą, „jak często objaśnianie przeszłości miało na celu umocnienie, usankcjonowanie i rozgrzeszenie władzy”. Poeta, doceniając te wysiłki, postuluje napisanie historii obiektywnej. Jednocześnie ma świadomość, że taka historia nie jest możliwa.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że dwa lata przed wystąpieniem Herberta ukazała się głośna i mająca istotny wpływ na badanie narracji historycznych książka Haydena White’a *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (1973), uznana za początek zwrotu narratystycznego w historiografii, który dowartościował niekonwencjonalne tendencje w badaniach historycznych. White proponuje, by na historiografię spojrzeć jak na dzieło literackie. Podkreśla, że myślenie o świecie ma charakter narracyjny. Rzeczywistość to czysty strumień zdarzeń, które sami porządkujemy i wyjaśniamy. Historia jest dostępna tylko poprzez język. Zwrot, który podkreśla subiektywizm narracji historycznych, koresponduje z intuicją Herberta, że nie da się zbudować historii obiektywnej. Nie ma odpowiedzi na pytanie, jaki jest uniwersalny sens dziejów. Poeta pisze to, choć kilka lat wcześniej, w rozmowie z Taranienką wyznaje, iż bardzo chciałby odkryć mechanizm działania historii, że interesuje się losami Kreteńczyków i Etrusków, bo dzięki tej wiedzy możemy zrozumieć współczesność jako kontynuację procesów zachodzących przez wieki w różnych kręgach cywilizacyjnych<sup>15</sup>.

Zbliżając się do końca wystąpienia, Herbert wyraża żal, że zanika postrzeganie dziejów ludzkości jako walki dobra ze złem – zatem

<sup>13</sup> „To ulica, którą diabeł brukuje zniszczonymi wartościami” (niem.) – przyp. red. „Zeszytów Literackich”.

<sup>14</sup> Z. Herbert, *Współczesność...*, s. 9.

<sup>15</sup> *Za nami przepaść historii. Rozmawia Zbigniew Taranienko*, wyw 38–39.

moralny aspekt historii konstytuującej wartości, ale i utwierdzającej tych, którzy walczyli o wolność i godność człowieka, w poczuciu sensu i przekonaniu, że nawet jeśli zginą, historia ich doceni. Tymczasem – sugeruje Herbert – są to raczej nadzieje jałowe. Warto przypomnieć, że rok wcześniej, w 1974, ukazał się cykl *Pan Cogito*, którego *Przesłanie* jest poetycką wersją powyższej refleksji. Poeta podtrzymuje takie widzenie problemu rok później, gdy w liście do Adama Michnika pisze:

W skali kosmicznej wszelka walka jest z góry przegrana, mimo to należy walczyć, zwłaszcza o wielkie sprawy ludzkie. Wartość walki tkwi nie w szansach zwycięstwa sprawy, w imię której się ją podjęło, ale w wartości tej sprawy<sup>16</sup>.

Herbert dostrzega ogromne zagrożenie w nihilizmie rozumianym jako rezygnacja z przeciwdziałania złu, godzenie się z „narzuconą koniecznością”. Taka postawa rezygnacji skutkuje łatwą utratą wolności, to swoista „duchowa rusyfikacja”. W rozmowie z Michnikiem poeta stwierdza:

Wrogiem kultury numer 1 nie jest cenzura, ale nihilizm. To znaczy: może być tak, może być inaczej, nic nie wiadomo, wszystko ... tu następuje ordynarne słowo. To jest nie tyle filozofia, ile stan duchowego rozkładu, zniewolenia i absolutna akceptacja wszystkiego, co może się zdarzyć, a także zgoda na zadawanie cierpienia innym, bo i tak wszystko jest nicością, wszystko jest w końcu rozkładającymi się ludzkimi zwłokami<sup>17</sup>.

Zakończenie berlińskiego wystąpienia również przynosi mocny postulat godnego życia w więzieniu historii, jakby wbrew wcześniejszym gorzkim rozważaniom. Ważne jest także zachowanie świadomości historycznej, gdyż zapomniane i „przemilczane krzywdy czy zbrodnie łatwo mogą stać się łupem demagogów”. Kończąc wystąpienie, Herbert definiuje świadomość historyczną:

To taka POSTAWA MYŚLOWA I MORALNA, KTÓRA AKCEPTUJE PRZESZŁOŚĆ JAKO ROZLEGŁE POLE LUDZKICH DOŚWIADCZEŃ: BŁĘDÓW, ZBRODNI, ALE TAKŻE PRZYKŁADÓW MĘSTWA I ROZSĄDKU i która zakłada, że nasze czyny tutaj i teraz znajdują przedłużenie w przyszłości<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Z. Herbert, *List do Adama Michnika*, ZHSB 67 (list z I XII 1976), cyt. z Elzenberga; list pisany z Berlina, adres: Akademie der Kunst.

<sup>17</sup> *Płynie się zawsze do źródeł, pod prąd, z prądem płyną śmiecie. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Adam Michnik*, „Krytyka” 1981, nr 8, s. 42.

<sup>18</sup> Tamże, s. 11, podkr. Z.H. Zostało ono usunięte w wersji zamieszczonej w tomie *Mistrz z Delft*.

W komentarzu do wiersza *Dlaczego klasycy* Herbert zaznacza, że sięganie do historii służy mu nie po to, by karmić się złudną nadzieją, lecz by skonfrontować doświadczenie osobiste z doświadczeniem innych, co pozwala odczuć uniwersalne współczucie (współodczuwanie? rozumienie?), a także rodzi poczucie odpowiedzialności za sumienia tych, na których można wpłynąć<sup>19</sup>. Jak zauważa Jacek Łukasiewicz, poeta w mowie *W obronie Templariuszy* sugeruje, że historia tylko pozornie jest przeszłością, a w rzeczywistości wprost przeciwnie: „Metody użyte w walce z Templariuszami weszły do repertuaru władzy”. Dlatego nie wolno o niej zapominać, czas przeszły jest w istocie terażniejszą<sup>20</sup>. „Taka świadomość historyczna – pisze Herbert – łączy się z niemożliwym pojęciem sumienia, które powinno być integralne, niepodzielne, niezależne od naszych sympatii narodowych czy politycznych”<sup>21</sup>.

W ten sposób poeta dokonał powrotu do tego, co – wydawałoby się – w całym wywodzie zakwestionował. Powrotu do postulatu obiektywizmu, a więc jakiegoś wewnętrznego przekonania, że jest on możliwy. Jak w innym miejscu pisze Jacek Łukasiewicz, Herbert usiłuje: „Znaleźć kryteria moralne, które staną się wspólnym mianownikiem dla ich czynów – dawnych czy tylko dalekich – oraz dla moich – spełnianych teraz i tutaj”<sup>22</sup>. Sam zresztą trzy miesiące później da dowód tej wiary, podpisując list intelektualistów polskich przeciwko zmianom w Konstytucji PRL. Herbert, opowiedziawszy się za wartościami i postawą wyprostowaną, kończy przemówienie niezwykle ironicznie:

To wszystko są oczywiście pobożne życzenia. Sam doprawdy nie wiem, czy ludzkość wyzwolona od historii nie będzie szczęśliwsza. Może uda nam się wybudować miasto bez pamiątek, zastąpić nauczanie historii socjologią, socjotechniką czy czymś w tym rodzaju. I stworzyć [...] nowego człowieka nowych czasów. Nowego Adama, który usiądzie pod drzewem wiadomości dobrego i złego – nagi, niewinny i bez pępka.

Wziąwszy pod uwagę współczesny poziom świadomości historycznej, ironia ta, pochodząca z połowy lat siedemdziesiątych, może się wydać niezwykle aktualna i prorocza także dzisiaj.

<sup>19</sup> Por. Z. Herbert, *Dlaczego klasycy?*, MD 142.

<sup>20</sup> Por. J. Łukasiewicz, *Herbert*, Wrocław 2001, s. 159.

<sup>21</sup> Tamże, s. II.

<sup>22</sup> Z. Herbert, *Współczesność...*, s. 158.

# Małgorzata Peroń

Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II

## „Z pończochami istny dramat”

O wierszu *Jedwab duszy* Zbigniewa Herberta

*Jedwab duszy* Zbigniewa Herberta został opublikowany po raz pierwszy w tomie *Hermes, pies i gwiazda* (1957)<sup>1</sup>. Poeta zdecydował się umieścić go także w zbiorze *89 wierszy*, który ukazał się w 1998 roku i jest swoistym testamentem autora *Epilogu burzy*<sup>2</sup>. Jest to zatem utwór ważny dla Herberta; razem z poprzedzającymi go dwoma utworami (*Różowe ucho* i *Epizod*) stanowią grupę tekstów o niezwykle rzadkiej – jak pisze Wojciech Gutowski – tematyce miłosnej<sup>3</sup>. Andrzej Franaszek dodaje, że jest to „nurt cichy, nieco ukryty, jak zamierający puls, jak wąty strumień ginący między kamieniami, pod opadłymi liśćmi, niby zagłuszony – a przecież płynący nieustępliwie”<sup>4</sup>. Maciej Stanaszek zauważa, że trzy przywołane teksty, niezwykle rzadkie w niejuwenilnej twórczości poety, zajmują osobne miejsce i mogą wręcz swoją nietypową jak na Herberta tematyką wywołać zaskoczenie u czytelnika<sup>5</sup>.

*Jedwab duszy* to wiersz rzadko przywoływany przez badaczy. Najobszerniejsza analiza (jednostronicowa) wyszła spod pióra Stanisława Barańczaka, który określił go mianem utworu interesującego, humorystycznego i zarazem dramatycznego i wpisał ów tekst w kontekst

---

<sup>1</sup> Zob. P. Kądziała, *Twórczość Zbigniewa Herberta. Monografia bibliograficzna*, t. 1, Warszawa 2009, s. 157.

<sup>2</sup> Zob. J. Drzewucki, *Kanon autorski*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 88, s. 23.

<sup>3</sup> Zob. W. Gutowski, *Szkic do erotyku (którego nie było?) Zbigniewa Herberta*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, z. 1, s. 119.

<sup>4</sup> A. Franaszek, *Herbert i wapno pościeli*, „Gazeta Wyborcza” 2009, artykuł dostępny w cyfrowym wydaniu na stronie: [http://wyborcza.pl/1,75475,6152924,Herbert\\_i\\_wapno\\_poscieli.html](http://wyborcza.pl/1,75475,6152924,Herbert_i_wapno_poscieli.html) [dostęp: 01.01.2015].

<sup>5</sup> Zob. C. Michalski, *Zemsta estetyczna*, artykuł z 17 listopada 2004 dostępny na stronie: <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/zemsta-estetyczna/> [dostęp: 01.01.2015].

demaskującego spojrzenia bohatera w głąb, do wnętrza – jako jednej z dróg zdzierających iluzję rzeczywistości<sup>6</sup>. Podobne odczytanie utworu, związane z poznaniem poprzez zmysły, proponuje Tomasz Tomasiak<sup>7</sup>. Marian Stala określa *Jedwab duszy* jako „niepokojący erotyk” i wpisuje go w krąg dwudziestowiecznej poezji polskiej czerpiącej inspirację z *Liryków lozańskich* Mickiewicza<sup>8</sup>. O nawiązaniu do tradycji romantycznej pisze także Jacek Brzozowski<sup>9</sup>. Wśród artykułów przywołujących omawiany tekst znajdziemy także takie, które umieszczają go w kontekście sporów ideologicznych i światopoglądowych: Krzysztof Gajewski mówi o antyfeministycznej wymowie utworu<sup>10</sup>, Cezary Michalski określa go jako „prawdziwy hymn mizoginii”<sup>11</sup>, Wojciech Gutowski zalicza wiersz do „najbardziej mizoginicznych quasi-erotyków – nie tylko w poezji współczesnej”<sup>12</sup>.

*Jedwab duszy* uwikłany jest zatem w następującą siatkę tematów: erotyzm i miłość, obraz kobiety i jej kochanka, rola zmysłów w procesie poznania, nawiązania do tradycji literackiej. Należy zaznaczyć, że badacze Herberta intuicyjnie czują inność tego tekstu, jego wyjątkowość tematyczną, z którą chyba trudno sobie poradzić – najlepiej więc ją przemilczeć. Nieco inaczej wygląda sytuacja po roku 1999, kiedy zostaje opublikowany *Podwójny oddech*, tom kilkudziesięciu wierszy miłosnych dedykowanych Halinie Misiółek (krytycznej edycji tekstu dokonał Ryszard Krynicki, zbiór ukazał się w 2010 roku w *Utworach rozproszonych* Herberta)<sup>13</sup>. Erotyki Herberta zyskały nowe tło – grupę

<sup>6</sup> Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2001, s. 112.

<sup>7</sup> Zob. T. Tomasiak, *Czy Pan Cogito rozmyśla o seksie? Cieleśność, płciowość i erotyzm w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Ruch Literacki” 2013, z. 1, s. 70.

<sup>8</sup> Zob. M. Stala, *Szukając śladów wierszy znad Lemanu*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 48, s. 18.

<sup>9</sup> Zob. J. Brzozowski, *Kilka uwag o recepcji poetyckich ech liryków lozańskich* [w:] *Na początku wieku: rozważania o tradycji*, red. Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś, Poznań 2002, s. 117–131.

<sup>10</sup> K. Gajewski, *Heremes, pies i gwiazda*, artykuł dostępny na stronie: <http://www.panoramaliteratury.pl/index.php?action=entry&what=31> [dostęp: 02.02.2015].

<sup>11</sup> C. Michalski, dz. cyt.

<sup>12</sup> W. Gutowski, dz. cyt., s. 126.

<sup>13</sup> Pierwsze wydanie *Podwójnego oddechu* zostało wydrukowane z pominięciem elementarnych zasad edycji tekstu oraz praw autorskich, zob. J. Fert, *Hala Pana Cogito, czyli wszystko na sprzedaż*, „Ethos” 2000, nr 4, s. 163–171.



nieprzeznaczonych do druku tekstów mówiących wprost o miłości i uczuciach do kobiety. Jak zauważa Maciej Stanaszek, niezwykła intymność charakterystyczna dla utworu z tomu *Hermes, pies i gwiazda* pojawiła się bowiem w twórczości Herberta dopiero po czterdziestu latach, w tomie *Rovigo*<sup>14</sup>. W tym czasie w dyskursie badaczy tworzy się portret krytycznoliteracki, przeznaczony dla szerokiego kręgu odbiorców, w którym na próżno szukać miejsca dla Herberta jako twórcy erotyków. Gdzie zatem umieścić *Jedwab duszy* i jego wersy: „pogrążeni w sobie leżeliśmy blisko”?

Jeśli chodzi o fabułę tekstu, jest ona jasna – to moment miłosnego spotkania dwojga kochanków, z których kobieta jest pogrążona we śnie, a mężczyzna myśli o niej. Sprawa komplikuje się jednak, jeśli chcemy ustalić, do kogo kieruje myśli podmiot wiersza. Już początkowy wers: „nigdy nie mówiłem z nią ani o miłości ani o śmierci” otwiera sytuację intymnego wyznania, jednak nieskierowanego bezpośrednio do tej, o której za chwilę bohater powie:

ślepy smak i niemy dotyk  
biegały między nami  
gdy pogrążeni w sobie  
leżeliśmy blisko

Do kogo zatem adresowane są słowa płynące z dystansu, z oddalenia, w którym „ona” z początkowego wersu tylko na chwilę i jednorazowo będzie bliższa, bo zamknięta w wyrażeniu „między nami”?

*Jedwab duszy* opiera się na biegunach: bliskości i dystansu, bezpośredniości i oddalenia, erotyzmu i chłodnej kalkulacji. Takich antynomii jest jeszcze wiele. W tym miejscu chcę wydobyć podwójny status bohatera (intymny i „publiczny”) trwającego w miłosnym uścisku z kobietą i potrafiącego spojrzeć na tę sytuację z dystansem. Postaci, która odczuwa doznania ciała, ale jednocześnie potrafi się wznieść na wyżyny rozważań rozumowych. I wreszcie osoby, która choć pozostaje w sytuacji erotycznego spotkania dwojga ludzi i oddaje się ciemnym zmysłom („ślepy smak”, „niemy dotyk”), zwraca się ze swoją opowieścią do wielu słuchaczy i panuje nad literacką narracją, stopniując jej napięcie. Te antynomie ujawniają się także na poziomie kreacji bohatera

<sup>14</sup> M. Stanaszek, *Hermes, pies i gwiazda*, artykuł dostępny na stronie: <http://www.fundacjaherberta.com/tworczosc3/poezja/hermes-pies-i-gwiazda> [dostęp: 02.02.2015].

i jego kochanki: on jest podmiotem wypowiedzi, ona jej treścią; on tworzy dialog, ona zaś występuje w roli niemej partnerki (co więcej, już na wstępie wyraźnie zaznaczono obszary nieobjęte rozmową – miłość i śmierć – jej usta, choć otwarte, nie wydobywają słów, a dom, o którym prawdopodobnie ona marzy, jest cichy); on maksymalnie racjonalny, obserwujący, analizujący, przewidujący, ale też niepewny, nieznający wszystkich odpowiedzi, ona zaś przeniesiona w krainę snu, likwidującego władzę rozumu i uwalniającego ją od przymusu kontaktu<sup>15</sup>. To bohater trwa w napięciu myśli, odczuwa konieczność potwierdzenia swoich domysłów, kobieta zaś wyłączona jest z aktywności i działania. Także poszczególne obrazy utworu można wpisać w klucz pojawiających się antynomii: realność ciała i doznań zmysłowych wiąże się z obrazami „małej duszy”; to, co cielesne i zewnętrzne, z tym, co ukryte w środku; przewidywane i oczekiwane z zaskakującym; możliwe do obserwacji z niewidocznym; moje własne z nienależącym do mnie; wpisane w kulturę z prywatnym; publiczne z intymnym.

Wskazane antynomie mają swoje odzwierciedlenie w wykreowanej w wierszu sytuacji. Z jednej strony jest to miłosne spotkanie (zatem parafrazując pierwszą strofę: tekst mówi „o miłości”), z drugiej zaś (odwołując się do tego samego początkowego fragmentu) to także sytuacja śmierci – rozumianej jako znieruchomienie, brak aktywności, kontaktu. Kochanka staje się preparatem, który można za pomocą narzędzi zmysłu (wzroku) oraz rozumu („spodziewałem się”) przebadać. Wypowiedź bohatera przypomina wykład prowadzony przed adeptami medycyny obserwującymi pojawiający się na szklanej płytce obiekt: „małą duszę” i starającymi się dotrzeć do jej dna. Poszczególne elementy tego badania przeprowadza już nie kochanek, ale empiryk. Wyjaśnia on przyczynę obserwacji: „nigdy nie mówiłem z nią” – czy zatem analiza bezpośrednia, pozbawiona słów ma wyjaśnić, czym są śmierć i miłość? Czy we wnętrzu znajdować się będą poniechane rozmowy? Naukowiec jest także tym, który proponuje metodę badania: narzędziem jest wzrok „włożony” w otwarte usta kobiety. Poznajemy też założenia prowadzonej

<sup>15</sup> Podobną sytuację miłosnego spotkania wykreował Herbert w wierszu *Wysunięte ramię* (UR). Ukochana „[...] śpi / z głową odrzuconą do tyłu / z ustami otwartymi / ciemną słodyczą”. Mężczyzna analizuje – inaczej niż w *Jedwabiu duszy* – nie wnętrze kochanki, ale świat za oknem. Poszczególne elementy krajobrazu stwarzają się na nowo dzięki sile jego spojrzenia.

analizy („muszę [...] zobaczyć co nosi / w środku”) oraz hipotetyczne odpowiedzi („spodziewałem się”).

Sondowanie wnętrza kochanki przypomina z jednej strony moment erotycznego spotkania, z drugiej chłodną, medyczną analizę. Jak echo powraca w tej podwójności otwierająca *Jedwab duszy* strofa: „ani o miłości / ani o śmierci”. O tej pierwszej sytuacji pisał Herbert w miłosnym liryku *Nauczyłaś mnie patrzeć* z tomu *Podwójny oddech* (UR). Żywe ciało kochanki odkrywało swoje wnętrze, ale to kobieta, przemieniona we wzrok, była dla mężczyzny przewodniczką w dotarciu do „wnętrza róży”.

Druga scena, ukryta w cieniu śmierci, przypomina *Lekcję anatomii (Rembrandt)* Grochowiaka z tomu *Agresty* (1963) – ów tom jest oczywiście o sześć lat późniejszy od poetyckiego zbioru Herberta – w której na plan pierwszy wysuwa się monolog lekarza skierowany do przyszłych adeptów medycyny. Na stole sekcyjnym oglądowi poddane zostaje martwe ciało. Doktor kieruje uwagę widzów, zmusza do spojrzenia, prosi o zdejmowanie kolejnych warstw, by dotrzeć do miejsca, które: „uprzejmie poda wam świecenie swego wnętrza”<sup>16</sup>. Badanie przebiega w podobnym kierunku, co u Herberta: jest to metoda przybliżania się widza („proszę podejść bliżej”), odkrywania nawarstwień i poszukiwania tego, co ukryte we wnętrzu – i ostatecznie niezwiązane ze sferą ciała. W wierszu Grochowiaka sekcję rozpoczyna zdjęcie jedwabnej maski. W obu jednak badaniach otrzymujemy dwa zupełnie inne wyniki. Herbert przez ciało zagląda do wnętrza – i znajduje tam najpierw duszę, a na jej dnie jakże błahy, trywialny, ale konkretny i nazwany przedmiot: jedwabne pończochy. U Grochowiaka cielesność i namacalność stopniowo się dematerializują i przechodzą w sferę pojęć pozazmysłowych: siatki krzywd, światła. Sondowanie w utworze Herberta przeprowadza się za pomocą zmysłu wzroku. Jest to zabieg przewrotny i chyba z góry skazany na możliwość omyłki. Jeśli w początkowej strofie zmysły (dotyk i smak) były ślepe i nieme, co więcej, nastąpił proces ich połączenia, przemieszania funkcji, to dlaczego ta ułomność nie miałyby dotyczyć także kolejnego z nich, to znaczy wzroku? Jeśli już na wstępie dowiadujemy się, że spotkanie kochanków nie odbywa się na zasadzie rozmowy, dlaczego teraz, w sytuacji milczenia jednej ze stron, badacz chce posłużyć się myślą i intelektem?

<sup>16</sup> S. Grochowiak, *Lekcja anatomii (Rembrandt)* [w:] tegoż, *Agresty*, Warszawa 1963, s. 39–40.

Odpowiedzi należy chyba szukać w szeroko omawianej postawie poety, która kieruje jego uwagę ku konkretowi. W tomie *Hermes, pies i gwiazda* znalazły się małe formy prozatorskie, z których wiele stanowi pochwałę przedmiotu i jednocześnie podkreśla niemożność dotarcia do jego istoty. Bohater wiersza *Jedwab duszy* przywołuje w swoich założeniach badawczych także „proste imiona rzeczy” (*Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki*, PC): gałąź i ptaka. Przypominają one wyłaniające się z pudełka wyobraźni przedmioty (*Pudełko zwane wyobraźnią*, SP), które okazują się wystarczające dla Herbertowskiego bohatera. W *Przepsaści Pana Cogito* (PC) tytułowa otchłań była „szyta na miarę” tego, który musiał się z nią zmierzyć. Warto zwrócić uwagę także na kolejne sformułowanie z omawianego tekstu, poprzedzające bezpośrednie badanie duszy śpiącej kochanki. Mężczyzna wyjaśnia: muszę zobaczyć, „co nosi” w środku – co nosi, a nie: co ma, o czym myśli, marzy. Użyty czasownik kojarzy się po pierwsze z zakładaniem garderoby właśnie, ale także może być rozumiany w sensie przenośnym: nosić w sobie, czyli zachowywać, pielęgnować to, co wewnętrzne, rozważać o czymś. Mamy tutaj trafnie przeoczony efekt analizy, której wynik niejako zaprojektowany został „na miarę” badacza. Jeśli uważnie prześledzimy jego reakcję na rezultat badania, zobaczymy po pierwsze zdziwienie i zaskoczenie („mój Boże”), po drugie czułą akceptację („kupię jej te pończochy / kupię”).

W tej wyliczance założeń pojawia się obok ptaka i gałęzi także „dom nad wodą wielką i cichą”. Jest to oczywiście parafraza liryku Adama Mickiewicza. Razem z przywołanymi uprzednio elementami natury stwarza wizję romantyczno-sentymentalnego wnętrza kochanki. Ukrycie pragnień w poetyckim cytacie wskazuje nie tylko na władzę intelektualną mężczyzny, ale także na niewyraźność najważniejszych kategorii: bo przecież nigdy z nią nie rozmawiał „ani o miłości / ani o śmierci” – może dlatego, że jemu samemu brakowało słów? By o nich mówić, trzeba przywołać na pomoc cudze słowo. W tym miejscu warto przywołać wiersz Herberta *Chciałbym opisać* z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, w którym czytamy:

Chciałbym opisać najprostsze wzruszenie  
radość i smutek  
[...]  
ale nie jest to widać możliwe  
i aby powiedzieć – kocham

biegam jak szalony  
zrywając naręcza kwiatów.

Ma zatem rację Wojciech Gutowski, który pisze, że w erotykach poeta mówi o miłosnym spotkaniu poprzez znak, symbol i ukrywa się w słowie, ale nie własnym, lecz cudzym<sup>17</sup>. Identyczna niemal ucieczka miała miejsce w poprzedzającym *Jedwab duszy* utworze *Epizod*, w którym odpowiedź na proste, wydawałoby się, pytanie „kochasz mnie?” zostaje uzupełniona wypowiedziami myślicieli, mędrców, filozofów. Jak wiemy, to „cytowanie” nie prowadzi do porozumienia. Przywołanie pierwszego wersu Mickiewiczowskiego liryku wyraża także pragnienie (dom), które trudno zaspokoić. Dom nad wodą wielką i czystą (u Herberta cichą) staje się, jak pisze Marian Stala, sygnałem pragnień najwyższej wagi, niemożliwych do zrealizowania w rzeczywistości XX wieku. Wielkie ideały zastępuje bowiem kontakt z tym, co niskie i brudne – stwierdza autor *Strony Lemanu*<sup>18</sup>. Świat pragnień przeciwstawiony został małemu światu przeżyć, „woda wielka i czysta” przekształca się w swoje zaprzeczenie, nie przestaje jednak odsyłać do słów Mickiewicza.

Czy w wierszu Herberta rzeczywiście mamy do czynienia z tym, co małe i brudne? Wydaje się, że jedwabne pończochy są znakiem pragnień „skrojonych na miarę” zarówno obserwatora, jak i śpiącej kobiety. Warto pamiętać, że w kontekście historycznym ów delikatny i lśniący obiekt pożądania wcale nie był sprawą błahą. Wystarczy przypomnieć reakcję Stefki z *Popiołu i diamentu* Jerzego Andrzejewskiego, która „chowa do szafy” swoją godność oraz tłumi żal po zamordowanym narzeczonym właśnie ze względu na parę jedwabnych pończoch<sup>19</sup>. W nieco innym kontekście pojawił się ów przedmiot w filmie Janusza Neszetera. Obraz *Kolorowe pończochy* trafił do kin w 1960 roku, opowiadał historię młodej dziewczyny, która marzy o zostaniu posiadaczką tytułowej części garderoby. Trudne warunki materialne rodziny nie pozwalają jednak na taki luksus, brak upragnionej rzeczy jest powodem stopniowego pogrążania się bohaterki w rozpacz<sup>20</sup>. Pończochy, jako znak kobiecości,

<sup>17</sup> Zob. W. Gutowski, dz. cyt., s. 122.

<sup>18</sup> Zob. M. Stala, dz. cyt., s. 18.

<sup>19</sup> J. Andrzejewski, *Popiół i diament*, Warszawa 1966, s. 127.

<sup>20</sup> Zob. T. Lubelski, *Ilustrowana historia kina polskiego*, Chorzów 2008, s. 225.

miały pierwszorzędne znaczenie w amerykańskim musicalu *Jedwabne pończochy* z 1955 roku w reżyserii Cole'a Portera. Wersja filmowa broadwayowskiego przedstawienia została nakręcona w 1957 roku przez Roubena Mamouliana. Ze względu na swoją antyradziecką wymowę film był zakazany w ZSRR oraz państwach satelickich<sup>21</sup>. W przywołanych filmowych historiach pończochy były atrybutem kobiecości oraz dziewczęcych marzeń. W latach pięćdziesiątych pragnienie ich posiadania towarzyszyło zatem nie tylko bohaterce lirycznej z wiersza Zbigniewa Herberta.

*Jedwab duszy* oddaje nastrój czasu, w którym powstał. Moda i jednocześnie kobiece pragnienie posiadania luksusowego, a dzisiaj już bardzo łatwo dostępnego przedmiotu spotykają się ze zgrzebną rzeczywistością PRL-u. Reporterskie spojrzenie Herberta jest wstępem do opowiedzenia historii znacznie bardziej skomplikowanej niż chęć zdobycia deficytowego towaru. Po pierwsze ukazuje niemożność wyrażenia za pomocą języka spraw najważniejszych, sformułowania ich wprost, bezpośrednio. Zaufanie językowi nie jest możliwe, porozumienie odbywa się jedynie poprzez cytaty, symbol. Zbliżenie ze światem oznacza przyjęcie postawy empiryka, który sprawdza zmysłami prawdziwość rzeczy. W utworze *Podróż* z tomu *Elegia na odejście* słychać to wyraźne polecenie: „żebyś nie tylko oczami ale także dotykiem poznał szorstkość ziemi / i abyś całą skórą zmierzył się ze światem”. Po drugie Herbert nobilituje zmysły jako narzędzie poznania, mając jednocześnie świadomość ich ułomności. Także w *Różowym uchu* metodą poznania są nie słowa, ale zmysły („wieczorem próbowałem smak”). Nawet jeśli są one pomieszane, to jako jedyne umożliwiają zjednoczenie z kochanką – podkreślmy jeszcze raz: tylko wtedy „on” i „ona” stanowią „my”. Spotkanie odbywa się na granicy skóry i dotyku. Próba odczytania drugiego człowieka w kategoriach *psyche* kończy się rozdzieleniem „my” na dwa osobne światy. Dystans pomiędzy nimi może zmniejszyć się tylko za pomocą zmysłów.

*Jedwab duszy* jest pochwałą przedmiotu, dotyku, materialności. Wiele utworów z tomu *Hermes, pies i gwiazda* to małe traktaty o rzeczach (na

<sup>21</sup> Musical Portera oraz film Mamouliana powstały na podstawie filmu *Ninoczka* z 1939 roku w reżyserii Ernsta Lubitscha, w którym główną rolę zagrała Greta Garbo, a partnerował jej Melvyn Douglas (zob. E.A. Plesnar, *Hollywood: pod znakiem Wielkiego Kryzysu* [w:] *Historia kina*, t. 2, *Kino klasyczne*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2011, s. 103.

przykład proza poetycka *Przedmioty*, a także następny zbiór *Studium przedmiotu*). Również w *Podwójnym oddechu* Herbert znalazł miejsce dla „prostych imion rzeczy”, spotykamy tu spersonifikowane przedmioty, jak na przykład zegarek, który czule „litował się” nad kochankami i spowałniał czas (*Piosenka o nas*, UR). W lirykach dedykowanych Halinie Misiołek znajdują się także takie wiersze, jak *Ptaszek*, *Słowiki*, *Mrówki*, *Kwiatek* (UR). Nawet tytułowa dusza z omawianego utworu zostaje „ubrana” w materialne określenie, ale nie po to, by ją pomniejszyć, ale chyba raczej by ją oswoić, móc choć na chwilę się zbliżyć, pojąć. Poeta chciał ją przyodziać w jeszcze bardziej pospolitą materię, w żartobliwie zmienionej wersji tytułu tego utworu w liście z końca listopada 1956 roku proponował: „wełna i stylon duszy” (ZHHM 148).

W tym miejscu warto upomnieć się o biograficzny kontekst wiersza – źródłem inspiracji przedstawionej w utworze sytuacji lirycznej była bowiem rzeczywistość. Przypomnijmy: *Jedwab duszy* po raz pierwszy opublikowany został w tomie z 1957 roku, a rok wcześniej ukazała się debiutancka *Struna światła*. Wiersz musiał zatem powstać przed rokiem 1957, kiedy to Herbert prowadził ożywioną korespondencję z ukochaną Haliną Misiołek (1915–2000), poznaną w 1946 roku w Sopocie adresatką tomu *Podwójny oddech*. Ich miłosna znajomość zakończyła się wiosną 1957 roku<sup>22</sup>. W roku 2000 ukazały się wydane przez Małgorzatę Marchlewską *Listy do Muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*, zawierające ponad sto listów Herberta do Misiołkowej z okresu 1950–1997<sup>23</sup>. Edycja, *nota bene*, z licznymi błędami odczytania i opublikowana bez zgody prawowitych spadkobierców, ujawnia okoliczności powstania wiersza *Jedwab duszy*<sup>24</sup>. W liście datowanym na 25/26 listopada 1956 roku Herbert pisze:

Kochanie moje, serdecznie dziękuję za list. Zaraz rzuciłem się w poszukiwaniu pończoch ale bez rezultatu. Mają być pod koniec miesiąca, ale to nic pewnego. Rozpuściłem jednak listy gończe. Byłem dziś u znajomej ciuchary i złożyłem zamówienie. Musisz ciepło odziewać nogi, żeby ci się nie oderwało [chodzi o problemy zdrowotne Haliny – przyp. M.P.]. Zresztą nie wiem jak bardzo lubię

<sup>22</sup> Zob. J. Siedlecka, *W cieniu Twojej dobroci* [w:] tejże, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002, s. 161.

<sup>23</sup> Zob. Z. Herbert, ZHHM.

<sup>24</sup> Zob. P. Kądziała, *Twórczość Zbigniewa Herberta...*, s. 640; H. Markiewicz, *Camera obscura*, „Dekada Literacka” 2000, nr 9–10.

kupować dla Ciebie. Wywróżyłem to sobie. Trzeba teraz zmienić tytuł „Włna i stylon duszy”. Jutro będę chodzić po komisach (ZHMM 148).

W kolejnym, niedatowanym fragmencie (prawdopodobnie z końca 1956 lub początku 1957, gdyż następny list opatrzony jest datą 25 stycznia 1957 roku)<sup>25</sup> Herbert pisze:

[...] Z pończochami istny dramat. Łatwo napisać we wierszu, że się kupi ale kupić trudno. Dotarłem do źródła francuskich pończoch rozciągliwych, chyba z wełną. Tylko są tam w jednym kolorze. Takie naturalnie brązowe jasne i ciemne (ZHMM 152).

Ostatnia wzmianka o pończochach pojawia się w pozbawionym daty liście – umieszczonym w tej edycji po liście z 14 stycznia 1959, a przed korespondencją z datą 19 marca 1997 – w którym Herbert pisze: „[...] Kochanie! W niedzielę wysłałem do Ciebie paczkę z pończochami od Św. Mikołaja a ponieważ Ty nic nie piesz, myślę o tym jak najgorzej” (ZHMM 191). Nieprawdopodobieństwo zakończonych sukcesem ponaddwuletnich starań o pończochy każe przypuszczać, że edytorskie umieszczenie niedatowanego listu było fatalną decyzją redaktorki. Być może Herbertowi udało się przesłać adresatce prezent, o który prosiła w listopadzie roku 1957, już w grudniu tego samego roku (co sugeruje wzmianka o Mikołaju) lub na początku kolejnego?

Pomimo niepewności związanych z edycją listów nie ulega wątpliwości, że *Jedwab duszy* powstał pod koniec roku 1956, a jego inspiracją była znajomość z Haliną Misiołek. Przyglądając się relacji, jaka wyłania się z korespondencji, można dostrzec analogię pomiędzy bohaterami wiersza a adresatem i odbiorcą ujawnionych w 2000 roku listów. Jednym z ważniejszych tematów prowadzonych listownie rozmów są kwestie finansowe. Przez długi czas Halina wspierała finansowo poetę, przysyłała mu książki, ubrania i upominki. Obdarowywany wielokrotnie dawał wyraz nie tylko wdzięczności, ale także skrzepowania tą sytuacją. W liście datowanym na 27 kwietnia 1951 roku Herbert prosił:

<sup>25</sup> Wszelkie ustalenia związane z datowaniem listów na podstawie tak fatalnie wydanych *Listów do Muzy* niosą ze sobą spore ryzyko błędu. To niebezpieczeństwo istnieje także w przypadku treści korespondencji. W cytowaniach zachowuję interpunkcję oraz pisownię zgodną z wydaniem M. Marchlewskiej.



[...] (A teraz klękam przed Tobą Haluniu! proszę Cię nie rób mi takich kosztownych prezentów! Te „500 lat malarstwa” i „Impresjoniści” to kosztuje majątek – to mnie smuci i żenuje. Proszę Cię o to. Dobrze?) (ZHMM 34).

W rzadkich momentach mógł się rewanżować drobnymi prezentami. Poza zdobyciem deficytowego towaru, jakim były pończochy, starał się o zakup... beretu (list datowany na 10 kwietnia 1957 roku). Oba drobiazgi kobiecej garderoby miały trafić do właścicielki ze względu na jej życzenie. Listy, w których pojawiają się te przedmioty, są wyraźną odpowiedzią na prośbę Haliny. To w niej najpierw zrodziła się potrzeba ich posiadania. Podobnie w wierszu *Jedwab duszy*, w którym to mężczyzna odczytuje marzenia ukochanej i pragnie je spełnić. W korespondencji Herberta z Misiółkową widoczny jest trud realizacji owej prośby. W pierwszym liście z listopada 1956 roku widać, jak wiele wysiłku wymagało wtedy zakupienie pary jedwabnych pończoch. W kolejnym poeta pisze już wprost o tym, że łatwiej napisać wiersz o spełnianiu obietnicy, niż faktycznie dokonać zakupu. Są to oczywiście okoliczności zewnętrzne, uwarunkowane funkcjonowaniem rynku towarów konsumpcyjnych w Polsce Ludowej.

Zawarta w tekście poetyckim obawa o to, co jeszcze może się pojawić na dnie duszy kobiety, ma jednak także wymiar egzystencjalny. Rodzi się z postawy odpowiedzialności za drugą osobę. W listach poety nieustannie przewija się troska o ukochaną, o jej stan zdrowia, samopoczucie, wreszcie – świadomość wyrządzonej krzywdy (Halina Misiółkowa zdecydowała się opuścić męża). Sama adresatka to osoba o niezwykłych walorach – poeta posyła jej do zaopiniowania swoje rękopisy, czeka na jej recenzje i uwagi. Halina jawi się jako równoprawna partnerka intelektualnego dialogu. Wiele listów autora *Hermesa, psa i gwiazdy* to niemal chłodne sprawozdania z codzienności – z wysiłków zmierzających do publikacji *Struny światła*, problemów mieszkaniowych i zdrowotnych. W pisanych wyznaniach poeta nie jest jedynie tkliwym kochankiem. Słowa kierowane do Misiółkowej w czasie rozłąki przypominają notatki badacza z *Jedwabiu duszy*. Ale jest to analityk, który nade wszystko pragnie spełnić marzenia kochanki. W liście z 9 marca 1956 roku Herbert wyznaje: „[...] Myślałem o tem, że musisz się wyprować, ale zanim będę Ci mógł zbudować dom na wsi (z łazienką) upłynie jeszcze trochę czasu” (ZHMM 128). W liście z 25/26 listopada tego samego roku pisze:

[...] Gdybym był bogaty nie pozwoliłbym Ci pracować ani na jednej posiadzie; byłabyś Panią w białej sukni, Panią, która podlewa kwiaty i gra na fortepianie.

Może jeszcze będziesz miała ze mnie jakiś pożytek, bardzo bym tego pragnął  
(ZHMM 148–149).

Gorące wyznanie: „bardzo bym tego pragnął” z listu Herberta, porbrzmiewa echem w gorliwym zapewnieniu bohatera omawianego utworu: „mój Boże / kupię jej te pończochy / kupię”. Tymczasem rzeczywistość lat pięćdziesiątych nie dawała pocie pewności spełnienia obietnicy. Podobnie w świecie poetyckim, w którym to, co miało nadejść, było nieprzewidywalne. Mimo lęku przed nieznanym bohater wiersza podejmuje trud odpowiedzialności i troski o najbliższą mu osobę. Być może drobne przyjemności mają moc magiczną – chronią przed grozą śmierci, potrafią ją „zagadać”.

Wypreparowany obiekt umieszczony na szklanej płytce duszy już nie przeraża. Można o nim dyskutować, zdobywać go. Nie jest tematem przemilczanym, zbyt trudnym do wspólnej rozmowy – jak miłość i śmierć. Dostrzeżony i rozpoznany świat nie przerasta bohatera, który może się w niego aktywnie włączyć. Końcowa strofa stawia kolejne pytania dotyczące pragnień kochanki. Znowu pojawia się to, co nieznanne i nienazwane, a co może ponownie wyrzucić nas poza obręb bezpiecznego świata. Herbert pisze:

czy będzie to rzecz  
której nie dotyka się  
ani jednym palcem marzenia

Nie znajdujemy żadnej wskazówki, o jakie sprawy może chodzić – wiemy tylko, że mogą one przerosnąć możliwości poznawcze (bo niedostępne przez dotyk marzenia) bohatera. Czy są przez niego oczekiwane? Z pewnością wywołują niepokój, ale też wskazują na świadomość tego, że poznanie „innego” to akt wielokrotny. Nic bowiem nie jest nam dane raz na zawsze, a zgłębianie drugiego człowieka i świata jest ciągłym wysiłkiem, który niesie w sobie ryzyko rozczarowania, niesprostania zadaniu – ale także, jak pokazuje *Jedwab duszy* Herberta, pozwala na chwilę przekroczyć samotność naszego „ja”<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> We wstępie do *Podwójnego oddechu* (UR) Herbert pisał: „»Urodzeni dla siebie, umieramy w samotności« – to była pierwsza prawda, i tę prawdę wyraża wiele wierszy, zbyt wiele”.

Justyna Pyzia

Uniwersytet Jagielloński

## „Wkraczali we mnie ostro”

*Wstyd (Rovigo)*

Pytania o sens i sposób rozumienia wstydu trapiły filozofów od dawna. By wymienić tylko najważniejszych, którzy się tym problemem zajmowali: Arystoteles, święty Tomasz z Akwinu, Max Scheler czy Karol Wojtyła. Spróbujmy pokrótce przywołać ich ustalenia, bo będzie to doskonałe wprowadzenie w Herbertowski sposób rozumienia tego zagadnienia. Na początku jednak warto zadać następujące pytanie: dlaczego fenomen wstydu jest tak istotny? Przede wszystkim dlatego, że już starotestamentowy mit każe w pierwszym odruchu wstydu (Rdz, 3, 5 i 7)<sup>1</sup> upatrywać źródła poznania dobra i zła. Stąd wniosek, że od zarania literatury owo uczucie związane było z fundamentalnymi kwestiami aksjologicznymi.

### Zginać od spojrzenia

Myślicielem, który jako pierwszy w sposób systematyczny podszedł do zagadnienia wstydu, jest święty Tomasz z Akwinu<sup>2</sup>. Zdaniem Akwinaty wstyd jest jedną z dwóch zasadniczych części cnoty umiarkowania. Co ważne, leży poza naszą wolą. To, co nas zawstydza, jest związane zarówno z czynkami niemoralnymi, jak i cnotliwymi. Wszystko dlatego, że człowiek strzeże swojej odrębności przed drugim, nie obnaża się nigdy całkowicie, chyba że w miłości<sup>3</sup>. Mówimy o wstydzie wtedy, gdy zagrożona jest ludzka godność, a człowiek panuje nad sobą i wznosi się

---

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty biblijne podaję według Biblii Tysiąclecia.

<sup>2</sup> Św. Tomasz z Akwinu, *Summa Theologiae*, II–IV, q. 144.

<sup>3</sup> Ks. M. Mróz, „*De verecundia*”, czyli o kwestii wstydu widzianej oczyma św. Tomasza z Akwinu [w:] *Wstyd i nagość*, red. M. Grabowski, Toruń 2003, s. 187.

ponad to, co przyziemne. Święty Tomasz definiuje: „wstyd jest pewnego rodzaju bojaźnią przed czymś brzydkim i w sposób bezpośredni odrzuca to, co hańbiące”<sup>4</sup>. Jest pamięcią o nieskazitelnosci „początku”, ale także wezwaniem, by realizować zadaną przez Boga pełnię człowieczeństwa.

Znaczące są także ustalenia Arystotelesa. Według Stagiryty wstyd dotyczy tego, co jest zależne od woli, zaś zgodnie z nią prawy człowiek nie popełni nigdy nic złego. To lęk przed niesławą, a w objawach podobny jest wręcz do obawy przed niebezpieczeństwem<sup>5</sup>. Jego przyczyną są hańbiące czyny. To w tym miejscu ujawnia się bliskość wstydu i moralności.

Z kolei według Maxa Schelera „uczucie to niejako przynależy do *clair-obscur* natury ludzkiej”<sup>6</sup>. Filozof wstyd nazywa również „przeżyciem rozterką” i dookreśla go jako moment konfliktu między czymś, co jako idealne „powinno istnieć”, a czymś, co istnieje „faktycznie”. Podstawowym warunkiem powstawania tego uczucia jest „coś na kształt pewnej nierównowagi i dysharmonii [w] człowieku, zachodzących pomiędzy sensem i roszczeniem jego duchowej osoby a jego cielesną słabością”<sup>7</sup>. We wstydzie zatem, innymi słowy, stykają się cielesność i duchowość człowieka. Należy dodać, że zawstydzenie to uczucie związane nie tylko z płcią. Wstyd duchowy również jest czynnikiem hamującym pewne ciemne impulsy, by nadać pewność jakiemuś osądowi i lepiej go przestrzegać. Podstawowy fenomen polega na „wstydzaniu się”, które zawsze powstaje z powodu czegoś, odnosi się do jakiegoś stanu rzeczy, który tego „domaga się” sam z siebie, zupełnie niezależnie od stanu naszego indywidualnego ja<sup>8</sup>. W antropologii Immanuela Kanta na przykład wstyd jest naturalną predyspozycją człowieka, wewnętrznym instrumentarium kontrolnym, ograniczeniem, które pozwala budować nowoczesną koncepcję człowieczeństwa<sup>9</sup>.

W psychologii wstyd zaliczany jest do emocji negatywnych. Poszukuje się jego źródeł, aby potem móc zniwelować poczucie dyskomfortu. Rowland S. Miller definiuje wstyd jako „emocję bardziej ponurą niż zakłopotanie. [...] Powoduje [ona], że ludzie czują gniew zarówno do

4 Św. Tomasz z Akwinu, dz. cyt., II–II, q. 144, a. 1c.

5 Zob. Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, ks. IV, Warszawa 1982, s. 166–167.

6 M. Scheler, *O wstydzaniu i poczuciu wstydu [w:] Wstyd i nagość*, dz. cyt., s. 20.

7 Tamże, s. 23–24.

8 Tamże, s. 36–40.

9 E. Kosowska, *Wstyd. Konotacje antropologiczne [w:] Wstyd w kulturze. Zarys problematyki*, red. E. Kosowska, Katowice 1998, s. 54.

siebie, jak i do innych. Brak im wówczas empatii i mają skłonność do czynów złośliwych i egoistycznych”<sup>10</sup>. Z kolei w *Słowniku języka polskiego* czytamy, że jest to „przykre uczucie spowodowane świadomością niewłaściwego postępowania, niewłaściwych słów itp., zwykle połączone z lękiem przed utratą dobrej opinii”. By dopełnić ten zbiór definicji, wymienimy jeszcze Arystotelesa, który wstyd nazywa „rodzajem przykrości i niepokoju w związku z naszymi obecnymi, byłymi lub zamierzonymi występkami, które, jak się nam wydaje, prowadzą do naszego zniesławienia”<sup>11</sup>. Jaka istotna cecha wstydu wyłania się z tych określeń? Scharakteryzował ją Józef Tischner w *Filozofii dramatu*. W tym dziele rozważa bowiem kwestię dialogiczności tego uczucia, jego znakowości:

Wstydząc się, wstydzimy się czegoś wobec kogoś. [...] Wstyd innego na mój widok jest formą dialogu ze mną, jest mową, której istotą jest odmowa. Wstyd spełnia rolę zasłony [...]. Wstyd zawiera wskazówkę, że istnieje coś takiego, co drugi uważa za osobistą wartość, co jednak jest tak kruche, a może i tak dwuznaczne, że może zginąć od spojrzenia. [...] wstyd jest także bólem – bólem konieczności skrywania<sup>12</sup>.

Powyzsze konstatacje utwierdzają w przekonaniu, że filozoficzna świadomość Herberta w ogromnej mierze kształtuje jego poetycką refleksję. A w filozofii i psychologii zagadnienie wstydu jawi się wyraźnie jako dwuaspektowe, ponieważ z jednej strony jest to psychologiczne przeżycie indywidualne i zupełnie subiektywne, a z drugiej fakt kulturowy. Utwór Herberta doskonale łączy oba aspekty, przy czym – idąc za tradycją fenomenologiczną – przedstawia uczucie wstydu jako emocję w gruncie rzeczy pozytywną<sup>13</sup>.

## Biedne tajemnice ciała

W takim filozoficznym kontekście wiersz Herberta wychodzi poza osobiste wyznanie, niczego nie tracąc ze swej elegijności. Czytamy:

<sup>10</sup> R.S. Miller, *Niepewność i zakłopotanie*, tłum. I. Sowa, Gdańsk 2000, s. 33.

<sup>11</sup> Arystoteles, *Retoryka*, ks. II [w:] tegoż, *Retoryka. Poetyka*, Warszawa 1988, 1383 b 10.

<sup>12</sup> J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paryż 1990, s. 59–61.

<sup>13</sup> Tak jest u Schelera, Wojtyły, Tischnera.

Kiedy byłem bardzo chory opuścił mnie wstyd  
 bez sprzeciwu odsłaniałem obcym rękoma wydawałem obcym oczom  
 biedne tajemnice mego ciała

Wkraczali we mnie ostro powiększając poniżenie

Mój profesor medycyny sądowej starszek Mancewicz  
 kiedy wylawiał z sadzawki formaliny zwłoki samobójcy  
 schylał się nad nim jakby chciał go przeprosić  
 a potem sprawnym ruchem otwierał wspaniałą *thorax*  
 zamilkłą bazylikę oddechu

delikatnie prawie czule

Dlatego – wierny zmarłym szanujący popiół – rozumiem  
 gniew księżniczki greckiej jej zaciekły opór  
 miała rację – brat zasłużył na godny pochówek

całun ziemi troskliwie zasunięty  
 na oczy

*Wstyd* (R) to wiersz senilny, napisany u schyłku życia poety, utwór z wyraźnym wątkiem osobistym, naznaczony chorobą i niemocą. Wcześniej Herbert skupiał się na innych, współczuł ich cierpieniu, ale nadszedł moment, gdy osobiste doznania stały się niemożliwe do ominięcia. W ten sposób powstał tom *Rovigo*, w którym znalazł się cytowany wiersz. Gdyby Herbert milczał, *Elegia na odejście* byłaby testamentem doskonałym, stwierdza Mateusz Werner<sup>14</sup>. Istotnie, głosiciel norm moralnych, „stróż brata swego”<sup>15</sup> nakreślił w *Elegii*... swój konterfekt ściśle przystający do portretu, który wylania się z całej wcześniejszej jego twórczości. Wiersze z tomu *Rovigo* zaś, mocno osadzone w tematyce aksjologicznej, są jednocześnie pełne bólu i goryczy. Zwłaszcza tytułowy utwór, będący kodą całego zbioru, jest symbolem najzwyczajniejszego cierpienia, smutku przemijania i okrucieństwa nieuwagi, z jaką traktujemy bliźnich. To właśnie w tym tomie Herbert najwyraźniej

<sup>14</sup> M. Werner, *Rovigo. Portret na pożegnanie* [w:] *Poznawanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998, s. 222.

<sup>15</sup> Ten wątek omawia Józef Maria Ruszar w swojej książce: tenże, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004.

odsłania się jako żywy człowiek, człowiek boleśnie szczery<sup>16</sup>. To uderzające, że *Wstyd* doskonale wpisuje się w nastrój całego zbioru, jednocześnie pozostając osobnym wierszem. Pojawiają się bowiem – unikane wcześniej – problemy fizjologicznego starzenia się, cierpienia i umierania, silnie wybrzmiewa ton osobisty, a także skarga. Ale czy podmiot zupełnie rezygnuje z roli sędziego i moralisty, stając się jedynie człowiekiem chorym, wsłuchującym się w „biedne tajemnice ciała”? To już kwestia mocno dyskusyjna.

Na początku zatrzymajmy się nad samą formą utworu, którą jest elegijne wyznanie, spowiedź. To gatunek wewnątrznie zdynamizowany, który odzwierciedla duchową transformację postaci, ale także pozwala uwypuklić indywidualizm autora. Dzięki takiej formie akcent może zostać położony na dynamikę wewnętrznego rozwoju człowieka. W pewien sposób literatura konfesyjna jest historią ludzkiej psychiki. To rodzaj autoanalizy, krytycznego spojrzenia na siebie i innych. Doznanie zaniku wstydu jest emocją, ale dalsze jego konsekwencje uzyskują już wymiar egzystencjalny – owo uczucie dotyczy bowiem relacji międzyosobowych i kulturowych. Te rozmyślenia są jednocześnie wejrzeniem w głąb człowieka, zrozumieniem jego stosunku do wartości obowiązujących we współczesnym świecie, w którym zjawisko wstydlivosti nie jest już jednoznaczne i obowiązujące kulturowo.

Wiersz rozpoczyna osobiste wyznanie: „kiedy byłem bardzo chory opuścił mnie wstyd”. To, co człowiekowi przyrodzone, co – jak chce Scheler – odgrywa rolę prasu, odchodzi. Pozbywając się wstydu, podmiot liryczny godzi się (w rozumieniu św. Tomasza) na zaistnienie w swoim życiu czegoś brzydkiego. Czego w tym wypadku? Nieestetycznego, chorego i bezradnego ciała. Odsłonięcie „biednego ciała pełnego tajemnic” jest chwilą wymuszonego przyzwolenia na ingerencję „obcych rąk” i „obcych oczu”. Podmiot odsłania ciało, tak jak odkrywa się obraz bądź zasłonę. Wybór akurat tego czasownika na określenie odarcia ciała z tajemnicy jest naprawdę wart uwagi. W kulturze polskiej za ochronę przed wstydem służyły między innymi właśnie przegroda, ściana, zasłona, parawan lub drzwi<sup>17</sup>. Podmiot, odsłaniając się, pozba-

<sup>16</sup> Zob. D. Zawistowska-Toczek, *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008.

<sup>17</sup> Zob. E. Jaworski, *Wstyd jako kategoria typologiczna [w:] Wstyd w kulturze*, dz. cyt., s. 40.

wia się wstydu i ujawnia swoją nagość, którą rozumieć trzeba raczej jako odarcie z podmiotowości, ingerencję w *sacrum*. Mimo że owo odsłonięcie dokonuje się bez sprzeciwu, to użyty dwukrotnie przymiotnik „obcy” na określenie tych, którym to ciało się oddaje, każe się domyślać wewnętrznego dramatu podmiotu. Człowiek zostaje przecież urzeczowiony, sprowadzony do roli przedmiotu badań.

Granica ludzkiej godności jest stopniowo i konsekwentnie przekraczana. Z powodu choroby możliwość działania Herbertowskiego bohatera jest ograniczona, możliwość wyboru również zostaje zawieszona („bez sprzeciwu”). Następuje bolesna inwazja w ludzkie ciało: „wkraczali we mnie ostro powiększając poniżenie”. Agresywność tego wtargnięcia wzmacnia fakt, że wers ten stanowi wyraźną linię delimitacyjną pierwszej strofy. Scheler twierdził, że „wstyd broni jestestwa i prawa [do] [...] intymnego Ja oraz [do] jego nietykalności przez osąd publiczny”<sup>18</sup>, i ten sposób myślenia zdaje się podzielać Herbert. Ciało ludzkie zostaje zdesakralizowane. Traci także to, co tak ukochali Grecy – piękno. Jedynym sposobem na zniwelowanie poczucia poniżenia byłoby potraktowanie ciała z należytą mu czcią. O szacunku poety dla ludzkiej cielesności zapewnia cała jego twórczość – wydobywa on zmarłych z zakamarków ludzkiej pamięci i oddaje im pokłon. Herbertowski bohater stara się zatem być reprezentantem umarłych<sup>19</sup>. Gest odsłonięcia „tajemnic ciała” wchodzi w konflikt z dotychczas deklarowanym poszanowaniem tajemnicy<sup>20</sup>. Owa rozbieżność jest tylko pozorna, ten gest ma bowiem istotną motywację – doświadczając sytuacji granicznych: cierpienia, starości i choroby, podmiot dąży do zrozumienia, po co właśnie dokonuje się to odsłonięcie. Doskonale rozumiał to Jan Paweł II. Pisał on w *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich*, że w przeżyciu wstydu człowiek doświadcza lęku o własne „ja”<sup>21</sup>. Rozmyślając nad wstydem, można głębiej wniknąć w człowieka, dowiedzieć się czegoś nowego o nim, a także o świecie wartości, w którym żyje. Taki właśnie jest cel Herbertowskiego bohatera.

<sup>18</sup> M. Scheler, dz. cyt., s. 43.

<sup>19</sup> A. Franaszek, *Róża w czarnych włosach*, „Na głos” 1995, nr 21, s. 58–74.

<sup>20</sup> P. Czaplński, *Śmierć, czyli o niedoskonałości* [w:] *Poznanie Herberta*, dz. cyt., s. 167.

<sup>21</sup> Jan Paweł II, *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*, Libreria Editrice Vaticana, Citta del Vaticano 1986, s. 49–50.



## Sakralna godność ciała

Egzystencjalno-filozoficzny ton wiersza uwidacznia się coraz wyraźniej. Powtórzę raz jeszcze – podmiot wyzbywa się wstydu. Dlaczego? Według Karola Wojtyły właśnie to uczucie zabezpiecza człowieka przed traktowaniem go jako wyłącznie ciała, osłania osobę w człowieku. Jest tak od upadku człowieka, czytamy bowiem w *Księdze Rodzaju*: „byli nadzy i nie odczuwali nawzajem wstydu” (Rdz 2, 25) oraz „i poznali, że są nadzy, splekli więc gałązki figowe i zrobili sobie przepaski” (Rdz 3, 7). Dla Jana Pawła II te dwa cytaty są ważnym zapisem egzystencjalnego doświadczenia, ponieważ najpełniej oddają sens nagości jako tego, co określa naszą wyjątkowość, niepowtarzalność, indywidualność. Człowiek w pierwotnej szczęśliwości nie znał wstydu, ponieważ przeżywał swe istnienie bez lęku przed drugim człowiekiem i był w stanie darować samego siebie drugiej osobie. Tym jest właśnie „oblubieńczy sens ciała”. Po upadku nastąpiło pęknięcie, które rozbiło duchowo-cielesną integralność człowieczą i w tym miejscu pojawił się właśnie wstyd<sup>22</sup>. Czy rozumując w ten sposób, nie uzyskujemy pełniejszego obrazu tego, co mówi do nas Herbert w pierwszej strofie? Czyż jego bohater nie zostaje właśnie sprowadzony tylko do ciała? Czy nie staje się nagi w sensie biblijnym, ale już w świecie „po upadku”? Może zatem fraza „opuścił mnie wstyd” oznacza, że chce on powrócić do duchowo-cielesnej integralności? Te zawieszane pytania znajdą swe dopełnienie w drugiej strofie.

W subtelny sposób wprowadza ona bowiem tematykę życia i śmierci. Implikuje ją już sformułowanie „medycyna sądowa”. Profesor specjalności medycznej zajmującej się zagadnieniami życia i śmierci w świetle prawa staje się tą postacią, dzięki której rozwija się zasadnicza refleksja utworu. Myśl o odczuwanym poniżeniu wywołuje wspomnienie „staruszka Mancewicza”<sup>23</sup>, człowieka z przeszłości. Chodzi zapewne

<sup>22</sup> M. Grabowski, *Symbol „nagości” w historii upadku: fragment „Antropologii adekwatnej”* [w:] *Wstyd i nagość*, dz. cyt., s. 222.

<sup>23</sup> Niezwykle pouczające były zabiegi służące ustaleniu, kim był wspomniany Mancewicz. Na jeden z tropów nakierował mnie *Informator lekarski ziem północno-wschodnich* (<http://pbc.gda.pl/dlibra/plain-content?id=15159> [dostęp: 28.10.2014]), w którym wymieniony zostaje Eugeniusz Mancewicz, najpierw asystent w Zakładzie Anatomii Opisowej, potem adiunkt, a w końcu kierownik Katedry Stomatologicznej Uniwersytetu Wileńskiego. W broszurze z okazji 50-lecia istnienia UMK

o Eugeniusza Mancewicza, kierownika prosektorium na Uniwersytecie Stefana Batorego, a później profesora na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu; człowieka, który – według wspomnienia poety – znał wartość ciała. Przed sekcją pochylał się nad nim prawie w geście pokłonu, co więcej, zdawał się wręcz je „przepraszać”. Czynności rutynowe nabierają zatem charakteru rytuału:

sprawnym ruchem otwierał wspaniały *thorax*  
 zamilkłą bazylikę oddechu  
 delikatnie prawie czule

Ludzkie ciało zostaje uwzniośnione: łaciński *thorax* – zamiast zwykłej klatki piersiowej, „zamilkła bazylika oddechu” – a nie po prostu martwe ciało. Wydzielony graficznie wers „delikatnie prawie czule” zostaje skontrastowany z poprzednim: „wkraczali we mnie ostro powiększając poníženie”. Te dwie ramy delimitacyjne budują opozycje życie–śmierć, bezwstyd–szacunek, poníženie–delikatność. Bazylika to człowiek, który tracąc oddech, traci również słowo, wartość, staje się pusty.

Trzecia strofa przenosi refleksję na poziom uniwersalny. Tragiczna historia Antygony zostaje przywołana jako *exemplum* szacunku dla czyjegoś ciała. Wbrew potocznej, szkolnej interpretacji jest to postać niejednoznaczna. Bądź co bądź księżniczka walczyła o godność zwłok zdrajcy! Racja nie jest w sposób oczywisty po jej stronie, ponieważ domaga się ona złożenia ciała Polinejkesa w ojczystej ziemi, którą ten zdradził i najechał. A odmowa pochówku w rodzinnych stronach była

---

pt. *Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Wspomnienia pracowników* (<http://www.kpbc.ukw.edu.pl/dlibra/plain-content?id=25684> [dostęp: 05.II.2014]), w części dotyczącej historyka Leonida Żytkowicza znalazłam informację, że Mancewicz był również kierownikiem prosektorium USB, ponieważ drugą jego specjalnością była anatomia. 12 maja 1945 roku panowie spotkali się w wagonie pociągu z Wilna do Polski i to Mancewicz przekonał Żytkowicza, by udał się z nim do Torunia, gdzie powstawał wtedy uniwersytet. Istotnie, w *Powstaniu i pierwszych dziesięciu latach istnienia UMK 1945–1956. Wybór źródeł* (<http://kpbc.ukw.edu.pl/dlibra/plain-content?id=25663> [dostęp: 05.II.2014]), a konkretnie w sprawozdaniu Szczepana Szczeniowskiego, wizytatora z ramienia Sekcji Organizacji Szkolnictwa Wyższego Rady Głównej podczas wizytacji UMK w dniach 23–24 marca 1948 roku pojawia się informacja, że wykłady z medycyny sądowej prowadził dr med. Eugeniusz Mancewicz. Jego nazwisko mogło zostać wymienione w utworze Herberta ze względu na ogromną elitarność, prestiż zarówno ośrodka wileńskiego, jak i toruńskiego w tamtym czasie. Konotowałoby ono najwyższe wartości i w tym sensie wpisywało się w przesłanie strofy.

symbolicznym i ostatecznym sposobem wygnania z kraju<sup>24</sup>. Kara dla zdrajcy nabierała wymiaru metafizycznego.

Antygoną jest niewątpliwie postacią cierpiącą z powodu konieczności wyboru między słusznymi racjami: politycznymi i transcendentnymi. W utworach Herberta takie postaci – cierpiące – są szczególnie piękne. Ból prowadzi bowiem do indywidualnej wielkości<sup>25</sup>. Ze strofy przebija jednak przekonanie, że żywi winni są zmarłemu ostatnią posługę uświęconą tradycją i wszelkimi rytualnymi zachowaniami bez względu na jego doczesną przeszłość. Liryczne dookreślenie samego siebie („wierny zmarłym szanujący popiół”) jest jednocześnie opowiedzeniem się po stronie greckiej księżniczki. Herbert tym samym powiada: „Rozumiem Antygonę, bo była wierna sobie i swoim przekonaniom, rozumiem Antygonę, bo sam najwyższą cenę człowieka, także godność jego ciała; wreszcie – rozumiem Antygonę, gdyż jej czyn stanowi o jej wielkości, a równocześnie wynika z powinności człowieka wobec bogów (a więc transcendencji). To, że sam poznałem wstyd, ten somatyczny (pierwsza część wiersza), pozwala mi lepiej zrozumieć i mocniej odczuć wstyd za innych (trzecia część), za tych, którzy nie potrafią powtórzyć czynu Antygony”. Jej postawa, a także cierpienie podmiotu lirycznego powiązane są wspólnotą współodczuwania.

Jednocześnie przywołanie postaci Antygony rozbudzić ma w czytelniku świadomość dylematów moralnych. We *Wstydzie* nie znajdziemy gotowych odpowiedzi. Podmiot liryczny mówi „rozumiem”, ale nie jest to nachalne narzucenie własnego systemu wartości, lecz zaledwie sugestia. Herbert jest po prostu głęboko przekonany o sensowności takiej postawy i chce, by czytelnik również dokonywał osądów w sposób świadomy i odpowiedzialny; by rozumiał. Warto przypomnieć, że dla Herberta historia i mitologia są zbiorami wzorcowych doświadczeń, dzięki którym może całościowo myśleć o sensie egzystencji. Przez współczucie i czułość dochodzi do poczucia współczesności. Tradycję poddaje krytycznej refleksji, przy tym wierzy jednak w uczącą moc

<sup>24</sup> Co ciekawe, Herbert również nie został pochowany w grobowcu rodzinnym na Cmentarzu Łyczakowskim, a na Cmentarzu Powązkowskim. „Exulowie wszystkich czasów / wiedzą jaka to cena” (*Dlaczego klasycy*, N).

<sup>25</sup> Zob K. Dybciak, *Ocalanie wartości. Aksjologia i epistemologia w dziele Zbigniewa Herberta* [w:] tegoż, *Trudne spotkanie. Literatura polska XX wieku wobec religii*, Kraków 2005, s. 181.

przykładów z czasów dawnych<sup>26</sup>. Jak sam mówił: „Istnieje nieskończona możliwość ponawiania starych tematów”<sup>27</sup>, zaznaczał też: „Tradycja nie jest ucieczką w przeszłość, nigdy nie była ucieczką. Przede wszystkim jest to bardzo ciężkie zdobywanie”<sup>28</sup>.

Pozostaje jeszcze zagadnienie wygłosu wiersza: „całun ziemi troskliwie zasunięty/ na oczy”. Uderzająca jest ta opozycja „odsłonięcia tajemnic ciała” i „zasunięcia całunu ziemi”. W momencie przejścia człowieka od życia ku śmierci ziemia staje się naszym kirem. Tak jak Grecy owijali całunem zmarłe ciało, tak u Herberta przesłonięte zostają oczy. Matka Ziemia staje się rodzajem tkliwej zasłony oddzielającej dwa światy, a zarazem ostateczną gwarantką skrytości naszego indywidualnego ja.

---

<sup>26</sup> Zob. J. Poradecki, *Arytmetyka współczucia. Przesłanie moralne poezji Zbigniewa Herberta* [w:] tegoż, *Prorocy i sztuki mistrze. Eseje o poezji polskiej XX wieku*, Łódź 1999, s. 211.

<sup>27</sup> A. Babuchowski, „*Labirynt nad morzem*”. *Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, „Zeszyty Literackie” 2001, nr 73, z. 1, s. 118.

<sup>28</sup> Tamże.

Mateusz Antoniuk

Uniwersytet Jagielloński

## Interpretowanie „płynnego tekstu”

Przypadek wiersza *Pica pica* L. (rekonesans)

### Interpretacja tekstu i zbędność/atrakcyjność brulionu

Brulionowy autograf *Ody do słowika* Johna Keatsa to dokument od dawna przyciągający uwagę historyków literatury<sup>1</sup>. Od momentu odkrycia w roku 1903 był poddawany licznym odczytaniom i analizom, stawał się także przedmiotem grafologicznych polemik. Dziś dokument ów jest łatwo dostępny dla szerszego grona czytelników – ściślej rzecz biorąc, dostępny jest jego wizerunek. Reprodukcję znaleźć można w albumowym wydaniu *John Keats. A Poet and His Manuscripts*<sup>2</sup>, a także – rzecz jasna – w przestrzeni wirtualnej<sup>3</sup>. Spoglądając na ów (choćby wirtualnie reprezentowany) autograf, spoglądamy na ślad procesu twórczego, którego rezultatem jest powszechnie znane arcydzieło angielskiego romantyzmu. Ślad – z samej swej natury – nie zawsze bywa czytelny. W końcowych wersach siódmej strofy *Ode to a Nightingale* czytamy o „oknach zamku patrzących na pianę/Mórz niebezpiecznych w krajach zagubionych baśni”, a przynajmniej taką translację proponuje dla tego fragmentu Zygmunt Kubiak<sup>4</sup>. Fragment

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Archiwum Zbigniewa Herberta – studia nad dokumentacją procesu twórczego”, nr rejestracyjny 11H 13 0167 82, miejsce realizacji: Wydział Polonistyki UJ, kierownik: dr Mateusz Antoniuk.

<sup>2</sup> *John Keats. A Poet and His Manuscripts*, oprac. S. Hebron, London 2009.

<sup>3</sup> <http://englishhistory.net/keats/poetry/ode-to-a-nightingale/> [dostęp: 20.07.2014].

<sup>4</sup> J. Keats, *Oda do słowika* [w:] *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego, w wyborze, opracowaniu i przekładach Z. Kubiaka*, Kraków 1993, s. 364.

ten w tekście oryginalnym, drukowanym w niezliczonych antologiach romantycznej poezji, brzmi następująco:

Charm'd magic casements, opening on the foam  
Of perilous seas, in fairy lands forlorn.

Otóż w brulionie znana nam postać owych dwu wersów wyłania się z następującego zapisu:

magic  
Charm'd ~~the wide~~ casements, opening on the foam  
Of [...] perilous seas, in fairy lands forlorn.

Nie ulega wątpliwości, że przymiotnik *magic* pojawił się tu zamiast przymiotnika *wide*, co oczywiście ma swoje semantyczne konsekwencje (nie może być rzeczą obojętną dla znaczenia utworu, czy „okna”, o których mowa, będą po prostu „szerokie”, czy „czarodziejskie”). Za cenę jakiego skreślenia, jakiej eliminacji, „morza” stały się w tym wierszu „niebezpieczne”? Jaki wyraz pojawił się na chwilę w nagłosie wersu, by natychmiast zeń zniknąć, czyniąc miejsce dla wyrazu *perilous*? Pierwszy badacz autografu ustalił, że był to przymiotnik *keelles*<sup>5</sup>. Odczytanie spotkało się z akceptacją późniejszych badaczy, co jednak nie zapobiegło kontrowersji. Nieoczywista okazała się semantyka odrzuconego wyrazu. *Keelles seas* oznaczać może wody niedotknięte kilem statku, po których nikt nigdy nie żeglował, ale też, jak przekonywał jeden z badaczy, wody spokojne, niewzburzone falami. W pierwszym przypadku zamiana *keelles* na *perilous* pozostaje w sferze bliskoźnaczności (nieznane – niebezpieczne), w przypadku drugim ma już charakter istotnej reorientacji semantycznej (spokojne – niebezpieczne). Co więcej, pojawiły się głosy przekonujące, że pod skreśleniami kryje się nie jeden, lecz dwa odrzucone przymiotniki: drugim miał być wyraz *ruthless* (a więc „morza bezlitosne” – bliskie „niebezpiecznym”, lecz wcale nie tożsame, działałaby tu wszak figura personifikacji)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Historię odczytywania autografu *Ody* relacjonuję tu za: W. van Mierlo, *The Archaeology of the Manuscript: Towards Modern Paleography* [w:] *The Boundaries of the Literary Archive. Reclamation and Representation*, red. C. Smith, L. Stead, Exeter 2013, s. 21–22. Tamże szczegółowa bibliografia.

<sup>6</sup> Wim van Mierlo nie ustosunkowuje się do dyskusji o semantyce epitetu *keelles*, stwierdza natomiast zdecydowanie, że jest to jedyny wyraz prześwitujący spod warstwy skreśleń w autografie.

Sprawa, jak widać, okazała się dyskusyjna. I na tyle głośna, że w roku 1948 Wellek i Warren, autorzy najbardziej wpływowego (wówczas, a i długo później) amerykańskiego podręcznika teorii literatury, właśnie ten casus potraktowali jako dogodną egzemplifikację dla swojej „antymanuskryptologicznej” tezy.

gdy całkiem trzeźwo przeglądamy szkice, warianty, skreślenia i skróty, nie nabieramy w końcu przekonania, że bez tego wszystkiego nie moglibyśmy zrozumieć i ocenić ukończonego dzieła. Takie dokumenty mają tę samą wartość co wszelkie alternatywy, to znaczy mogą uwydatniać zalety tekstu definitywnego. Ale to samo znaczenie będą miały alternatywy, które możemy sami wymyślić, niezależnie od tego, czy autor rzeczywiście brał je pod uwagę. Wiersze *Ody do słowika*, gdzie Keats mówi o jego głosie:

The same that ofttimes hath  
Charm'd magic casements, opening on the foam  
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

– mogą zyskać coś dzięki wiadomości, że autor próbował też wyrażenia *ruthless seas* i nawet *keelles seas*. Nie zmienia to jednak faktu, że wartość przymiotników *ruthless* i *keelles* nie jest w istotny sposób różna od takich jak *dangerous*, *empty*, *barren*, *shipless*, *cruel* oraz wszystkich innych, które krytyk mógłby zastosować. Nie należą one do utworu, a ponadto takie problemy genetyczne nie zwalniają nas od analizy i oceny tego, co jest utworem rzeczywistym<sup>7</sup>.

Argumentacja Welleka i Warrena nie stanowi w gruncie rzeczy bardzo kłopotliwego wyzwania dla literaturoznawstwa zafascynowanego brulionami – literaturoznawstwo takie zawsze może wszak odpowiedzieć, że jego właściwym przedmiotem zainteresowania nie jest „utwór rzeczywisty”, lecz sam proces wytwarzania „utworu rzeczywistego”. Tak właśnie określa status swego przedmiotu badawczego (pośrednio zaś: własną autonomię dyscyplinarną) krytyka genetyczna. Gdy przyjmie się powyższe założenie, zarzut przestaje być istotny: jeśli krytyka genetyczna nie chce w ogóle zajmować się „rozumieniem i ocenianiem ukończonego dzieła” (jej ambicją i kompetencją jest bowiem rozumienie fenomenu tworzenia), nie musi również udowodniać, że brulion ma znaczenie dla interpretatora opublikowanych dzieł.

Mimo to nawet krytycy genetyczni nie rezygnują definitywnie z głoszenia tezy, że studiowanie brulionów może przynieść wymierne

7 R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, tłum. M. Żurawski, Warszawa 1970, s. 115.

korzyści również takiemu badaczowi, który za cel postawi sobie pełniejsze rozumienie tak zwanego „dzieła finalnego”. Przykładem może być stanowisko Pierre’a Marca de Biasiego. Czołowy przecież genetycysta spod znaku ITEM-u stwierdza (i to w szkicu o programowym dla krytyki genetycznej charakterze), że zestawienie z wczesnymi, brulionowymi postaciami tekstu może uczynić bardziej zrozumiałymi utwory ogłoszone drukiem, lecz posługujące się poetyką elizji, niekompletności.

Tekstualna analiza będzie w stanie w najlepszym razie identyfikować obecność nieciągłości i być może ją zlokalizować. [...] Dlaczego nie zastosować brulionu do zdobycia większej wiedzy na temat natury tych elizji oraz sposobu, w jaki zostały one skonstruowane przez pisarza?<sup>8</sup>

Idea czytania tego, co „finalne”, przez pryzmat tego, co brulionowe, pojawia się także w koncepcjach badaczy nieidentyfikujących się ściśle z teorią i praktyką francuskiej krytyki genetycznej, lecz nawiązujących do jej dorobku. I tak, Olga Dawidowicz-Chymkowska stwierdza, że brulion może stanowić „płaszczyznę odniesienia dla tekstu opublikowanego” i uściśla dalej:

brulionowe redakcje utworu stanowią dla gotowego dzieła swoistą przestrzeń intertekstualną, której wykorzystanie w interpretacji odznacza się szczególną prawomocnością z historycznoliterackiego punktu widzenia. Nie mamy tu do czynienia jedynie z tekstami, które potencjalnie wchodzą w pewne związki z analizowanym utworem, czy też takimi, które z dużym prawdopodobieństwem związane były z nim historycznie. Teksty, które bierzemy pod uwagę, bezpośrednio uczestniczyły w powstawaniu dzieła, można je więc uznać za szczególnie atrakcyjne interpretacyjnie<sup>9</sup>.

Nietrudno zauważyć, że Dawidowicz-Chymkowska mówi coś dokładnie przeciwnego niż ongiś Welles i Warren...

Nie chcę w tym miejscu angażować się w możliwy spór pomiędzy nakreślonymi pobieżnie stanowiskami teoretycznymi (choć, oczywiście,

<sup>8</sup> P.M. de Biasi, *What is a Literary Draft? Toward a Functional Typology of Genetic Documentation*, tłum. I. Wassenaar, „Yale French Studies”, *Drafts*, 1996, nr 89, s. 56 [tłum. własne].

<sup>9</sup> O. Dawidowicz-Chymkowska, *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Warszawa 2007, s. 9.



skłaniam się ku stanowisku „probrulionowemu”<sup>10</sup>). Ekspozuję jedynie podstawową koncepcję związku między czytaniem brulionu a interpretowaniem utworu (w znaczeniu: utworu finalnego). Jest to, powtórzmy raz jeszcze, koncepcja „pryzmatu” – brulion staje się interpretacyjnym filtrem, przez który spoglądamy na opublikowane dzieło, przekonani, że znany obiekt zostanie ujrzany na nowo, inaczej.

W prezentowanym szkicu interesuje mnie wszakże idea odmienna, odmienny projekt związku między sztuką interpretacji tekstu z jednej strony i studiowaniem dokumentacji procesu twórczego ze strony drugiej. Proponuję mianowicie zmianę założeń myślowych: przyjmijmy, że brulion nie jest filtrem interpretacyjnym, przez który spoglądamy na utwór opublikowany. Wyobraźmy sobie raczej, że brulion oraz utwór finalny są postaciami, konkretyzacjami, stanami skupienia przyjmowanymi przez płynny, dynamiczny tekst. Tekst ów przepływa przez kolejne zapisy, zastyga w następujących po sobie brulionowych redakcjach, ujawnia się w pierwodruku, czasem podlega zamierzonym przez autora modyfikacjom w późniejszych publikacjach. Taki właśnie przypadek określiłem w tytule mianem „płynnego tekstu”. Za pomocą tej metafory próbuję opisać status obiektu, który będzie mnie tu interesował.

Stawką interpretacji „płynnego tekstu” nie może już być lepsze zrozumienie tego, co późniejsze, poprzez poznanie tego, co wcześniejsze, lecz uchwycenie samej transformacji sensu w „płynnym tekście”. Inaczej mówiąc, w centrum uwagi znajdzie się teraz proces różnicującego powtórzenia, w którym tekst (przepisywany na kolejnych kartkach, reinscenizowany na scenach rękopisu) będzie się zmieniał, zachowując zarazem minimum tożsamości, elementarną ciągłość i rozpoznawalność.

Projekt interpretowania, jaki staram się tu zarysować – czynię od razu to zastrzeżenie, by uniknąć wrażenia „metodologicznej tromtadacji” – nie jest w żadnej mierze projektem silnie oryginalnym, innowacyjnym. Przeciwnie, inspirują go rozmaite tendencje, wyraźnie przybierające na sile we współczesnej refleksji o tekście, uprawianej na gruncie anglo-amerykańskim, niemieckim, francuskim, ostatnio także polskim<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Czytanie utworu opublikowanego przez pryzmat jego brulionów praktykuje na własny sposób w książce *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*, Kraków 2015.

<sup>11</sup> A oto niepełna (raczej przykładowa) lista inspirujących tytułów: G. Bornstein, *Material Modernism: The Politics of the Page*, Cambridge 2001; *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, red. J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden, Philadelphia 2004;

Zamiar, jaki staram się zrealizować w niniejszym szkicu, jest skromny i polega na połączeniu mojego zainteresowania „płynnym tekstem” oraz interpretacyjno-herbertologicznego profilu książki, w której szkic znajduje swoje miejsce. Spróbuję mianowicie przeprowadzić lekturę egzemplarycznego wiersza *in statu nascendi*, biorąc za przykład jeden z późnych utworów Zbigniewa Herberta.

Wiersz *Pica pica L.*, który wybrałam do tej operacji, nie zalicza się raczej do wierszy będących szczególnie spektakularnymi wyzwaniem dla sztuki interpretacji. O ile mi wiadomo, *Pica pica L.* nie zachęciła żadnego egzegety do zrealizowania odrębnego, interpretacyjnego studium. Komentatorzy poezji Herberta zatrzymywali się przy tym utworze stosunkowo rzadko i na krótko, wówczas gdy znalazł się on w pobliżu dłuższych, wytyczonych przez nich szlaków lekturowych. Aleksander Fiut czytał *Pięć pięć L.* jako moment w „ukrytym dialogu” Herberta i Miłosza<sup>12</sup>. Barbara Stelmaszczyk wzmiankowała ten wiersz jako przejaw dialogicznego nastawienia tomu *Epilog burzy* – chodziło tu o nawiązanie do postaci i twórczości księdza Jana Twardowskiego<sup>13</sup>. Małgorzata Mikołajczak włączała utwór w linię Herbertowskich tekstów o przyrodzie<sup>14</sup>. Witold Sadowski z kolei lokował *Pięć pięć L.* w wątku tych wierszy autora *Struny światła*, w których chrześcijańskie motywy opatrzone zostają znakiem ironicznego dystansu<sup>15</sup>. Wreszcie, by domknąć już to wyliczenie, *Pica pica L.*

---

S. Bushell, *Text as Process. Creative Composition in Wordsworth, Tennyson, and Dickinson*, Charlottesville–London 2009; J. Bryant, *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, Ann Arbor 2002; D.C. Greetham, *Theories of the Text*, Oxford 1999.

<sup>12</sup> A. Fiut, *Ukryty dialog [w:] Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2009, s. 180–181.

<sup>13</sup> B. Stelmaszczyk, *Epilog na odejście. Ostatnie przestanie poetyckie Herberta [w:] Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 324. Warto w tym miejscu dopowiedzieć: *Pięć pięć L.* można też czytać jako odpowiedź na wiersz Jana Twardowskiego dedykowany samemu Herbertowi.

<sup>14</sup> M. Mikołajczak, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra – Kraków 2013, s. 226.

<sup>15</sup> W. Sadowski, *Śladem gatunków modlitewnych w poezji Herberta [w:] Między nami a światem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012, s. 247.

pojawia się także przez moment w polu uwagi Michała Nawrockiego – jako przykład antyklerykalnych akcentów w poezji Herberta<sup>16</sup>.

Nie bardzo atrakcyjna interpretacyjnie jako „tekst finalny” *Pica pica L.* nie jest też z pewnością najciekawszym w twórczości Herberta przykładem „tekstu płynnego”. Ilość redakcji brulionowych nie jest tu oszłamiająca, zaś ich semantyczne zróżnicowanie, jak się za chwilę przekonamy, nie należy do wybitnie rozległych. „Przepływanie” tekstu przez rozmaite stadia, formy i struktury nie osiąga tu zatem największej możliwej intensywności. Można powiedzieć, że *Pica pica L.* reprezentuje pod tym względem stany „średnie”. Badacz Herbertowskiego archiwum często napotyka wiersze napisane znacznie szybciej, niemalże jednym ruchem ręki, wiersze, w przypadku których maszynopis potwierdzał jedynie formułę proklamowaną w pierwszym (i jedynym) autografie. Z drugiej strony ten sam badacz wskazać może wiersze poprzedzone znacznie bardziej rozbudowanym studium brulionowym. Wszystko to oznacza, że *Pica pica L.* nie jest najciekawszym wyzwaniem dla projektu „interpretowania płynnego tekstu” – może jednak posłużyć za pole dla badawczego rekonesansu.

### Tekstologiczna historia

Na początek informacja podstawowa: dokumentacja archiwalna, w obrębie której będziemy się tu poruszać, zdeponowana jest w całości w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Archiwalne *dossier* wiersza *Pica pica L.* składa się z pięciu autografów i trzech maszynopisów<sup>17</sup>. Pod

<sup>16</sup> M. Nawrocki, *Biedny chrześcijanin patrzy na księdza. Zbigniew Herbert, „Homilia”* [w:] tegoż, *Okrucieństwo i czułość. Szkice o poezji polskiej XX i XXI wieku*, Tarnów 2010, s. 246–248. Na marginesie, prawem dygresji, uwaga: Nawrocki, najbardziej spośród wszystkich wymienionych dotąd interpretatorów, podkreśla negatywność wizerunku księdza Twardowskiego w wierszu Herberta, pisze nawet o „pogardzie” i „szyderstwie”. Sam także ocenia bardzo nisko wartość poezji Twardowskiego. Co do mnie: na pewno inaczej wartościuję (skądinąd nierówną) twórczość księdza Jana. Moje odczucie wobec jej najlepszych rezultatów zbieżne jest z tym, jakie wyraził przed laty w jednym ze swych niezrównanych felietonów Jerzy Kwiatkowski (zob. J. Kwiatkowski, *Aureola na wieszaku* [w:] tegoż, *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, Kraków 1995, s. 383–388).

<sup>17</sup> Por. opracowana przez Macieja Stanaszka informacja archiwalno-tekstologiczna na temat wiersza *Pica pica L.* w książce *Herbert. Studia i dokumenty*, oprac. i podał do druku P. Kłoczowski, Warszawa 2008, s. 56–58.

pojęciem *dossier* rozumiem tu, zgodnie z terminologią praktykowaną przez francuską krytykę genetyczną, fizycznie istniejący zbiór materialnych przedmiotów. Z kolei mianem przedtekstu (*avant-texte*) określe – także zgodnie ze słownikiem genetycystów – obraz *dossier* wytworzony przez dyskurs badawczy. W obrazie tym materialne dokumenty genezy przedstawione są we wzajemnych relacjach, w układzie, który ma zawsze charakter (mniej lub bardziej) hipotetyczny. W tym sensie jeden utwór literacki może posiadać jedno *dossier* archiwalne, lecz, na przykład, dwa przedteksty, jeśli tylko poddany zostanie dwóm (różniącym się co do wniosków) analizom genetycznym. Dla potrzeb niniejszego szkicu przeprowadziłem własną konstrukcję przedtekstu, ustalając najbardziej prawdopodobną kolejność chronologiczną poszczególnych dokumentów: od najwcześniejszego do najpóźniejszego. Hipoteza ta pokrywa się z porządkiem sugerowanym przez archiwistę, który naniósł paginację na dokumenty za pomocą ołówka.

Historia tekstu zaczyna się w późnym notatniku Herberta. Zapis ten – podobnie jak wszystkie późniejsze omawiane i analizowane zapisy – przedstawiony zostanie w formie transkrypcji dyplomatycznej (a przynajmniej dążącej do efektu „dyplomatyczności”, z pewnością nie w pełni osiągniętego). Oznacza to, że podjęto próbę oddania topografii kartki (przestrzennych stosunków pomiędzy zapisami, pustych przestrzeni na stronie etc.). Dla potrzeb transkrypcji przyjęto następujące oznaczenia:

[...] – wyraz nieodczytany;

[?] – odczytanie wątpliwe (odnosi się do wyrazu przed znakiem);

skreślenia oddane zostały za pomocą skreśleń, podobnie jak podkreślenia i wersaliki.

## Autograf I (Notatnik 156, akc. 17 955, t. 156, s. 26 wg paginacji archiwum)

PICA PICA	PICA PICA	
mojej	od wczesnej wiosny	
Codziennie wczesnym rankiem	<del>Codziennie</del> do późnej jesieni	
przed oknem sypialni	wczesnym rankiem	
przelatuje	za oknem	
ze wschodu na zachód majestatycz	mojej sypialni	
majestatycznie –	przelatuje sunie jak okręt [?]	
[...] – biała	sroka	w kronikach
sroka	w tablicach genealogicznych	<del>annałach</del>
pica pica	zwana	annałach
	PICA PICA	tablicach genealo-
plynie	(stary ród condotierów	gicznych
jak okręt	krwawy i przedajny) podstępny	
przez ocena powietrza		
[...]	ubrana nienagannie	
	w biele i błękity	
	sunąca przez powietrze	
	<del>jak statek doż</del>	
	dostojnie	
	jak statek dożów weneckic	
	okręt flagowy okręt	
	weneckiego doży	
	i tylko	
	jej głos	
	zupełnie zaskakujący	
	<del>głos</del> skrzeczen[...] okrz[...] okrz	
	p[...] grzechotnika	
	zdradza	
	jej podły charakter	
	morderczyni piskląt	
	ale na zewnątrz	
	czysto wizualnie niewinnej	
	ozdoba niewinnej natury	
	klasyczny przykład	
	<del>jak z</del> piękna	jak uroda
	nie należy	bywa zdradliwa
	wyciągać wnioski	piękno od dobra
		dzieli często
		przepaść

Warto zwrócić tu uwagę na jeden z charakterystycznych dla późnej twórczości Herberta sposobów gospodarowania przestrzenią kartki. Autor *Epilogu burzy* często wypracowywał wiersz poprzez linearny i, by tak rzec, wertykalnie jednowątkowy, zapis. Bywało jednak i tak, że zapis mnożył się na prowadzone równolegle „słupki” (dwa, trzy, czasem nawet cztery). Na scenie rękopisu możemy dzięki temu śledzić oboczność, alternatywność redakcji tekstów (bądź ich fragmentów). W tym konkretnym przypadku kolejność działania była, jak sądzę, następująca: Herbert rozpoczął pracę nad wierszem w słupku lewym, następnie, z sobie tylko wiadomych powodów, przerwał pracę. Wznosił ją w kolumnie prawej: być może momentalnie, a być może po jakimś czasie, za czym przemawia zmieniony kolor zapisu (słupki lewy pisany jest kolorem niebieskim, słupki prawy – kolorem czarnym). Wiersz po „restarcie” wchodzi w zasadzie w starą koleinę, choć rozwija się nieco inaczej w leksykalnych szczegółach (np. „przed oknem mojej sypialni” zmienione na „za oknem / mojej sypialni”), przyjmuje odmienne podziały wersyfikacyjne, przede wszystkim zaś – staje się bogatszy w nowe motywy (np. wątek „kondotierski”). Oczywiście, tekst pisany po stronie prawej szybko przekracza tematyczną „linię zatrzymania” lewej kolumny. Utwór, przy stosunkowo niewielkiej liczbie skreśleń i wahań, dociera mniej więcej w okolice połowy notatnikowej kartki. Do zapisania pozostała jeszcze znaczna przestrzeń strony (znaczna relatywnie – w stosunku do niewielkich liter stawianych przez Herberta). Akcja pisania została zakończona bez presji zbliżającej się krawędzi kartki, poeta po prostu – przestał pisać wiersz.

Czy uważał go w tym momencie za logicznie skonkludowany – nie sposób rozstrzygnąć, brulionowy ślad nie ujawnia przecież całej prawdy o procesach mentalnych. Można jednak zauważyć, że w samej treści, budowie zdań, na poziomie syntaktycznej i logicznej struktury tekstu nie da się wskazać wyraźnych znaków zerwania, niekompletności. Tak czy inaczej zapis się kończy.

Chronologicznie następny dokument (określam go mianem **autografu II**) nie wymaga żadnej transkrypcji. Znajduje się on także w notatniku – tym razem 157 (akc. 17 955, t. 157, s. 6 wg paginacji archiwum). U góry kartki widnieje tytuł „PICA-PICA”, zapisany wersalikami, naprzemiennie w trzech kolorach (zielonym, niebieskim i czerwonym). Pod tytułem kartka jest w całości pusta. Notatnik 156, ten, w którym znajduje się omawiany przed chwilą dwukolumnowy zapis tekstu, ma

na okładce daty: „marzec 1997”, „wiosna 1997”, notatnik 157, z tytułem i pustą kartką, opatrzony został okładkową inskrypcją „v 1997”. Idąc za tym wskazaniem wypadnie przyjąć, że już po wykonaniu pierwszej brulionowej pracy Herbert wrócił do tekstu (z sobie wiadomym zamiarem). Próba reaktywacji pisania nie przyniosła wszelako (widzialnych dla nas) rezultatów.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że pisanie zostało wznowione nieco później niż w maju 1997 – tym razem poza notatnikiem.

PICA PICA

Od wczesnej wiosny  
do późnej jesieni  
wczesnym rankiem  
za oknem  
mojej sypialni  
przelatuje  
sroka  
w kronikach  
annałach  
tablicach genealogicznych  
zwana pica-pica Lineusza  
(stary ród condotierów  
krwawy i podstępny)

ubrana  
nienagannie  
w błękity i biele

dostojnie  
sunie przez powietrze (dostojnie)  
jak flagowy okręt  
weneckiego doży  
i tylko jej głos  
zupełnie zaskakujący  
skrzeczący okrzyk  
praszczura grzechotnika  
zdradza  
jej podły charakter  
morderczyni piskląt  
niech nas nie zwodzi

PICA PICA

Od wczesnej wiosny  
do późnej jesieni  
wczesnym rankiem  
za oknem  
mojej sypialni  
~~przelatuje~~ sunie przez  
sroka  
sunie przez  
~~głębie~~ powietrza głębokie  
sroka

w tablicach genealogicznych  
Linneusza  
~~nieży~~ do starego rodu  
condotierów  
podstępnych i okrutnych

zaliczana do starego rodu  
pica pica krwawych  
podstępnych i okrutnych  
condottierów

od zielonych gór północy  
ku piaskom południa  
sunie majestatycznie  
jak flagowy okręt  
weneckiego doży

bardzo  
~~niewymownie~~ długi  
bardzo  
w kolorze śnieżnej bieli  
i ultramaryny

pica pica



przymilność ~~nie~~ wyglądu  
przymilność pozorna niewinność niewinność  
dziecięcia natury  
rozważmy raczej  
jak ~~nie~~ zwodnicza  
bywa uroda  
a piękno od dobra  
dzieli ~~nie~~  
tak przepaś  
nieście  
w foremnym dziobie –  
zagładę co poczając z prakiem Pica Pica

p[...] ~~nie~~ kolorystycznie udany

nie przynosi chluby naturze  
a moralna strona tego gatunku  
ręcz godna najwyższej nagany

Ha

Ha wiem co zrobię  
wynajmę księdza Jana Twardowskiego  
naszego piewęcę drobiu  
jako stracha na sroki  
i jak tak nagle wyjdzie z cienia  
Pica Pica może dostać zawału serca  
i na miejscu skonać mieści się  
zresztą to wszystko mieści się w  
profesji ks. Jana

najwybitniejszego  
niewątpliwie poety rodzimego drobiu

niech

niech nas nie zwodzi

Co wydarzyło się ongiś na scenie tego rękopisu, co nadal się na niej rozgrywa przed naszymi oczami? Jak wielokroć – skazani tu jesteśmy na hipotezę, powszedni (i łaskawy) chleb krytyki genetycznej. Byłbym zatem skłonny ukuć następującą narrację. Herbert rozpoczął pisanie wiersza – tak jak w przypadku notatnikowego autografu 1 – w lewej kolumnie. Redakcja, jak można zauważyć, postępuje za redakcją z notatnika 156, choć oczywiście nie jest z nią tożsama. Kluczowym elementem dla zrozumienia spektaklu rozgrywającego się na scenie tej kartki pozostaje dla mnie owa podwójna data: 12 VI, a pod spodem: 22 VI (zapewne: 1997 roku). Podwójna data i, rzecz można, podwójna osobliwość. Herbert w okresie *Epilogu burzy* daty stawiał stosunkowo rzadko, a już do wyraźnej rzadkości należy postawienie dwóch dat na jednej kartce. Idąc wszelako za tym wskazaniem, byłbym skłonny sądzić, że podwójność datowania jest tu sygnałem dwukrotnego „fiksowania” zapisu. Nie wiązałbym tego jednak z wertykalnymi, lecz właśnie horyzontalnymi podziałami kartki. Wedle mojej hipotezy, pierwsza data, 12 czerwca (1997), oznacza dzień, w którym tekst – pisany wciąż w jednej, lewej kolumnie – dotarł do swoistego aforyzmu mówiącego o różnoistotności dobra i piękna:

rozważmy raczej  
     jak uroda zwodnicza  
     bywa uroda  
     a piękno od dobra  
     dzieli często  
     przepaś[ć]

Inaczej mówiąc, dotarł do tej puenty, którą osiągnął już w autografie 1. Data druga, 22 czerwca (1997) jest datą dopisania nowej puenty – anegdoty o księdzu Twardowskim. Za takim domysłem przemawia jeden przede wszystkim argument grafologicznej natury: passus o księdzu zapisany został wyraźnie inaczej, z większym rozmachem, większymi literami (co próbuje zasygnalizować transkrypcja). Zmiana charakteru pisma mogłaby świadczyć o powrocie do kartki w innym dniu (nastroju, sytuacji, nastawieniu). Co się zaś tyczy kolumny drugiej, to (wedle mojej hipotezy) Herbert próbował w niej zapisywać kolejną, alternatywną wersję tekstu, konstruowaną już po 22 czerwca (po zbudowaniu nowej puenty). Z nieznanых nam powodów próba ta została jednak przerwana na słowach „niech nas nie zwodzi”.

Dalszy przebieg historii ilustruje następujący dokument.

## Autograf IV (luźna kartka zapisana jednostronnie, akc. 17 849, t. 5)

PICA PICA

od wczesnej wiosny  
do późnej jesieni  
wczesnym rankiem  
za oknem mojej sypialni  
przelatuje  
sroka  
w kronikach  
annałach  
tablicach genealogicznych  
zwany pica-pica  
od rodu condotierów  
krwawych i podstępnych

ubrana  
nienagannie  
w błękity i biele  
śmiało zestawione  
jak na flagowym okręcie  
weneckiego doży

i tylko jej głos  
zupełnie zaskakujący  
skrzeczący okrzyk  
praszczura x praszczura grzechotnika  
zdradza  
jej podły charakter  
morderczyni niemowląt

niech nas nie zwodzą  
świeże liście niebo [?]  
nieskalana biel ~~pień~~  
pierwszego śniegu  
~~cała~~ wykrętna wykrętna  
dialektyka upierzenia z ptakiem  
co czynić wypada który nie przynosi chluby naturze  
a jego moralne oblicze jest godne  
najwyższej nagany

Ha wiem co zrobić!  
Wynajmę księdza Jana Twardowskiego

w jako stracha na wróble            jest przecież Homerem drobiu  
 kiedy Jak ksiądz nagle wyjdzie z cienia cienia  
     ptaszysko może dostać zawału serca  
     i na miejscu skonać  
     zresztą i samemu księdzu  
     przydałoby się więcej ruchu.

Po raz pierwszy w historii tego wiersza, tego „płynnego tekstu”, mamy do czynienia z zapisem jednokolumnowym. Tekst jest przepisywany z autografu III – oczywiście przepisywanie, powtórzmy raz jeszcze, oznacza tu dalsze przetwarzanie. Dalszą opowieść pozwolę sobie nieco skrócić, by nie mnożyć nadmiernie szczegółów tekstologicznych. Maszynopis I, kolejny dokument w sprawie, został sporządzony na podstawie autografu IV – przepisywaniem tekstu ewidentnie nie zajmował się poeta, świadczy o tym zachowanie kopisty, który, nie będąc pewnym właściwego odczytania autografu (Herbert nigdy nie pisał kaligraficznie...), powstawał w miejscach wątpliwych znaki zapytania. Ręczna korekta autorska przeprowadzona następnie na dokumencie uzupełniła luki, wychwyciła zaistniałe błędy w odczytaniach, a przy okazji zmieniła nieco postać „płynnego tekstu”, wprowadzając kilka nowych, wcześniej nieszkicowanych, rozwiązań. Redakcja wypracowana w maszynopisie I została następnie ręką Herberta spisana, oczywiście z dalszymi modyfikacjami, głównie o charakterze skrótów; w ten sposób powstał autograf V, już ostatni „z rodu autografów”. Po nim nastąpiły jeszcze maszynopis II (z bardzo drobną korektą autorskiej ręki) i wieńczący dzieło maszynopis III, ostatnie z zachowanych ogniw przedtekstu. Płynny tekst osiąga w nim dokładnie tę postać, jaką znają czytelnicy *Epilogu burzy* oraz późniejszych o lat dziesięć, opracowanych przez Ryszarda Krynickiego, *Wierszy zebranych*:

*Pica pica L.*

od wczesnej wiosny  
 do późnej jesieni  
 rankiem  
 za oknem mojej sypialni  
 przelatuje  
 sroka

w annałach  
 kronikach

tablicach genealogicznych  
 zwany *Pica pica*  
 od rodu kondotierów  
 krwawych i podstępnych

niech nas nie zwodzi  
 czystość kolorów  
 soczyste listowie nieba  
 niepokalana biel śniegu

tylko jej śpiew  
 śpiew grzechotnika  
 odsłania jej  
 prawdziwy charakter  
 morderczyni niemowląt

należałoby  
 powściągnąć zachwyty  
 przestrzegać  
 piętnować  
 rzucić klątwę  
 zedrzyć z niej  
 obłok zachwyty  
 którym osłania zbrodnię  
 wtrąca w wahanie  
 lekkomyślne dusze

co zatem czynić  
 co czynić wypada

– ha  
 wiem co zrobię

wynajmę  
 księdza Jana Twardowskiego  
 piewczę rodzimego drobiu  
 jako Egzorcystę Natury  
 do specjalnych poruczeń

kiedy ksiądz  
 wyjdzie nagle z cieniściego  
 konfesjonału zagajnika  
 ptaszysko może dostać  
 zawału serca ze strachu  
 i na miejscu skonać

zresztą księdzu przyda się także  
trochę ruchu  
na świeżym powietrzu.

Tekstologiczna historia dobiegła końca, choć dla ścisłości odnotujmy jeszcze jeden nieoczekiwany zwrot. W pierwodruku wiersza na łamach „Arcanów” czytamy, że ksiądz Twardowski jest „Egzorcystą Natury / do specjalnych pouczeń”. Mógł tu zadziałać drukarski chochlik, niemniej równie (nawet bardziej) prawdopodobne jest przypuszczenie inne: do redakcji „Arcanów” dotarł maszynopis z taką właśnie „skażoną” postacią tekstu. We wspomnianym maszynopisie II istotnie pojawia się słowo „pouczenia”, poprawione ręcznie na „poruczenia”. Niewykluczone, że podobny maszynopis, lecz z błędem przeoczonym, posłany został pierwszemu wydawcy. Tak czy inaczej, za sprawą pierwodruku tekst jeszcze raz okazał się płynny.

### Płynny tekst – próbka interpretacji

Tekst, jak widzieliśmy, przekształca się nieustannie: kolumny zapisu na jednej i tej samej karcie przeglądają się w sobie nawzajem, autografy odbijają się w autografach i maszynopisach, tekst maszynopisowy podlega rękopiśmiennej korekcie. Zarazem cała ta sekwencja przekształceń zachowuje elementarną spójność i tożsamość. Na czym jednak mogłaby polegać interpretacja takiego właśnie utworu *in statu nascendi*, przepisywanego i reinscenizowanego na kolejnych kartach, uwikłanego w grę różnicującego powtórzenia? Wiersz dwukrotnie w swej historii docierał do tej samej aforystycznej puenty, która w autografie I brzmiała nieco słabiej, bo warunkowo:

klasyczny przykład  
jak uroda bywa zwodnicza  
piękno od dobra  
dzieli często  
przepaść

zaś w autografie III (po skreśleniu pierwotnie przymierzanego słowa „często”) bardziej kategorycznie:

rozważmy raczej  
jak zwodnicza

bywa uroda  
a piękno od dobra  
dzieli przepaść.

Otóż puenta ta (zapewne niezbyt oryginalna, nie najciekawsza spośród wszystkich Herbertowskich puent) w obu swych wariantach dokonywała pewnej ekstrapolacji, uogólnienia całej historii o stroce. Piękno nie jest (zazwyczaj/nigdy) tożsamy z dobrem. Zauważmy: wiersz tak się kończący wchodzi w niejawną (niekoniecznie zamierzoną w ramach *intentio auctoris*) polemikę z wcześniejszym i znacznie sławniejszym (ważniejszym) wierszem Zbigniewa Herberta. Z *Potęga smaku* (ROM):

Kto wie gdyby nas lepiej i piękniej kuszono  
słano kobiety różowe płaskie jak oplatek  
lub fantastyczne twory z obrazów Hieronima Boshy  
lecz piekło w tym czasie było jakie  
mokry dół zaułek morderców barak  
nazwany pałacem sprawiedliwości  
samogonny Mefisto w leninowskiej kurtce  
posyłał w teren wnuczęta Aurory  
chłopców o twarzach ziemniaczanych  
bardzo brzydkie dziewczyny o czerwonych rękach

Zaiste ich retoryka była aż nazbyt parciana  
(Marek Tulliusz obracał się w grobie)  
łańcuchy tautologii parę pojęć jak cepy  
dialektyka oprawców żadnej dystynkcji w rozumowaniu  
składnia pozbawiona urody koniunktywu

I dlatego, jak pamiętamy, bohaterowie tego wiersza odmówili udziału w historycznej nieprawości. Była to sprawa smaku. Nie należy zaniebdywać nauki o pięknie. Teraz jednak (to znaczy w płynnym tekście wiersza *Pica pica L.* z dnia 12 czerwca 1997 roku) powiedziane zostaje jasno, że piękno może sprzymierzyć się ze złem.

Czy liryk o stroce – w takim stadium istnienia, w jakim widzimy go w autografach I i III – był utworem w tonacji *serio*, poważnym, jak niewątpliwie poważna jest *Potęga smaku*? Zapewne jest to w pewnej mierze kwestia (subiektywnej) interpretacji. Nie sposób przekonać się definitywnie, co myślał Herbert, kreśląc pierwsze redakcje wiersza *Pica pica*. Całe to retoryczne instrumentarium przypisujące stroce okrucieństwo, kondotierstwo, mordercze instynkty, cały ów mechanizm antropomorfizacji może się wydać świadomie „nadmiarowy”, jakby zaprogramowany

na wywołanie efektu groteski. Ale niekoniecznie. Przecież Herbert sięgał już po rekwiizyty natury, by z ich pomocą odgrywać całkowicie poważny dramat myślenia o naturze świata, o *unde malum*, o (nie)obecności Boga. Tak działo się w *Dębach*, gdzie bierność tytułowych drzew wobec agonii swoich dzieci-roślinek staje się punktem wyjścia dla pytań, na które jedyną odpowiedzią jest „rozpacz”, ostatecznie słowo wiersza. Albo w *Rodzinie Nephentes*, gdzie kwiat dzbanecznika okazuje się „złoczyńcą” zwabiającym ofiary w pułapkę, „skandalem Natury” dowodzącym, że przyroda nie może dawać ukojenia udręczonemu (przez historię) człowiekowi nowoczesnemu. Istnieją więc kontekstualne okoliczności niejako zachęcające do poważnego czytania wczesnych wersji „sroczego” wiersza. W każdym razie puenta z dnia 12 czerwca – „piękno od dobra / dzieli przepaść” – mogła raczej ciągnąć ów wiersz ku biegunowi *serio*, a nie *buffo*. *Pica pica L.* tak czytana stałaby się podwójnym oskarżeniem: natury (skądinąd oskarżanej także w innym liryku z tomu *Epilog burzy*, w utworze *Kant. Ostatnie dni*) i estetyki. Obu o to samo – o rozbrat z etyką. Ale 22 czerwca płynny tekst zaczął dryfować w innym kierunku. Passus o różnicy między dobrem a pięknem ostatecznie znikł, pozostała natomiast scenka ukazująca księdza Jana Twardowskiego w roli stracha na sroki. Scenkę tę trudno już traktować jako element wzmacniający powagę wiersza.

Wydaje mi się, że puentę *Piki piki L.* z *Epilogu burzy* – a raczej jej wpływ na tonację całego wiersza – podobnie odczuwał Aleksander Fiut. Zestawiając „sroczy” wiersz Herberta ze *Sroczością* Miłosza, badacz dociera do następującej konkluzji:

Fundamentalna, wewnętrzna sprzeczność piękna natury z jej okrucieństwem nieustępliwie i natrętnie, jak wiadomo, nawiedza wyobraźnię Miłosza – nigdy jednak nie jest przedstawiona w tonacji buffo! Jest to bowiem dla poety problem najbardziej zasadniczy, przesłanka do buntu wobec Stwórcy i niezgody na urządzenie świata [...]. Tymczasem wiersz Herberta kończy żartobliwa scenka, złośliwie szydząca z poezji Twardowskiego i jego franciszkańskiej wizji przyrody. [...] Byłaby zatem *Pica pica L.* próbą wyrwania się z orbity wpływu Miłosza? Choćby przez samą zmianę tonu wypowiedzi na ten temat?<sup>18</sup>

Kwestię relacji Herbert–Miłosz zostawiam tu na boku, nie ona bowiem mnie teraz interesuje. Pragnę jedynie zwrócić uwagę na fakt, że to właśnie owo „drugie zakończenie” wiersza *Pica pica L.* rozstrzyga – według

<sup>18</sup> A. Fiut, dz. cyt., s. 181.



autora *Momentu wiecznego* – o „tonacji buffo” całego wiersza. Można powiedzieć, że gdyby wiersz zatrzymał się na swoim „pierwszym zakończeniu”, komentarz Aleksandra Fiuta brzmiałby, być może, inaczej...

Rekonesans, jaki był zamiarem mojego szkicu, prowadzi więc w końcu do takiej oto sentencji. W płynnym tekście pożywna interpretacyjnie okazuje się dynamika znaczenia, wytracanie jednych potencjałów semantycznych i kumulowanie innych, modulacje tonu. W konkretnym, rozpatrzonym przypadku mamy, jak sądzę, do czynienia ze wzmocnieniem efektu komicznego, który przesłonił nieco możliwą tonację *serio* wiersza, przesuwając wewnętrzny punkt ciężkości w stronę żartu.

A przynajmniej – i to będzie najbezpieczniejsza, najuczciwsza interpretacyjnie koda – takie właśnie przesunięcie zachodzi w moim odbiorze tego płynnego tekstu.



Łukasz Gębski

Uniwersytet Pedagogiczny

## Zugzwang

O *Szachach* Zbigniewa Herberta

Jeśli chcesz zniszczyć człowieka, naucz go grać w szachy.

Oscar Wilde

### Syndrom Kotowa<sup>1</sup>

Poezja Herberta skutecznie wymyka się hermetycznym szufladkom. Nie sposób zamknąć jej w szczelnych, jednoznacznych ramach konkretności. Wszystkie stosowane etykiety są równocześnie nazbyt ogólne i niewystarczające – przedłożenie jednego z wybranych odczytań nad inne spłyca holistyczną wymowę wiersza na użytek łatwiejszego pogrupowania w kategorii opatrzone nośnym, często szkolnym tytułem. Ten, można by rzec, katalogowy, nieco biblioteczny sposób czytania poezji mimo wielu wad cechuje się jedną podstawową zaletą. Pozwala odnaleźć wspólny mianownik łączący poszczególne wiersze z różnych okresów twórczości poety, a co za tym idzie, umożliwia podążanie drogą ewolucji światopoglądu bądź analizę konsekwentnej wiary w słuszność młodzieńczych teorii.

Wiersze zorientowane antropocentrycznie są fundamentalnym budulcem poetyki Herberta. Jako spadkobierca cywilizacji śródziemnomorskich starał się objaśnić przyczyny ich wzlotów i upadków, zrozumieć zarówno jednostkową, jak i społeczną rolę człowieka w dynamicznym procesie rozwoju świata i kultury. Pobudzał tym samym czytelników

---

<sup>1</sup> Zjawisko opisane przez Aleksandra Kotowa polega na zbyt długim analizowaniu skomplikowanej pozycji zaistniałej na szachownicy, by wobec nadmiernego upływu czasu zdecydować się na zupełnie nieprzemyślany ruch, który staje się przyczyną klęski.

do nieustannej edukacji, posiłkując się wielokrotnie odwołaniami z pogranicza historii, filozofii czy sztuki. Zamieszczony w ostatnim tomie wydanym przed śmiercią poety wiersz *Szachy* (EB) nie zwalnia odbiorcy z wysiłku intelektualnego, jednak jest jednym ze stosunkowo niewielu utworów inspirowanych aktualnymi wydarzeniami. Uwagę Herberta – admiratora królewskiej gry – z pewnością przykuły nagłówki gazet, w których obie (historyczne, jak się później okazało) rozgrywki określono mianem pojedynku tytanów<sup>2</sup> bądź meczem nie tylko szachowym<sup>3</sup>.

W 1996 roku jeden z potentatów branży informatycznej ujawnił opinii publicznej istnienie potężnego urządzenia o nazwie Deep Blue – maszyny, przed którą postawiony został jeden cel: zwycięstwo nad człowiekiem w rozgrywce szachowej. W szranki z nią stanął ówczesny lider rankingu FIDE, jeden z największych umysłów szachowych XX wieku, Garri Kasparow. Do pojedynku doszło w lutym tego samego roku i choć komputer zwyciężył w jednej z partii, rosyjskiemu szachiście ostatecznie udało się pokonać Deep Blue 4 : 2; wygrał trzy i zremisował dwie spośród sześciu potyczek. Rok później doszło do rewanżu, tym razem ze znacznie rozbudowanym i wzmocnionym modelem, który okazał się lepszy i wygrał z arcymistrzem 3½ : 2½. Nie były to jednak pierwsze pojedynki, jakie Rosjanin stoczył z „potworami maszyny”. Już w 1989 roku pokonał 2 : 0 komputer będący prototypem jego późniejszych oponentów.

Deep Thought, którego nazwa zaczerpnięta została z powieści brytyjskiego pisarza science-fiction Douglasa Adamsa pod tytułem *Autostopem przez Galaktykę*<sup>4</sup>, miał doprowadzić do konfrontacji dwóch światowych potęg, dwóch modeli gospodarczo-politycznych, przedstawicieli starego i nowego porządku. Konteksty zarówno historyczny, jak i kulturowy wydają się mieć istotne znaczenie. Szachy w Związku Radzieckim zastępowały religię, były formą kultu, uosobieniem zwycięstwa rozumu nad wiarą, konkretnością nad abstrakcją, namacalności nad duchowością. Jakakolwiek forma dominacji nad Zachodem była powodem do chwały, pomagała podtrzymać propagandowy wizerunek

<sup>2</sup> P. Kościelniak, *Pojedynek tytanów*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 106, s. 23.

<sup>3</sup> Z. Zwierzchowski, *Mecz nie tylko szachowy: Kasparow przeciwko komputerowi Deep Blue*, „Rzeczpospolita” 1996, nr 38, s. 24.

<sup>4</sup> W polskim przekładzie funkcjonuje jako *Głęboka Myśl*, największy komputer świata i przestrzeni (zob. D. Adams, *Autostopem przez Galaktykę*, tłum. P. Wiczorek, Poznań 2000).

państwa niezależnego i samowystarczalnego. Wystarczy wspomnieć chociażby bezprecedensowe wydarzenia w historii szachów, czyli mecze ZSRR przeciwko reszcie świata<sup>5</sup> i pojedynki szachowy między maszynami matematycznymi Uniwersytetu Stanford w USA oraz Instytutu Fizyki Teoretycznej i Stosowanej w Moskwie<sup>6</sup>. Poszukiwanie z jednej strony granic ludzkiego intelektu, miejsca, w którym staje się on niewystarczający w zetknięciu ze stale zmieniającą się rzeczywistością, z drugiej – nowych rozwiązań technologicznych, drogi do zastąpienia człowieka przez maszynę przybrało formę starcia dwóch koncepcji rozumu: kartezjańskiego z nowoczesnym, opartym na sile procesorów. W 1989 roku zwycięzcą okazał się człowiek, lecz wraz z upływem lat coraz trudniej było skutecznie przeciwstawiać się postępowi cywilizacyjnemu, na co również zwraca uwagę Herbert.

Opisywany przez poetę mecz odbył się tym razem w kraju pragnącym przewodzić myśli technologicznej, dokładnie w Nowym Jorku, miejscu, które wówczas uznawane było za symbol nowoczesności, nazywane również „centrum wszechświata” lub „miastem, które nigdy nie śpi”. Szklane drapacze chmur, milionowe skupiska pożądających pieniędzy ludzi, sznury mknących samochodów – ideał rodem z futurystycznych wizji, słowem: współczesna stolica świata. Pojedynki, zgodnie z komercyjnymi założeniami, przyciągnął setki agencji prasowych, tysiące obserwatorów i mnóstwo gapiów. Nie tylko gremium szachowe zadrżało na myśl o możliwej przegranej Kasparowa. Zwyczajni ludzie, niekiedy bezrozumnie wpatrzeni w szachownicę, podskórnie czuli, że na ich oczach dzieje się coś przełomowego, że są świadkami historycznej chwili. Herbert, w przeciwieństwie do reszty widzów, nie skupia się na rozgrywce, nie analizuje strategii obranej przez arcymistrza, nie ocenia poszczególnych posunięć (*Szachy*, EB):

oczekiwany  
w wielkim napięciu  
turniej człowieka

5 W historii odbyły się cztery spotkania, w których trzykrotnie zwyciężał Związek Radziecki: Belgrad 1970 (zob. <http://www.olimpbase.org/1970g/1970in.html> [dostęp: 04.12.2014]), Londyn 1984 (zob. <http://www.olimpbase.org/1984g/1984in.html> [dostęp: 04.12.2014]), Madryt 1988 (zob. <http://www.olimpbase.org/1988g/1988in.html> [dostęp: 04.12.2014]), natomiast reszcie świata ta sztuka udało się tylko raz: Moskwa 2002 (zob. <http://www.olimpbase.org/2002g/2002in.html> [dostęp: 04.12.2014]).

6 J. Giżycki, *Z szachami przez wieki i kraje*, Warszawa 1972, s. 136.

znak szczególny: nóż w zębach  
 z potworem maszyny  
 znak szczególny: olimpijski spokój  
 skończył się zwycięstwem  
 smoka

Pierwsza część charakteryzuje sylwetki obu graczy poprzez przypisane im atrybuty mające zobrazować ich indywidualny stosunek do pojedynku, wewnętrzne motywacje, nadmierne, ludzkie pobudzenie bądź emocjonalną, zautomatyzowaną pustkę. Partia szachowa jest rodzajem bitwy, sprawdzianem dla zmysłu taktycznego, nic więc dziwnego, że i w wierszu pojawiła się, przywołana w nieco komiczny sposób, terminologia militarna. Ironiczne jednak nie jest tylko, co zauważa Agnieszka Stapkiewicz, sparodiowanie przez Herberta przypuszczalnych nagłówków doniesień prasowych<sup>7</sup>, ale przede wszystkim zestawienie dwóch przeciwstawnych związków frazeologicznych i „przenicowanie” ich znaczeń tak, by odbierane pozytywnie wyrażenie zilustrowało wadę, a postrzegana zazwyczaj negatywnie kolokacja stała się synonimem zalety, cechy pożądanej. Człowieka przedstawiono z nożem w zębach, gotowego do walki na śmierć i życie, granicznie zdesperowanego, bezkompromisowo żądnego zwycięstwa. Związek frazeologiczny „mieć nóż w zębach”, kojarzony (zwykle pejoratywnie) z osobą impulsywną, agresywną, wojowniczą, w tym przypadku ma pozytywny wydźwięk, oznacza bowiem gotowość do poświęcenia kariery i zdobytych tytułów, podjęcie ryzyka, bezwarunkową zgodę na niewiadomą. Nieco inaczej, z pominięciem odwrócenia znaczenia, pisze o tym połączeniu wyrazowym Jacek Lewiński:

Człowiek z nożem w zębach jest zaś ukazany jako niemalże barbarzyńca, daje się ponieść emocjom, instynktowi walki, ulega impulsowi współzawodnictwa, chce pokonać przeciwnika, jest graczem hazardzistą, zarozumiałym niewolnikiem rywalizacji gotowym grać o wszystko. Jest jednak również, a może przede wszystkim „mordercą”, próbującym zgładzić kłopotliwego konkurenta w pojedynku o prymat rozumności<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Zob. A. Stapkiewicz, *Turniej końca wieku. „Szachy”* [w:] *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Łódź 2004, s. 184.

<sup>8</sup> J. Lewiński, *Klasyk, ironia i komputer („Szachy” Zbigniewa Herberta – komentarze i próba interpretacji)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2003, z. 6, s. 383–384.

Niewielka odległość dzieli jednak szczękę od gardła. Napięcie towarzyszące turniejowi związane było z ogromnymi oczekiwaniami wobec Kasparowa, który czuł na sobie presję całej ludzkości, był jednocześnie wybrańcem i ofiarą, mógł stać się bohaterem i trędowatym, błędnym rycerzem i roninem, któremu przyszło stanąć oko w oko z bestią zagrażającą doczesnej harmonii świata. Kontrastowo przedstawiony został oponent rosyjskiego szachisty. Potwór, maszyna, smok – te nacechowane pejoratywnie określenia kłóć się z pozytywnie odbieranym frazeologizmem, jakim jest „olimpijski spokój”<sup>9</sup>. Któż jednak w sytuacji wywołującej nieprawdopodobne emocje potrafi pozostać niewzruszony, skrajnie racjonalny, ataraktyczny? Ten, kto ani przez moment nie wątpi we własne zwycięstwo. Ten, kto jest wyzbyty uczuć, zimny, zdehumanizowany i jednocześnie nadludzko precyzyjny jak pozbawiony emocji automat opierający swój osąd na pracy krzemowych procesorów, wierzący jedynie bezmiarowi zapisanych w pamięci danych. Nie sposób zignorować, słusznego skądinąd, skojarzenia nakazującego w tym momencie przywołać inny wiersz Herberta, w którym wyraźne jest nie tylko podobieństwo sytuacji opisywanej w utworze, ale również analogiczne użycie pewnych konstrukcji słownych, zbliżony do siebie styl wypowiedzi:

oczekiwany  
w wielkim napięciu  
turniej człowieka  
znak szczególny: nóż w zębach  
z potworem maszyny  
znak szczególny: olimpijski spokój  
skończył się zwycięstwem  
smoka

(*Szachy*, EB, podkr. Ł.G.)

właściwy pojedynek Apollona  
z Marsjaszem  
(słuch absolutny  
kontra ogromna skala)  
odbywa się pod wieczór  
gdy jak już wiemy  
sędziowie  
przyznali zwycięstwo bogu

(*Apollo i Marsjasz*, SP, podkr. Ł.G.)

Powyższy fragment i analizowany wcześniej wyimek z *Szachów* cechuje niemal jednakowo ujęty motyw pojedynku. W obu wierszach po jednej stronie stoi reprezentant ludzkości – człowiek ułomny (co skutkuje, jak czytamy, jego późniejszą porażką), ale dzięki temu prawdziwy. Adwersarzem z kolei jest istota doskonała, o „nerwach z tworzyw

<sup>9</sup> *Wielki słownik frazeologiczny*, oprac. P. Fliciński, Poznań 2012, s. 178.

sztucznych” – w jednym utworze to bóg sztuki, opiekun muz, bezwzględny oprawca, w drugim z kolei współczesny perfekcjonista, zimne arcydzieło myśli technicznej. Wspólna jest także perspektywa osoby mówiącej. Przypomina ona komentatora sportowego, ringowego konferansjera, który anonsuje gotowych do konfrontacji zawodników, przedstawiając równocześnie ich atuty. Herbert świadomie łamie zasadę *decorum*, stara się zneutralizować nadmierny patos i podniosłość wynikające z podjętego tematu sprawozdawczym stylem znanym z telewizyjnych wiadomości czy reportaży prasowych. Niemal identyczny, prawie kronikarski zabieg można odnaleźć we wcześniejszych utworach poety, chociażby w *U wrót doliny*, gdzie:

oczekiwany	z ocalałego wzgórze
w wielkim napięciu	można objąć okiem
turniej człowieka	całe beczące stado dwunogów
<b>znak szczególny:</b> nóż w zębach	
z potworem maszyny	<b>naprawdę jest ich niewiele</b>
<b>znak szczególny:</b> olimpijski spokój	[...]
skończył się zwycięstwem	<b>ale dość tych rozważań przenieśmy się wzrokiem</b>
smoka	do gardła doliny z którego dobywa się krzyk

(*Szachy*, EB, podkr. Ł.G.)

(*U wrót doliny*, HPG, podkr. Ł.G.)

Podobne paralele dostrzega Agnieszka Stapkiewicz, która próbuje ponadto uargumentować tezę, że „centralnym punktem obu tekstów wierszy [*Szachy* oraz *Apollo i Marsjasz* – przyp. Ł.G.] jest krzyk” i że to „człowiek prowokuje konfrontację z siłą znacznie potężniejszą”<sup>10</sup>. O ile słuszne wydaje się zestawienie *Szachów* z *Apollo i Marsjaszem* pod względem konstrukcyjnym, o tyle pozostałe dwa przypuszczenia zdają się owe utwory od siebie odróżniać.

Jedynym podobieństwem między krzykiem z jednego wiersza i krzykiem z drugiego utworu to potraktowanie samego zjawiska jako dźwięcznej obecności, aktu fonicznego. Krzyk Marsjasza jest somatyczną narracją, skrywającą w swej monosylabiczności wielość emocji. To skowyt porażki, cierpienia, śmierci, ale także, paradoksalnie, okrzyk zwycięstwa nad Febem, którego sterylna poezja nie potrafi wyrazić ludzkich przeżyć, który obawia się, „czy z wycia Marsjasza nie powstanie z czasem nowa gałąź sztuki” (*Apollo i Marsjasz*, SP). Sam krzyk porównać więc można

<sup>10</sup> Zob. A. Stapkiewicz, dz. cyt., s. 184–185.



do przedśmiertnego płaczu feniksa zapowiadającego odrodzenie w innej formie. Bo przecież „A” jest nie tylko ekwiwalentem bólu, ale także początkiem. Z kolei wrzask komputera to chaotyczny jazgot, trzask obwodów, pisk diod, świst procesorów. Tryumfalny rechot maszyny brzmi szaleńczo, niemal psychopatycznie, jakby przez mechaniczne, przypadkowe dźwięki przebijało się echo obłąkanej radości wszystkich tych, którzy porażkę Kasparowa traktowali jako zmierzch pewnej epoki, a sami widzieli się w roli kreatorów nowej rzeczywistości. Ale człowiek nadal trwa, ograniczony biologicznie przez narodziny i śmierć, fizycznie przez barierę ciała, epistemologicznie przez zmysły i rozum, empirię i intuicję. I chociaż świat naukowy stara się zbadać możliwie najdokładniej istotę człowieczeństwa, dąży do jego zracjonalizowania, to bezsprzecznie pozostanie ono wieczną tajemnicą, niezgłębianą do końca, nieskończoną. Nawet pokonawszy człowieka, nie można go ostatecznie poznać. W tym kontekście enigmatyczne, zautomatyzowane „hallali” upodabnia się do odgłosu z innego wiersza Herberta, w którym krzyk:

jest jak ostrze  
wbite w tajemnicę  
lecz nie oplata się  
wokół tajemnicy  
nie poznaje jej kształtów  
(*Pan Cogito a pop*, 10)

Druga pojawiająca się rozbieżność między utworami dotyczy wydarzeń, którymi bezpośrednio inspirował się Herbert. W micie to półczłowiek kierowany pychą, zwaną w starożytnej Grecji *hybris*, wyzywa na pojedynek boga. Apollo zwycięża dzięki kontrowersyjnemu, niejednomyslnemu werdyktowi sędziowskiemu<sup>11</sup> i każe butnego grajka nie za jego wybitne umiejętności muzyczne, ale właśnie za nieujarzmioną dumę, która sprawiła, że zwykły śmiertelnik ośmielił się zmierzyć z samym wcieleniem sztuki. Krótko mówiąc, w micie to sylen jest sprawcą, prowokatorem pojedynku. We współczesnym starciu jest zgoła inaczej. To nie Rosjanin domaga się konfrontacji z maszyną, nie ma powodu do rzucania takiego wyzwania. W szachach osiągnął wszystko, co więcej, wygrał z tym samym komputerem rok wcześniej. Nie musiał więc

<sup>11</sup> Zob. J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn 1992, s. 69.

niczego udowadniać. To konstruktorzy Deep Blue, opinia publiczna, inni szachiści naciskają na Kasparowa, uderzając w najczulsze punkty każdego człowieka – ciągłą potrzebę przypomnienia światu o własnej wartości, niezdolność do asertywnej odmowy, nieustanną chęć sprawdzenia się. Przypuszczać więc należy, że gdyby maszyna potrafiła przemówić, to właśnie ona zażądałaby rewanzu, ponownego starcia, odwetu za zeszłoroczną porażkę:

na nic  
 poematy dojrzałe  
 w ogrodach Andaluzji  
 nuworysz  
 Deep Blue  
 rozpycha się po polach  
 uszytych z płaszcza arlekina  
 i drwiący ignorant  
 nafaszerowany  
 wszystkimi otwarciem  
 atakami obroną  
 a wreszcie radosnym  
 hallali nad zwłokami  
 przeciwnika

Za kolebkę szachów przyjęło się uważać Indie, w których gra ta pojawiła się w VI wieku naszej ery. Stamtąd zawędrowała do Persji, gdzie błyskawicznie zyskała popularność i w krótkim czasie zapewniła sobie liczne grono sympatyków. W Europie z kolei szachy pojawiły się za pośrednictwem Arabów w IX wieku, początkowo na terenach Hiszpanii, Włoch i Francji, skąd rozpoczęły podbój reszty kontynentu<sup>12</sup>. Przenikały do kultury, literatury, sztuki, towarzyszyły wielkim tego świata w ich codziennym życiu, kształcąc umiejętność logicznego myślenia i zmysł taktyczny. Przez wieki powstały setki podręczników, które analizowały poszczególne posunięcia, przedsięwzięte strategie i obrane warianty. Każde stulecie wносиło coś nowego – jedne pozycje przestawały być popularne, inne okazywały się zupełną pomyłką, kolejne zaskakiwały nieszablonowością. Szachy ewoluowały z każdym rokiem, żyły własnym życiem, edukowały nie tylko graczy, ale także „uczyły się” od nich. Chłoniły ich tok myślenia, niekiedy finezyjne i błyskotliwe posunięcia, innym razem żmudną i czasochłonną walkę o korzystniejszą pozycję,

<sup>12</sup> Zob. J. Giżycki, dz. cyt., s. 11–20.

dostosowywały się do stylu szachisty, przyjmowały formę gliny, w której odciska on swoją indywidualną, jednostkową wizję partii. Ten jednak napotyka na przeszkodę w postaci rywala, który ma dokładnie takie same prawa, takie same możliwości, taki sam zestaw bierek. Całe piękno tkwi w doprowadzeniu do impasu, w wymuszeniu błędu, który stanie się przyczyną porażki. Szachy, po dziś dzień uznawane za królewską grę, wymagają od graczy przede wszystkim opanowania emocji, chłodnego rozumowania i nieprzebranych pokładów cierpliwości.

Przeszło tysiąc lat po zawładnięciu Europą, w 1994 roku, dokładnie w tym samym miejscu, do którego nawiązuje Herbert, w „ogrodach Andaluzji” – w Linares – odbył się prestiżowy turniej, w którym wzięło udział czternastu najwyższ notowanych szachistów. Laur przypadł rywalowi Kasparowa, Anatolijowi Karpowowi<sup>13</sup>, który mimo remisu z najgroźniejszym przeciwnikiem uplasował się na pierwszym miejscu dzięki zwycięstwom we wcześniejszych pojedynkach. Herbert, wykorzystując subtelną kłamrę, spina okres ponad dziesięciowiecznej aktywności szachowej na terenach Starego Kontynentu, przybliży początek i koniec, pierwszą i ostatnią partię rozegraną przez ludzi, zwraca uwagę na zmierzch człowieczeństwa. Wkroczenie w nowe millenium – czas maszyn, komputerów, cyborgów – jest kresem tysiącletniej dominacji gatunku ludzkiego. Półwysep Iberyjski okazuje się symbolicznym miejscem, w którym doszło do symbiozy królewskiej gry z człowiekiem w Europie, ale również terenem, na którym szachy „przechodzą pod kontrolę automatów”. Andaluzja staje się równocześnie ich kołyską i trumną.

Komputer, w przeciwieństwie do człowieka, nie ma za sobą lat doświadczeń. Cały legat szachowy odziedziczył bez odrobiny własnego wysiłku. Programiści zapisali mu na twardym dysku każde znane otwarcie, każdą obronę, każdy gambit, minimalizując tym samym możliwość zaskoczenia w trakcie rozgrywki. Mozolne lata treningu, setki godzin spędzonych nad analizą poszczególnych pozycji zostały zaaplikowane podczas procesu tworzenia w postaci dodatkowego układu scalonego. Uczciwa i sportowa rywalizacja schodzi na plan dalszy, podważona zostaje idea turnieju w znaczeniu ukutym na przestrzeni wieków. Począwszy od starożytnej Grecji, gdzie miasta-państwa konkurowały

---

<sup>13</sup> O tym wydarzeniu w nieco innym kontekście wspomina Agnieszka Stapkiewicz (zob. *taż*, dz. cyt., s. 187).

ze sobą na olimpiadach, poprzez starożytny Rzym, w którym laniści wykupywali niewolników z rąk handlarzy i szkolili ich na gladiatorów później walczących na arenie, reprezentujących szkoły swoich panów, aż do średniowiecznych zawodów rycerskich, w których śmiałkowie ścierali się ze sobą w honorowych pojedynkach.

Herbert, opowiadając się po stronie pokonanego człowieka, przedstawia Deep Blue w skrajnie negatywnym świetle. Określa go mianem nieprzystosowanego ignoranta, który nie zna kodeksu etycznego obowiązującego również w szachach. Jego posunięcia nie są przemyślane, a wyuczone, jego taktyka to suma archiwalnych partii odtwarzanych podczas pojedynku przez burzliwie pracujące procesory. Ignorancja to wynik nadmiernej pewności siebie biorącej się zapewne z zaopatrzenia we wszystkie możliwe debiuty czy kontrgambity. Nawet podczas przerw między kolejnymi partiami twórca wraz ze sztabem szachistów uzupełniali bazę o odpowiedzi na wcześniej zaobserwowane ruchy Kasparowa, odbierając mu raz po raz minimalny cień przewagi, który wypracował nad krzemowym oponentem. Każda nowinka szachowa wymaga niezliczonych godzin analizy, nie można wprowadzać jej bez wcześniejszego przemyślenia. Gdy rosyjski arcymistrz wyczerpał zapas tego typu posunięć, stał się bezradny i odkładał tylko w czasie zbliżającą się klęskę. Turniej, prócz honorowych zachowań, pozbawiony był również silnie propagowanej wśród sportowców zasady *fair play*<sup>14</sup>.

Interesujące jest użycie przez Herberta obco brzmiącego słowa „hallali”. Nie sposób jednoznacznie stwierdzić, w jakim znaczeniu zostało ono wprowadzone do wiersza. Przywoływana niejednokrotnie w niniejszym szkicu Agnieszka Stapkiewicz pisze o starogreckim źródłosłowie, w którym to *alalai* było okrzykiem wojennym popularnym wśród żołnierzy Aleksandra Wielkiego<sup>15</sup>. Korespondować z powyższą zdaje się interpretacja germańskiego rodowodu *halali*, ponieważ w języku niemieckim słowo to oznacza rytuał odprawiany na zakończenie polowania, dźwięk śmierci<sup>16</sup>. Wówczas tekst nabiera brutalnej wymowy, sugeruje bowiem celebrację sukcesu w sposób bestialski, co zresztą znajduje słowne odzwierciedlenie w utworze. Komputer przyjmuje postać myśliwego, spogląda na truchło przeciwnika rzucone mu do

<sup>14</sup> Zob. tamże, s. 186–187.

<sup>15</sup> Zob. tamże, s. 188.

<sup>16</sup> Zob. <http://www.dict.cc/deutsch-englisch/Halali.html> [dostęp: 04.12.2014].

stóp z wyższością i pogardą, mając świadomość swojej całkowitej dominacji nad losem ofiary. Nieco inną perspektywę interpretacyjną konotuje język suahili, w którym *halali* oznacza „prawowity, legalny, ważny, dozwolony”<sup>17</sup>, co wskazywałoby na rozstrzygnięcie pojedynku zgodnie z jakimiś wcześniej poczynionymi założeniami.

Deep Blue, niejako predestynowany do bycia zwycięzcą, pokonując lidera światowych rankingów szachowych, udowodnił, że zasłużenie nosi miano najlepszego gracza na świecie. Prasa szachowa zgryźliwie komentowała tryumf komputera, który nawet nie wiedział, że wygrał. Oczywiście można przyjąć, że Herbert, nie kierując się żadną z powyższych eksplikacji, stworzył własny neologizm, na co wskazywać może zdublowanie spółgłoski. Wtedy zmienia się również wymowa tego fragmentu. Staje się on wówczas konfrontacją dwóch opozycyjnych światów – harmonijnego, sprawiedliwego, kulturowo rozwiniętego, reprezentowanego przez człowieka i świata maszyn, gwałtownie nacierającego, obcego, niezrozumiałego i zorientowanego na eliminację ludzkości przez zawłaszczenie każdego z pól jej aktywności. Ten smutny akcent staje się punktem wyjścia do nakreślonej w trzeciej części utworu przesłanki upadku człowieczeństwa:

tak więc  
królewska gra  
przechodzi pod władzę  
automatów

trzeba ją nocą wykradać  
z obozu jeńców

kiedy umysł usypia  
budzą się maszyny

trzeba na nowo rozpocząć  
wędrowkę do wyobraźni

Kres panowania człowieka nad intelektem i logiką, nad umiejętnością planowania i strategicznym myśleniem jest symbolicznym znakiem

<sup>17</sup> Zob. <http://suahili.uw.edu.pl/slownik/search.php?searchstring=halali&lang=sh> [dostęp: 04.12.2014]. Powstało również książkowe wydanie słownika, lecz w przedmowie zaznaczono, że to wersja elektroniczna jest formą podstawową. Podaję adres bibliograficzny: B. Wójtowicz, *Słownik suahili-polski*, Warszawa 2013.

degradacji gatunku ludzkiego. Na świecie pojawił się ktoś inny, nowy, obcy, usytuowany wyżej w hierarchii rozwojowej. Zepchnięcie człowieka na margines narusza Boży akt stworzenia, który powołał do życia Adama „na Nasz obraz, podobnego Nam” (Rdz 1, 26), i jednocześnie jest wizją świata postapokaliptycznego, znanego z literatury science-fiction i gier komputerowych, w którym panują różnego rodzaju maszyny i androidy, a niewielkie skupiska ludzi walczą o przetrwanie z agresywnym najeźdźcą okupującym Ziemię. Doprowadza to do wymuszonego atawizmu, sprowadzenia do roli niewolników w mechanicznym imperium, w którym pojawi się zapewne nowa gałąź badań, zwana protetyką ludzką. Ziszcza się koszmary futurologów, w których człowiek stanie się pierwszym ogniwem łańcucha pokarmowego. Ironicznie parafrazując podpis ryciny wstępnej z cyklu *Kaprysy* – ten cytat Henryk Markiewicz wpisuje w poczet tak zwanych skrzydlatych słów, a więc „metafor szybkości, z jaką słowa przenoszą się z ust mówiącego do uszu słuchającego”<sup>18</sup> – Herbert ponownie przywołuje własne, zmodyfikowane wersy z wiersza *Szuflada* (SP):

taka jest wolność trzeba znowu  
wymyślać i obalać bogów  
gdy już się z pleśnią zmagają cesarz [podkr. Ł.G.]

Zarówno w nich, jak i w dwukrotnie wyodrębnionym w *Szachach* słowie „trzeba” zawiera się pewien imperatyw moralny, który najbardziej widoczny jest w klasycznym już *Przestaniu Pana Cogito*. Sokratejska cnota – wyrażająca się nie tylko we wskazywaniu odpowiedniej drogi, ale przede wszystkim w obronie swoich przekonań, w wierności własnym ideałom nawet (a może szczególnie) w sytuacjach granicznych – okazuje się nie wyłącznie *signum temporis* charakterystycznym dla starożytnej Grecji, ale wartością ponadczasową, pożądaną i uczłowieczaną również współcześnie:

Ja nic nie robię, jeno chodzę w koło i przekonuję was, młodych i starych, że nie należy dbać o ciało ani o majątek, ani o nic bardziej niż o duszę tak, by była najlepsza i mówię: „Cnota nie bierze się z majątku, lecz majątek z cnoty, a także inne dobra, jakie zdobywają ludzie w życiu prywatnym i publicznym”. [...] Bądźcie

<sup>18</sup> H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990, s. 5.

pewni, że jeśli zabijecie mnie takiego, jakiego teraz opisuję, to sobie samym, a nie mnie wyrządzą większą krzywdę<sup>19</sup>.

*Kaprysy* powstałe w latach 1794–1797, a wydane w 1799 roku miały na celu napiętnowanie przesądów, obłudy i fałszu hiszpańskiego społeczeństwa. Inspiracje światem fantastyki ludowej pozwalały Franciscowi Goi na zakamuflowanie satyry politycznej w nośnych, lecz niedosłownych metaforach<sup>20</sup>. Herbert, nawiązując do tytułu pierwszej z rycin zatytułowanej *Gdy rozum śpi, budzą się demony*, zwraca uwagę, że nękające ludzkość potwory również przeszły ewolucję od XVIII wieku. Przez długi czas to człowiek był swoim największym wrogiem. Niezaspokojone żądze, silna potrzeba władzy, bogactwo, pycha – każdy zmagał się ze swoimi strzygami. W XX wieku to pragnienie boskości stało się dla wielu priorytetem:

Komentator szachowej partii próbuje zneutralizować w ten sposób ekspansywność kontrkandydata w drodze na podium, próbuje obniżyć rangę pojedynku, ośmieszyć rywala. Deprecjonując kandydata na bóstwo, człowiek myślący przykłada boską miarę do siebie samego. Chce być najwyższą, tzn. rozumną istotą<sup>21</sup>.

Wnioski wyciągnięte z dwóch wojen światowych wywołanych imperia-  
listycznymi pobudkami nie powstrzymały dążeń człowieka do zrównania się ze Stwórcą. Poczęto eksperymentować, ulepszać, odkrywać, wzmacniać i w konsekwencji stworzono na podobieństwo człowieka komputer, który jest w stanie zrównać się ze swoim kreatorem, a nawet zwyciężyć go i wyzwolić się z ograniczeń konstrukcyjnych. Jak się bronić przed ekspansją własnych „dzieci”? Kluczowa zdaje się peregrynacja do źródeł wyobraźni. Czy będzie to ten rodzaj fantazji, który ma moc sprawczą, potrafi powoływać do życia, stwarzać nową rzeczywistość (jak chociażby w *Pudetku zwanym wyobraźnią*, SP) czy jego zupełne przeciwieństwo – wyobraźnia ascetyczna, dwubiegunowa, oszczędna, ale precyzyjna, podobna do tej z *Kołatki* (HPG):

moja wyobraźnia  
to kawałek deski  
a za cały instrument  
mam drewniany patyk

<sup>19</sup> Platon, *Obrona Sokratesa*, tłum. i komentarz R. Legutko, Kraków 2003, s. 57.

<sup>20</sup> Zob. K. Zawanowski, *Francisco Goya y Lucientes*, Warszawa 1975, s. 5.

<sup>21</sup> J. Lewiński, dz. cyt., s. 384.

uderzam w deskę  
 a ona mi odpowiada  
 tak – tak  
 nie – nie

Zarówno jeden, jak i drugi rodzaj to składowe tych samych zjawisk nieznanymi androidom: formy interpretacji i emocjonalnego postrzegania świata. To jedne z niewielu współczesnych obszarów zarezerwowanych wyłącznie dla rasy ludzkiej. Wśród milionów analiz, procesów, symulacji komputer nie jest zaopatrzone w zdolność abstrakcyjnego myślenia. Bez konkretnych informacji, dokładnych wytycznych i określonych zmiennych cała potęga mocy obliczeniowej zda się na nic. Maszyny są zdolne do tego, czego nauczy je konstruktor. One, w przeciwieństwie do człowieka, nie potrafią reagować na niezaplanowaną rzeczywistość. Odtwarzają ją z danych pozyskanych wcześniej od informatyków czy programistów. Pierwiastek ludzki staje się więc niezbędny do przekształcania świata.

*Szachy* to wiersz niezwykle dychotomiczny, wewnątrznie spolaryzowany, operujący sprzecznymi figurami, ujawniający dualizm, na który skazany jest człowiek. Pomijając zarysowaną wyżej wizję przedstawiciela gatunku ludzkiego (targanego emocjami, świadomego własnej ułomności i akceptującego ją, pragnącego być możliwie blisko doskonałości) i reprezentanta maszyn (niewzruszonego emocjonalnie, bezbłędnego, brutalnego, zaborczego), należy wspomnieć o kilku innych przeciwieństwach dostrzegalnych w utworze. Przywołanie arlekina, jednego z bohaterów włoskiej *commedia dell'arte*, jako kolejnej postaci określającej naturę Deep Blue konotuje groteskowy nastrój samego pojedynku. Charakterystyczny ubiór ze wzorem w czarne i białe romby prócz tego, że jednoznacznie kojarzy się z obrazem szachownicy, na której rozgrywany jest wątpliwy turniej, sugeruje również, że opisywany mecz to znacznie więcej niż zwykła partia szachowa. Opozycja dwóch skrajnych kolorów każe sądzić, że rozgrywka jest tak naprawdę kolejną potyczką w odwiecznej wojnie bieli<sup>22</sup> i czerni<sup>23</sup>, światła i ciemności, dobra

<sup>22</sup> Barańczak pisze o ambiwalentnej semantyce bieli: o jej pełni i nieobecności, o doskonałości i martwocie (zob. tenże, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Wrocław 1994, s. 83–87).

<sup>23</sup> Czerń to barwa, która w sposób najbardziej świadomy i dogłębny opisuje człowieka – jego uczucia i słabości. „Kolor czarny jest więc nie tylko [...] źródłem innych kolorów, ale i ich kresem. Życie ich jest ograniczone, bo uzależnione od



i zła. Następną dychotomią to katastroficzną – można rzec: proroczą z dzisiejszej perspektywy – wizją zepchnięcia ludzkości na ontologiczny margines przez niemożliwy do zatrzymania rozwój automatyki i robotyki. Jednak w zakończeniu wiersza pojawia się optymistyczny akcent, który pozwala wierzyć, że świat bez człowieka jest bezwartościowy, niepełny i to do niego należy odnalezienie tych dziedzin, fragmentów rzeczywistości, pól eksploracji owego świata, w których będzie niezaśnięty, a przez to niezbywalny.

Jacek Lewiński słusznie zauważa, że:

Szachy symbolizują model rzeczywistości odzwierciedlający światopogląd klasyka, są elementem kultury i tradycji humanistycznej, wreszcie jako gra pełnią funkcję motywu dynamicznego, organizującego świat przedstawiony utworu<sup>24</sup>.

Oprócz opisu świata przedstawionego warto zatrzymać się na chwilę przy formalnej analizie utworu, gdyż budowa wiersza odgrywa niebagatelną rolę – za jej pomocą poeta usiłuje oddać jak najdokładniej mecz szachowy. Cały utwór składa się z pięciu nieregularnej długości strofoid, lecz te dają się uchwycić w trzech segmentach. Każdy z nich swoją obszernością i budową obrazuje poszczególne etapy rozgrywki.

Pierwszy, złożony z ośmiu wersów o nieco rozwlekłej budowie, przypomina debiut, w którym każdy z graczy dąży do zajęcia dogodnych pozycji w centrum szachownicy i wyprowadzenia możliwie największej liczby figur do ataku.

Druga, dłuższa całośćka zbudowana z czternastu wersów przeważnie siedmiosylabowej długości przeplecionych krótkimi trzysylabowcami przywodzi na myśl grę środkową, która jest najdłuższą częścią partii. Po zajęciu strategicznych pozycji przychodzi czas na wymianę ciosów. W ferworze walki spora ilość pionków łąduje poza szachownicą, ustępując miejsca figurom, które również starają się wzajemnie zwalczyć. W tej części okazuje się, który z graczy obrał lepszą strategię, uniknął błędów i zapracował tym samym na zasłużoną przewagę.

Trzeci segment, złożony z trzech strofoid, to dziesięciowersowa konstrukcja, w której cztery początkowe linijki odnosić się mogą jeszcze do gry środkowej z racji swej długości i kluczowego momentu, którym

obecności światła, kończy się, gdy ono gaśnie, a wówczas króluje czerń” (E. Badyda, *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008, s. 98).

<sup>24</sup> Tamże, s. 385.

jest widoczny efekt zdobytej wcześniej przewagi. Dalsza część to już metodyczna, skrupulatna finalizacja założeń taktycznych i możliwie szybkie doprowadzenie do mata. Tym charakteryzuje się końcówka partii. Tak zilustrowana gra odnosić się może bezpośrednio do pojedynku Kasparowa z Deep Blue, gdyż na takim poziomie rozgrywek o wygranej nie decyduje rachityczny rozwój figur czy dziecinny błąd, ale niewielki niuans bądź korzystniejsza pozycja wypracowana z niespotykaną akrybią. Wszystkie zsumowane wersy dają liczbę trzydzieści dwa, także mającą swoje odzwierciedlenie w szachach. Dokładnie tyle bierek staje naprzeciw siebie na początku każdej partii. To one stanowią cekhaus każdego szachisty, podobnie jak słowa są niezbędną częścią arsenału każdego poety.

### Mechaniczny Turek<sup>25</sup>

Ale szachy to więcej niż gra czy rywalizacja.  
To wojna, teatr i śmierć.

Fabio Stassi

W osobnej części chciałbym poruszyć według mnie najważniejszy problem, który wyłania się z interpretacji *Szachów*. Klęska Kasparowa jest niepodważalna, lecz z kim tak właściwie przegrał rosyjski arcymistrz, z kim rozgrywał poszczególne partie? Pod postacią komputera kryło się kilku przeciwników, z których każdy partycypował w zwycięstwie przypisywanym Deep Blue.

Pierwszym oczywistym „udziałowcem” tryumfu jest sama maszyna. Jej wkład w ów tryumf jest jednak czysto instrumentalny, sprowadza się wyłącznie do wykonywania rozkazów, słuchania podszeptów dobiegających z wnętrza niebieskiej szafy. Istota, która wizualnie pokonuje Kasparowa, jest zatem wyłącznie szeregowym, marionetką, odtwarzaczem.

<sup>25</sup> Osiemnastowieczna maszyna autorstwa Wolfganga von Kempelena, która rzekomo potrafiła rozgrywać samodzielnie partie szachowe. W rzeczywistości wewnątrz ukryty był człowiek, który sterował ruchami Turka (zob. M. Magnusson, *Słynne fałszerstwa, oszustwa i skandale*, tłum. S. Kaczmarek, Warszawa 2008, s. 206–223).

Kolejnymi automatycznie nasuwającymi się przeciwnikami są więc ludzie, którzy bezpośrednio przyczynili się do powstania maszyny – armie informatyków, hufce programistów, zastępy elektroników. Odpowiadali oni za wewnętrzną spójność, kompatybilność i niezawodność techniczną. Dzięki ogromnym nakładom finansowym powołali do życia urządzenie, które w czerwcu 1997 roku zajmowało 259. miejsce w rankingu pięciuset najsilniejszych komputerów świata<sup>26</sup>. Jego moc umożliwiała ewaluację około dwustu milionów pozycji na sekundę. Pamiętać przy tym należy, że zostało ono stworzone w jednym tylko celu – miało zdetronizować ówczesnego lidera szachowych klasyfikacji, udowodnić tym samym, że przyszłość świata leży w rękach krzewicieli techniki. Jednak większość z konstruktorów, nawet jeśli posiadała umiejętność gry w szachy, nie sprostałaby bezapelacyjnemu talentowi i mistrzowskim umiejętnościom Kasparowa. Kto więc odpowiedzialny jest za „nafaszerowanie wszystkimi otwarciem / atakami obroną” maszyny powstałej w pracowniach IBM?

Trzecim przeciwnikiem na linii frontu jest oddział szachowych arcymistrzów, którzy czuwali nad przygotowaniem merytorycznym komputera. Rękami programistów przekazali mu oni całą spuściznę szachową, wtłoczyli doń tysiące pozycji, setki kontrposunięć odpowiednich do każdej zaistniałej na planszy sytuacji. Wyposażyli go w niemalże wszystkie znane możliwości, bo chociaż szachy mają niezliczoną ilość wariantów rozgrywek, miliony kombinacji posunięć, to jednak ich liczba jest ograniczona, a maszyna z taką mocą potrafi zanalizować całość danych w bardzo krótkim czasie. Przelali kształcone latami umiejętności w procesory, zamknęli logikę w blaszanej obudowie, upchnęli tysiącletnie dziedzictwo szachowe w obwodach elektrycznych – wszystko po to, aby pokonać jednego człowieka. Każdy z osobna wielokrotnie rozgrywał partie z Kasparowem, jednak żadnemu nie udało się odebrać mu pierwszego miejsca. Połączyli więc siły, wykorzystali zarobkowe intencje koncernu informatycznego i dokonali tego, czego żaden z nich nie był w stanie osiągnąć w pojedynkę. Ale i oni nie rozegrali wszystkich partii wprowadzonych do pamięci komputera samodzielnie. Niektóre z nich odtwarzali z notacji szachowych. Wśród nich znalazły się rozgrywki osiemnastowiecznych, dziewiętnastowiecznych i dwudziestowiecznych szachistów.

Kasparow toczy bój wewnętrzny. Walczy z rozbuchanymi emocjami, stara się odizolować nerwy od mózgu, próbuje zachować chłodny,

---

<sup>26</sup> <http://www.top500.org/list/1997/06/300/?page=3> [dostęp: 04.12.2014].

logiczny osąd w sytuacji krytycznej. Ale to nie jedyna potyczka, jaką prowadzi z samym sobą. Maszyna jest niejako zwierciadłem, w którym mistrz dostrzega własne posunięcia wykonane w przeszłości. Aby osiągnąć i przez długi czas utrzymać pierwszą lokatę w rankingach, Kasparow rozegrał tysiące pojedynków, z których część zapisała się trwale w historii szachów. Zdawali sobie z tego sprawę „szkoliowcy” Deep Blue, którzy wprowadzili do pojemnej bazy danych również partie Rosjanina. Niejako sprokurowali fakt, że Kasparow w pewnym sensie walczy z samym sobą, młodszym o kilka lat, błyskotliwszym, odważniejszym, ale zarazem mniej doświadczonym. Warto w tym momencie przypomnieć końcowy wynik partii rosyjskiego arcymistrza z komputerem:  $3\frac{1}{2} : 2\frac{1}{2}$  dla „potwora maszyny”. Kto jednak zdobył zwycięskie punkty? Tysiącletnia scheda szachowa? Zespół szachowych instruktorów? Młodszy, pełen fantazji „powidok” Kasparowa?

Z powyższych dywagacji wyłaniają się co najmniej dwa spostrzeżenia. Niepokojące jest to, że współcześnie nadal zawierane są niszczycielskie sojusze pokaźnej grupy osób w celu zniszczenia w wymiarze intelektualnym jednego istnienia, sprowadzenia go do roli podrzędnego podmiotu w nowej, futurystycznej rzeczywistości. Stara, mądra doktryna religijna głosi, że jeśli człowiek niszczy jedno życie, to jest tak, jak gdyby zniszczył cały świat. Z perspektywy zawiązanego przymierza fakt destrukcji statusu ontologicznego jednostki nie jest niczym zdrożnym. Odpowiedzialnością, i tak rozmytą wśród członków, obarczana jest istota najsłabsza, niemogąca się bronić, a więc paradoksalnie bezkarna. Reszta pozostaje w ukryciu. Z drugiej strony jednak napawać optymizmem zdaje się sytuacja, w której to dopiero zmasowany atak jest w stanie złamać człowieka. Pojedyncze niepowodzenia, przygotowane przez zawistnych przeszkody nie są w stanie sforsować pancerza „wykutego” z osiągnięć gromadzonych przez całe życie.

Nieuchronność postępu technologicznego wyłaniająca się z wiersza narzuca dobrane odpowiedniego kontekstu z literatury fantastyczno-naukowej. W *Opowieściach o pilocie Pirxie* Stanisław Lem przedstawia monolog wewnętrzny bohatera, który zastanawia się nad różnicą pomiędzy człowiekiem a maszyną:

Na czym polega to człowieczeństwo, którego oni nie mają. Może naprawdę jest tylko ożenkiem alogiczności z tą „poczciwością”, tym „zaczynym sercem” i tym prymitywizmem odruchu moralnego, który nie obejmuje dalekich ogniw przyczynowego łańcucha? Skoro maszyny cyfrowe nie są ani zacne, ani nielogiczne... Więc

w takim rozumieniu człowieczeństwo jest to suma naszych defektów i mankamentów, naszej niedoskonałości, jest tym, czym chcemy być, a nie potrafimy, nie możemy, nie umiemy, to jest po prostu dziura między ideałami a realizacją – czy nie tak. A zatem należy iść we współzawodnictwie na słabość?! To znaczy: znaleźć sytuację, w której słabość i ułomność człowieka są lepsze od siły i doskonałości – nieludzkiej...<sup>27</sup>

Jerzy Jarzębski, komentując utwór futurologa, zauważa, że świat i rzeczywistość są zbyt złożonymi tworem, by zawęzić ich poznanie jedynie do określonych uprzednio procedur analitycznych. Abstrakcyjność myślenia Pirxa, jego intuicyjne reagowanie na zaistniałe niespodziewanie sytuacje pozwalają na podjęcie decyzji, które komputer uznałby za nielogiczne<sup>28</sup>. Podobny obraz wyczytać można z *Szachów*. Porażka Kasparowa wymusza refleksję nad kondycją ludzkości w coraz bardziej cybernetycznym świecie. Człowiek kreowany przez Herberta stroni od „przerażliwie przezroczyściej doskonałości” (*Żeby tylko nie anioł*, sP), lecz nie wyklucza to ciągłej pracy nad sobą, nieustannego samodoskonalenia się. Egzystencja składa się z licznych wyborów, które determinują osobowość człowieka. Wpisana jest w nią omylność. Wpisane jest również błędzenie. Ale na jej wierzchu niezmiennie unosi się szczerzy i autentyczny pierwiastek ludzki.

### Pozycja Saavedry<sup>29</sup>

Strzeżcie się tryumfu – jest pułapką losu.

Jacek Kaczmarek

Trwająca od wieków partia nie może zakończyć się patem. Kompromis z hordami barbarzyńców byłby oznaką słabości, tchórzostwa i niezdecydowania. Zwycięstwo pomimo perspektywy rychłego rewanzu daje chwilowy *constans*, poczucie niezmienności, możliwość odbudowy utraconych dóbr, renowacji własnego zaplecza.

<sup>27</sup> S. Lem, *Opowieści o pilocie Pirxie*, Warszawa 2008, s. 302–303.

<sup>28</sup> Zob. J. Jarzębski, *Pirx i sekrety człowieczeństwa* [w:] S. Lem, *Opowieści o pilocie...*, s. 361–365.

<sup>29</sup> Stadium gry końcowej, w którym zwycięża strona materialnie słabsza. Jedyną pułapką jest możliwość remisu. Warunkiem uniknięcia patu jest doprowadzenie piona do pola przemiany i zdecydowanie się na tak zwaną „słabą promocję”, która zakłada rezygnację ewolucji piona w hetmana na rzecz słabszej figury, w tym wypadku wieży.

Pozycja białych jest znacznie korzystniejsza, ale to czarne mają przewagę materialną, wieszczącą katastrofę w przypadku popełnienia dziecinnego błędu. Szukanie szalonej ofensywy czy spektakularnego fortelu, mogących zbalansować ilość posiadanych bierok, z pewnością nie przyniesie oczekiwanego efektu. Jedyną ścieżką prowadzącą do wygranej jest skrupulatny, nieprzerwany rozwój, ciągle posuwanie się naprzód w kierunku pola przemiany. Rzecz jasna, obrona czarnych polegać będzie na odciąganiu uwagi białych od nieuchronnej, wymagającej jedynie konsekwencji drogi do ewolucji. Pułapki zastawiane przez los mogą ją wstrzymywać, blokować, spowalniać, ale nie są w stanie jej całkowicie zniwelować. W pewnym momencie czarne będą zmuszone do odwrotu i biernej obserwacji wyboru promocji, liczenia po cichu na zaszczerpioną w głębi każdego protagonisty dążność do doskonałości. Caissa, wyposażając każdą ze stron w możliwość decydowania o własnej grze, z premedytacją nie ingerowała w późniejszy przebieg partii. W tym momencie wynik rozgrywki leżał w rękach białych.

Rozumna istota zdaje sobie sprawę z własnej niedoskonałości, która nie jest powodem wstydu. Naturalną koleją rzeczy jest rozwój, a w nim zawarta jest ułomność. Tym, co odróżnia człowieka od chłodnego ideału, jest wolna wola. Pozwala ona na rezygnację z perspektywy przeistoczenia się w doskonałość na rzecz dobrowolnego pozostania człowiekiem w najwyższym stadium rozwoju, które nie wymaga wyrzeknięcia się pierwiastka ludzkiego. Od tej decyzji zależy przyszłość nie tylko pojedynku, ale i białych. Przeistoczenie się w ideał nie gwarantuje zwycięstwa. Wręcz przeciwnie. Sprowadza na kark białych *coup de grâce*, cios najmniej spodziewany, kończący partię w sposób upokarzający. Oparcie się pokusie ideału wymaga pokładów asertywności i wiary we własną intuicję, lecz dopiero po wykonaniu tego milowego kroku, po skoku nad przepaścią, po przemilczeniu szyderstw dotyczących własnej ułomności okazuje się, że zwycięstwo jest w zasięgu, że tryumf wcale nie należy do brutalnych perfekcjonistów, ale jest zasłużoną nagrodą za konsekwentny rozwój gatunku ludzkiego, jego dorobku i dziedzictwa.

Joanna Adamowska

Uniwersytet Wrocławski

## Portret artysty

Gauguin według Herberta

Herbertowski wiersz o Gauguinie był analizowany rzadko i fragmentarycznie, nie doczekał się również całościowej interpretacji. Wydaje się, że znaczący wpływ na niewielką popularność utworu w herbertologii ma jego hermetyczność. *Gauguin Koniec* (SP) to jeden z wielu Herbertowskich tekstów będących sugestywną opowieścią poety o znanym twórcy, jednak wieloznaczność metaforycznych obrazów składających się na ów poetycki wizerunek malarza utrudnia jego odczytanie.

### *Gauguin Koniec*

z kwiatami manga w białej pogodzie w czarnym deszczu  
na rue des Fourneaux i na Pacyfiku  
rozgarniając szeroko obrazy i liście  
ogromny Gauguin ciężki głuchy stuk sabotów  
szuka źródła potem długo pije  
otwarte nożem niebo i zasypia słodko

nie pragnął spoczynku pragnął snu  
który jest pracą długim marszem w południe  
z ciemnymi wiadrami obrazów

jeszcze czasem słyszy  
syk salonów paryskich w domu pozostała  
biała kobieta zasunął kotarę  
śpi pewnie jeszcze  
niech śpi

wymioty oceanu gitary papużko  
dziewcząt nie kochał ani Tehury  
ani Metty Gad z nitką śliny między wargami  
Alina umarła zbyt wcześnie on miał wstręt do pleśni

z kwiatami manga jedzie wielki wóz  
ostatni król Pomare gnijący ananas

w mundurze admirała do ziemi jedzie  
bije dzwon drewniany

cierpliwy Wincenty w słońcu jak słońceznik  
przepala słońce rudy mózg  
miał odwagę malował brzytwą  
to nie Monet krzyczał nie będę wystawiał  
*avec le premier barbouilleur venu*

kto pojął sens kobaltu musi opuścić giełdę  
nie było innej drogi tylko droga do morza  
na łokciach i kolanach Gauguin prowadzi swoje ciało  
owoce są jak wrzody las stoi w liszajach  
maoryjscy bogowie z przejęciem dłubią w zębach  
wymioty oceanu gitary papużko

pomiędzy niebem z ognia trawą z ognia – śnieg  
bretońska wioska w kwiatach manga

Autor jednej z publikacji na temat twórczości Herberta bezpośrednio – może nawet nieco bezceremonialnie – dał wyraz wątpliwościom, jakie prawdopodobnie w wielu czytelnikach budziła (i budzi) lektura tego tekstu:

Herbert miał już pewną wiedzę o malarstwie i o Gauguinie, wtrącał różne obrazy z jego przeszłości na Tahiti, z Vincenta van Gogha i Moneta, ale wszystko jest jakoś niedoważone i niepełne. „Wymioty oceanu gitary papużko”, nie można pojąć, o co tu chodzi<sup>1</sup>.

Dyskomfort towarzyszący interpretacyjnym zmaganiom z tajemnicą wiersza nie powinien jednak skłaniać do zbyt łatwego dezawuowania artyzmu utworu. Wydaje się bowiem mało prawdopodobne, by wybitny poeta, przykładający wielką wagę do faktu publikacji, ogłosił drukiem rzecz słabą czy niedopracowaną. W rozwikłaniu zagadki utworu *Gauguin Koniec* pomocna może się okazać lektura innego tekstu Herberta poświęconego francuskiemu malarzowi. W siódmym numerze „Twórczości” z 1960 roku odnajdujemy recenzję z wystawy dzieł Gauguina zorganizowanej w galerii Charpentier. Przypomnijmy, że w okresie od maja 1958 do kwietnia 1960 roku Herbert po raz pierwszy przebywał na Zachodzie – wyjechał na stypendium do Paryża, następnie podróżował

---

<sup>1</sup> A. Cieński, *Interpretacja utworów Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2012, s. 41.



po Anglii i Włoszech. Poznał środowisko paryskiej „Kultury”, zwiedzał muzea i katedry, był czytelnikiem wielu bibliotek, zwłaszcza w Paryżu studiował opracowania dotyczące sztuki i architektury<sup>2</sup>. Wrócił do Polski w 1960 roku i wtedy też opublikował dwa poświęcone Gauguinowi teksty: w numerze siódmym „Twórczości” wspomnianą recenzję, a w numerze ósmym wiersz *Gauguin Koniec*<sup>3</sup>.

Recenzja udowadnia, że dorobek francuskiego malarza był przedmiotem studiów Herberta. Poeta zwięźle zdaje z nich relację – wspomina historykom sztuki liczne zaległości w badaniach, m.in. narzeka na brak katalogu wszystkich prac artysty oraz naukowego komentarza do tahitańskich zapisków Gauguina, ubolewa z powodu luk w ogłoszonej korespondencji, a także krytykuje usuwanie w polskich wydaniach *Noa Noa* fragmentów autorstwa Charles’a Morice’a<sup>4</sup>. Ingerencję Wacława Rogowicza nazywa „ryzykownym przedsięwzięciem” i sugeruje, że „lepiej byłoby ogłosić *Ancien Culte Maori*, pierwszą i niepodważającą autentyczną wersję *Noa Noa*, wydaną ostatnio przez wybitnego znawcę, R. Huyghe” (wg 267). Herbert wypowiada się więc nie tylko jako recenzent konkretnej wystawy, lecz także jako badacz dokumentów biograficznych oraz dorobku literackiego artysty. Z tej pozycji próbuje również referować i zarazem weryfikować dotychczasowe ustalenia – wypełnić poznawczą lukę, która jego zdaniem istnieje. „Zarówno źródła, jak i promieniowanie sztuki Gauguina nie zostało do końca wyjaśnione” (wg 267) – stwierdza poeta, by w dalszej części recenzji mierzyć się z tą opinią i ostatecznie zaproponować własne stanowisko.

Ekspozycja w galerii Charpentier w szczególny sposób korespondowała z Herbertowską interpretacją twórczości Gauguina, być może w pewnym stopniu nawet ją zainspirowała. Za istotny walor recenzowanej wystawy Herbert uznaje fakt według krytyków i publiczności świadczący na jej niekorzyść – w galerii zaprezentowano „Gauguina

<sup>2</sup> <http://www.fundacjaherberta.com/krotki-rys-biograficzny/kalendarium-zycia-i-tworczosci-1958-1971> [dostęp: 02.11.2014]; por. Z. Herbert, *Korespondencja rodzinna*, wstęp H. Herbert-Żebrowska, oprac. H. Herbert-Żebrowska, A. Kramkowska-Dąbrowska, Lublin 2008; J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002, s. 290–307.

<sup>3</sup> Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziela, Warszawa 2001, s. 267–268, 749.

<sup>4</sup> Zarówno w wydaniu przedwojennym z 1925 roku, jak i powojennym z roku 1959.

bez arcydzieł”. Tymczasem zdaniem poety to właśnie mniej znane prace artysty o wiele lepiej niż arcydzieła tłumaczą sens mozolnej ewolucji twórczej malarza oraz właściwe znaczenie jego dorobku. Tak zaaranżowana ekspozycja dobitnie ukazuje, że ów „geniusz bez talentu”, niezwykle długo i żmudnie terminujący „bez cienia indywidualności” u wielu mistrzów (jak Daubigny, Pissarro, Sisley, Manet czy Cézanne), nie tylko ostatecznie wypracował swój oryginalny styl, ale też dzięki nieustannemu wysiłkowi i podejmowaniu artystycznego ryzyka stał się wybitnym prekursorem wielu kierunków dwudziestowiecznego malarstwa – fowizmu, kubizmu, ekspresjonizmu i surrealizmu<sup>5</sup>. Zasada „maksymalnej śmiałości”, „odważenia się na wszystko”, której malarz hołdował zarówno w sztuce, jak i w życiu, pozwoliła mu tworzyć dzieła wyprzedzające swój czas. Herbert zdaje się cenić Gauguina najbardziej za tę właśnie bezkompromisowość – postawę artysty-eksperymentatora przełamującego zastane konwencje w upartym dążeniu do odkrycia własnej indywidualności twórczej:

Gauguin widziany u Charpentiera w swych ‘drugorzędnych’ pracach to 40 lat nieprzerwanych poszukiwań, które otwierają drogę sztuce współczesnej, i to całej sztuce współczesnej [...]. Jego odwaga, siła i prawdomówność nie pozwoliły mu tworzyć dzieł skończonych i ostrożnych. Miał inne ambicje niż malowanie dobrych Gauguinów (wg 268).

Herbertowska recenzja jest cenną wskazówką interpretacyjną, ponieważ ukazuje zasięg i skalę zainteresowania poety twórczością malarza. Związała relacja z wystawy pozwala stwierdzić, że Herbert w tamtym czasie dość dokładnie „studiował Gauguina” i że najprawdopodobniej wiersz *Gauguin Koniec* zainspirowały nie tylko wizyty w galeriach, lecz

5 „Dzięki Gauguinowi do europejskiej wyobraźni plastycznej wtargnęły wraz z kalwariami bretońskimi i maskami Oceanii pogardzane dotychczas owoce sztuki „prymitywnej”. Wbrew naturalistycznej i empirycznej lekcji renesansu kiełkować zaczęła nowa estetyka i nowa tradycja oparta na sztuce egipskiej, włoskie trecento, witraże średniowieczne. Powróciły na płótna płaskie plany przestrzenne, czysty arbitralny kolor, arabeska i rytm monumentalny. [...] Utartym błędem jest pogląd, że zwiastował tylko fowizm. Szereg obrazów, a zwłaszcza rzeźb i rysunków, zapowiada kubizm, oceaniczne kompozycje, gdzie perspektywa geometryczna wyparta została przez emocjonalną, wyprzedzając ekspresjonizm, a przedziwną *Martwą naturę z głową konia* (1884–1885) należałoby włączyć na równi z *Sezonem w Piekło* do prekursorskich dzieł nadrealizmu” (wg 268).

także liczne lektury. Rzeczywiście, zagadkowe metafory, niejasne obrazy odsłaniają swoje istotne znaczenie dopiero w konfrontacji ze źródłami dotyczącymi życia i twórczości malarza. Utwór Herberta jest nasycony licznymi cytatami z dokumentów i opracowań, poeta przywołuje fakty z biografii Gauguina, nawiązuje do jego wypowiedzi oraz charakterystycznych cech twórczości<sup>6</sup>. Tworzy w ten sposób własną interpretację niezwykle barwnego i kontrowersyjnego zjawiska, jakim był i do dziś pozostaje Paul Gauguin.

Wiersz rozpoczyna metaforyczny opis drogi twórczej i artystycznych aspiracji malarza:

z kwiatami manga w białej pogodzie w czarnym deszczu  
na rue des Fourneaux i na Pacyfiku  
rozgarniając szeroko obrazy i liście  
ogromny Gauguin ciężki głuchy stuk sabotów  
szuka źródła potem długo pije  
otwarte nożem niebo i zasypia słodko

nie pragnął spoczynku pragnął snu  
który jest pracą długim marszem w południe  
z ciemnymi wiadrami obrazów

Surrealny obraz kroczącego ciężko Gauguina zostaje dodatkowo zdynamizowany przez zastosowanie czasu teraźniejszego. Z podobnym zabiegiem mamy do czynienia również w innych wierszach narracyjnych Herberta, na przykład w tekście *Śmierć lwa*, w którym użycie czasu teraźniejszego unaocznia przekształcone metaforycznie wydarzenia z biografii Lwa Tołstoja<sup>7</sup>. W wierszu *Gauguin Koniec*, tak jak w utworze poświęconym rosyjskiemu pisarzowi, obraz zbudowany jest z szeregu nawiązań intertekstualnych, których odczytanie pozwala umieścić akcję utworu we właściwym kontekście.

Kwiaty i owoce mango to motywy charakterystyczne dla wielu dzieł Gauguina – symbole płodności, witalności, odradzania się życia. Wers „w białej pogodzie w czarnym deszczu” można odczytywać jako

<sup>6</sup> Na związek pomiędzy kreacją poetycką Herberta a wypowiedziami Gauguina zwrócił uwagę Paweł Gogler w artykule *Poezja Zbigniewa Herberta w świecie sztuk pięknych*, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 1, s. 89.

<sup>7</sup> Por. J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012, s. 295–308.

metaforę zmiennych warunków życiowych, okresów powodzenia i klęsk. Skontrastowanie „pogody” i „deszczu” jest również czytelną aluzją do przekonań Gauguina, który w listach i w twórczości literackiej przeciwstawiał nieprzyjazny klimat Europy, skazujący jej mieszkańców na nieustanną walkę z chłodem i głodem, rajskim warunkom bytowania na tropikalnych wyspach, gdzie – według naiwnych wyobrażeń malarza – pozbawieni codziennych trosk artyści mogą bez przeszkód i ograniczeń oddawać się sztuce. Idyllicznej wizji prostego, naturalnego życia w odległych, egzotycznych krajach towarzyszyła zazwyczaj negatywna ocena nie tylko chłodnej aury, lecz także całej „cywilizacji” Zachodu – stosunków ekonomicznych, konwenansów obyczajowych, realiów życia artystycznego<sup>8</sup>.

Mamy więc pełnego mocy twórczej Gauguina, który bez względu na okoliczności rozwija swój talent, pracuje z tym samym zaangażowaniem zarówno w paryskim domu „na rue des Fourneaux” jako niedzielny malarz amator, ojciec piątki dzieci, osiągający znaczne sukcesy finansowe pracownik giełdowy, jak i „na Pacyfiku” – już jako wolny artysta-skandalista, człowiek, który porzucił rodzinę, intratną posadę i środowisko artystyczne, by na krańcu świata poszukiwać twórczej inspiracji. Ciąg dalszy charakterystyki malarza przynosi wers „ogromny Gauguin ciężki głuchy stuk sabotów”. Określenie „ogromny” odnosić się może zarówno do wartości artystycznej dzieł artysty, jak i – całkiem konkretnie – do jego fizyczności. Zwłaszcza w okresie bretońskim owa

<sup>8</sup> „Straszliwa epoka przygotowuje się w Europie dla przyszłego pokolenia: królestwo złota. Wszystko tam przegniłe, zarówno ludzie, jak i sztuka. Trzeba nieustannie krwawić. Lecz przynajmniej tam, daleko pod niebem, które nie zna zimy, na ziemi cudownie żyznej, mieszkańcowi Tahiti wystarczy podnieść rękę, by zerwać pożywienie. Dlatego też nigdy nie pracuje. Gdy w Europie mężczyźni i kobiety osiągają zaspokojenie swych potrzeb dopiero po nieustannych wysiłkach wśród dręczącej walki z zimmem i mrozem i padają ofiarą nędzy, mieszkańcy Tahiti przeciwnie – szczęśliwi w nieznanym raju Oceanii – znają tylko przyjemności. Dla nich życie to śpiew i miłość [...]. Dlatego też, kiedy moje życie materialne zostanie wreszcie prawidłowo zorganizowane, będę się mógł tam, wolny od wszelkich drobnych zazdrości artystycznych i bez żadnego przynaglania do godnego pogardy szachrajstwa, poświęcić wielkim dziełom sztuki. Dla sztuki stan ducha, w jakim się człowiek znajduje, ma ogromne znaczenie, dlatego też pragnąc stworzyć coś wielkiego i trwałego, należy troskliwie dbać o stan własnej duszy” [cyt. za:] A. Langer, *Paul Gauguin*, tłum. J. Ruszczyk, Lipsk–Warszawa 1963, s. 40; por. także: E. Badyda, *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2008, s. 71.

dwojako rozumiana „wielkość” Gauguina uwidoczniła się w szczególności sposobem: „Pracuję tutaj dużo i z powodzeniem; uważają mnie za najlepszego malarza w Pont-Aven... Wszyscy dobijają się o moje rady”<sup>9</sup> – pisał do żony. Imponował zebranej wokół niego grupie malarzy nie tylko dokonaniem artystycznym, ale też atletyczną budową ciała i tężyzną fizyczną. Według relacji biografów w Bretanii Gauguin maluje, ćwiczy boks, uprawia szermierkę. Jest zamknięty w sobie, ironiczny, szorstki. „Cała jego postać ma w sobie niezwykłą siłę. Patrząc na niego, kiedy idzie, w berecie na bakier, w ciasno opiętym szafirowym swetrze rybackim, myślałbyś, że to jakiś kapitan korsarskiego statku, a nie malarz medytujący nad prawami linii i koloru”<sup>10</sup> – pisze biograf.

Obraz Gauguina ciężko stukającego sabotami wywodzi się także z konkretnego tekstu, mianowicie z listu malarza wysłanego w lutym 1888 roku z Pont Aven do przyjaciela Emila Schuffeneckera: „Wy jesteście ludzie paryscy. A do mnie należy wieś. Lubię Bretanię: odnajduję w niej dzikość, prymityw. Kiedy moje saboty stukają po ziemi z granitu, słyszę ton głuchy, monotony i mocny, jakiego szukam w malarstwie”<sup>11</sup>. Warto podkreślić, że właśnie saboty były również elementem ekscentrycznego stroju malarza, którym szokował niechętnych mu paryżan<sup>12</sup>.

Podobnie nasycony odwołaniami jest wers „rozgarniając szeroko obrazy i liście”. Odsyła on do ewolucji stylu malarskiego Gauguina, jego rozległych poszukiwań artystycznych – od impresjonizmu poprzez syntetyzm okresu bretońskiego aż po osiągnięcia tahitańskie. W połączeniu z obrazem poszukiwania źródła wers ten stanowi również aluzję intertekstualną do fragmentu *Noa Noa*, w którym Gauguin opisuje swoją wędrowkę przez tropikalny las z androgynicznie pięknym Tahitańczykiem Jotefą. Wędrowka ta, podjęta przez malarza w celu zdobycia rzadkiego drzewa różanego, była wedle opisu Gauguina niezwykle istotna dla jego wewnętrznej przemiany i odkrycia nowych źródeł natchnienia. Właśnie wtedy miał narodzić się nowy, „dziki” Gauguin:

<sup>9</sup> Cyt. za: H. Perruchot, *Gauguin*, tłum. H. Olędzka, Warszawa 1976, s. 109.

<sup>10</sup> Tamże, s. 111.

<sup>11</sup> Cyt. za: H. Perruchot, dz. cyt., 131; por. P. Gauguin, *The Writings of a Savage*, edited by D. Guérin with an introduction by W. Anderson, translated by E. Leveux, [b. m.] 1996, s. 22. Cytat ten odnalazł w opracowaniu H. Perruchota P. Gogler, dz. cyt., s. 90.

<sup>12</sup> Por. A. Langer, dz. cyt., s. 35–36.

Zatrzymaliśmy się na chwilę, by odpocząć, i doznałem niezmiernej rozkoszy, rozkoszy ducha raczej niż zmysłów, zanurzając się w rzeźwiącą wodę strumienia.

– Toe toe (zimno) – rzekł do mnie Jotefal.

– O, nie! – zawołałem.

I ten wykrzyk, odpowiadający w mej myśli zakończeniu walki, jaką wydałem w sobie całej jednej znieprawionej cywilizacji, odpowiadający zbuntowanemu rzutowi duszy, która uczyniła wybór pomiędzy prawdą a kłamstwem, zbudził w puszczy rozgłośnie echa. [...] Ruszyliśmy w dalszą drogę, i rażno wdzieralem się w gąszcz, rażno i namiętnie, jak gdybym mógł się spodziewać, że dotrę w ten sposób do samego serca tej niezmierzonej przyrody-macierzy i stopię się z jej żywymi pierwiastkami. [...] krwawiłem sobie ręce z jakąś szczęsną furią, z natężoną rozkoszą nasycenia w sobie jakiejś boskiej brutalności. Nie drzewu zadawałem ciosy, nie drzewo chciałem zwalić. [...] O, tak – zniszczony doszczętnie, skończony, umarły odtąd stary człowiek cywilizacji. Odradzałem się – lub raczej powstawał we mnie do życia inny człowiek, inny, czysty i silny. [...] Chciwie wchłaniałem przepyszną czystość światła. Inny człowiek zaiste; jestem odtąd dzikim, jak się patrzy, prawym Maorysem<sup>13</sup>.

Herbertowska metafora „długo pije otwarte nożem niebo i zasypia słodko” opisuje ów stan ekstatycznej radości płynącej z gorączkowego odkrywania zarówno odmiennego, bliższego naturze sposobu życia, jak i nowych form artystycznej kreacji. Ma ona również swoje odniesienie egzystencjalne – Gauguin po przybyciu na Tahiti wynajął na wybrzeżu chatę, po czym dobudował do niej drugą z lekkim dachem, przez którą można było nocą obserwować niebo. Artysta stworzył sobie upragnione mieszkanie, które, jak przekonywał, „nie odcina człowieka od przestrzeni i nieskończoności” w przeciwieństwie do przypominających więzienia domów europejskich<sup>14</sup>.

„Słodki sen” Gauguina to marzenie artysty o intensywnej pracy twórczej niezakłóconej troskami materialnymi, prowadzonej z dala od nieporozumień rodzinnych i zawiści środowiskowych. „[...] chciałbym zapomnieć o wszystkim, co wiem, i spać ciągle...” – pisał malarz w *Noa Noa*<sup>15</sup>. Po przybyciu na Tahiti udało mu się osiągnąć złudny spokój: raj wydawał się osiągalny, a szczęście możliwe. W listach i zapiskach Gauguin zdawał relację ze swoich postępów w drodze do „dzikości”:

<sup>13</sup> P. Gauguin, *Noa Noa*, tłum. W. Rogowicz, Warszawa 1925, s. 36–38.

<sup>14</sup> A. Langer, dz. cyt., s. 42; P. Gauguin, *Noa Noa*, dz. cyt., s. 21.

<sup>15</sup> Tamże, s. 59.

Stykając się stale z krzemieniami, stopy moje stwardniały i przyzwyczyły się do ziemi. Moje, zawsze niemal nagie ciało nie cierpi już pod wpływem słońca. Cywilizacja stopniowo mnie opuszcza. Zaczynam myśleć zwyczajnie, niewiele tylko nienawiści czuję do mego bliźniego – raczej nawet go kocham. Używam wszelkich radości życia – zarówno zwierzęcych, jak ludzkich. Uwolniłem się od wszystkiego, co sztuczne, konwencjonalne, od wszystkich nawyków. Zbliżam się do prawdy, do natury. Wraz z przeświadczeniem, że jutro będzie tak samo swobodne i piękne jak dzień dzisiejszy, spływa na mnie spokój. Rozwijam się normalnie i nie zajmuję rzeczami niepotrzebnymi<sup>16</sup>.

Szybko jednak okazało się, że ucieczka jest niemożliwa, a ów szczęśliwy sen to ułuda. Herbert przywołuje kolejne rozczarowania i klęski Gauguina:

jeszcze czasem słyszy  
 syk salonów paryskich w domu pozostała  
 biała kobieta zasunął kotarę  
 śpi pewnie jeszcze  
 niech śpi

Wystawa, którą zorganizował malarz po swoim powrocie z pierwszego pobytu na Tahiti, spotkała się z niezrozumieniem publiczności i wrogim nastawieniem części środowiska artystycznego (m.in. Moneta, Renoira i Pissarra). Prasa nie zostawiła na malarzu suchej nitki: „Jeśli chcecie zabawić dzieci, pošlijcie je na wystawę Gauguina [...]. Ubawią się kolorowymi obrazkami ozdobionymi rażącymi słowami i przedstawiającymi samice małp spoczywające na suknie bilardowym”<sup>17</sup>.

Uznanie przyjaciół (m.in. Degasa, Mallarmégo i Mirbeau) nie mogło osłodzić Gauguinowi klęski finansowej i artystycznej. Niepowodzenie to uświadomiło mu także, że nigdy nie będzie w stanie utrzymać rodziny z malarstwa – do tej pory przez wiele lat łudził siebie samego i opuszczoną żonę, że gdy zacznie z zyskiem sprzedawać obrazy, powróci do roli męża i ojca. Między małżonkami doszło do eskalacji konfliktu, którego przejmującym zapisem pozostaje opublikowana korespondencja Gauguina z żoną, wypełniona goryczą, wzajemnymi pretensjami i sporami o finanse. Dlatego najprawdopodobniej Herbert charakteryzuje Mette jako kobietę „z nitką śliny między wargami”.

<sup>16</sup> A. Langer, dz. cyt., s. 42; por. P. Gauguin, *Noa Noa*, dz. cyt., s. 31.

<sup>17</sup> H. Perruchot, dz. cyt., s. 233.

Jedynie, co pozostawało malarzowi, to ponowny wyjazd, powrót na Tahiti – „nie było innej drogi tylko droga do morza”. Tahitański raj istniał jednak tylko w wyobraźni artysty. Gauguin przekonał się o tym już w czasie swojego pierwszego pobytu na wyspie, lecz nie chciał przyjąć tego do wiadomości. Znaczącym przeżyciem, które unaocznilo mu ów stan rzeczy, był pogrzeb ostatniego króla Tahitańczyków, wyniszczonego przez syfilis i alkoholizm. Do tego wydarzenia opisanego szczegółowo w *Noa Noa*<sup>18</sup> nawiązuje Herbert:

z kwiatami mąga jedzie wielki wóz  
ostatni król Pomare gnijący ananas  
w mundurze admirała do ziemi jedzie  
bije dzwon drewniany

Śmierć ostatniego króla wyspy i przejście władzy przez Francuzów to według Gauguina zapowiedź ostatecznego kresu kultury tahitańskiej, unicestwionej już w znacznym stopniu przez kolonizatorów i misjonarzy. Rozczarowany obojętnością Francuzów i biernością rdzennych mieszkańców przyjmujących bez buntu swój los Gauguin zanotował:

mieszkańcy Papeete, zarówno krajowcy, jak biali, rychło zapomnieli o zmarłym. [...] Było tylko o jednego króla mniej. Wraz z nim znikaly ostatnie ślady starodawnych tradycji. Wraz z nim zamykała się historia maoryjska. Teraz to naprawdę był koniec. Cywilizacja, niestety! – soldateska, handel i funkcjonaryzm – tryumfowała. Głęboki smutek owładnął mną. Marzeniu, które mnie przywiodło na Tahiti,

<sup>18</sup> „Król umarł i, w galowym mundurze admirała, został wystawiony w swym pałacu na widok publiczny. [...] O dziesiątej rano wyruszono z pałacu. Wojsko, władze w białych kaskach przy czarnych frakach i krajowcy w swych osmętniałych strojach. Wszystkie okręgi kroczyły w szyku, a naczelnik każdego okręgu niósł francuską flagę. W osadzie Arue zatrzymano się. Tutaj wznosił się grobowiec nie do opisanania, tworzący arcyprzykry kontrast z dekoracją roślinną i atmosferą: bezkształtna sterta głazów koralowych, połączonych cementem. Lacascade wygłosił mowę, stek ilościowościowych banalów, którą następnie tłumacz przełożył dla obecnych Francuzów. Potem pastor protestancki wystąpił z kazaniem. Wreszcie Titi, brat królowej, odpowiedział – i to było wszystko. Tłum wnet zaczął się rozchodzić; urzędnicy tłoczyli się w karjolkach; przypominało to jakiś „powrót z wyścigów”. Na drodze, którą krajowcy ciągnęli teraz w nieładzie, że obojętność Francuzów nadawała ogólny ton, cały ten lud, tak poważny od wielu dni, zaczynał się znowu śmiać. Wahiny ujęły znów pod rękę swych tanów, gadały głośno, kręciły zadkami, a ich szerokie nagie stopy ciężko biły w kurz drogi” (P. Gauguin, *Noa Noa*, dz. cyt., s. 9, 11–12).



fakty dawały brutalne zaprzeczenie. Kochałem Tahiti, jaką była ongi. Dzisiejsza mierziła mnie<sup>19</sup>.

Nie mogąc pogodzić się z upadkiem egzotycznego raj, malarz opuścił zeuropeizowaną w karykaturalny sposób stolicę wyspy i zamieszkał na prowincji, by tam poszukiwać śladów dawnej kultury Maorysów. Jak silne było to jego pragnienie, świadczy fakt, że informacje o wierzeniach, które jakoby miała mu przekazać trzynastoletnia, tahitańska żona, Tehura, przepisał po prostu z książki *Podróż na wyspy Wielkiego Oceanu* opublikowanej w Paryżu w 1837 roku przez konsula Stanów Zjednoczonych w Polinezji, Jakuba Antoniego Moerenhouta<sup>20</sup>.

Drugi pobyt na Tahiti przyniósł Gauguinowi jeszcze większe rozczarowania. Ostatnie lata życia artysty to właściwie pasmo osobistych klęsk. Śmierć ukochanej córki Aliny, dotkliwa nędza spowodowana ciągłymi problemami finansowymi, niemożność sprawnego poruszania się z powodu złamanej kostki oraz nasilających się objawów syfilisu, choroba serca, kryzys twórczy, załamanie nerwowe, nieudana próba samobójcza i w końcu samotna śmierć – wszystkie te fakty zostają aluzyjnie przywołane w wierszu Herberta. Dzieła malarza powstałe na Tahiti poeta postrzega przez pryzmat dolegliwości fizycznych ich twórcy (u schyłku życia artysta nie mógł chodzić z powodu jątrzących się ran na nogach, spacerował z użyciem niewielkiego, jednokonnego wozu):

na łokciach i kolanach Gauguin prowadzi swoje ciało  
owoce są jak wrzody las stoi w liszajach

Sformułowanie „na łokciach i kolanach” można odczytywać też mniej dosłownie – charakteryzując w listach swoją trudną sytuację finansową i życiową, malarz pisał często, że jest „powalony na kolana”<sup>21</sup>.

Powtarzający się dwukrotnie w utworze wers-refren „wymioty oceanu gitary papużko” nie tylko odsyła do szeregu motywów malarskich charakterystycznych dla martwych natur Gauguina (obrazów takich jak *Martwa natura z mandoliną* czy *Martwa natura z papugami*), ale przede wszystkim nawiązuje do tragicznych losów malarza: jak wiadomo chory Gauguin wymiotował krwią, a także przeżył próbę samobójczą dzięki temu, że jego silny organizm obronił się wymiotami

<sup>19</sup> P. Gauguin, *Noa Noa*, dz. cyt., s. 15; por. A. Langer, dz. cyt., s. 41.

<sup>20</sup> H. Perruchot, dz. cyt., s. 219–220.

<sup>21</sup> Por. P. Gauguin, *The Writings of a Savage*, dz. cyt., s. 117.

przed przedawkowaniem arszeniku<sup>22</sup>. W wierszu Herberta elementy stereotypowych wyobrażeń egzotycznego rajy dalekich wysp: dźwięki gitary, kolorowe ptaki, fale oceanu uderzające o brzeg zostają naznaczone przez cierpienie, rozkład i śmierć. Muzyka, którą Gauguin kochał, czynnie uprawiał i do której chętnie porównywał swoje malarstwo, nie przynosi Herbertowskiemu bohaterowi pocieszenia, odzwierciedla jedynie jego ból<sup>23</sup>.

Aluzyjna, poetycka rekonstrukcja dramatycznego życiorysu Gauguina staje się dla Herberta pretekstem do wypowiedzenia kilku ogólnych refleksji na temat losu artysty, uwarunkowań i swego rodzaju piętna twórczej egzystencji. Pierwszą z nich dobrze mogłoby wyrazić zdanie powtarzane przez van Gogha: „miłość sztuki zabija miłość prawdziwą”<sup>24</sup>. Wydaje się, że w utworze Herberta negatywnie ocenione zostają wybory osobiste Gauguina:

dziewcząt nie kochał ani Tehury  
ani Metty Gad z nitką śliny między wargami  
Alina umarła zbyt wcześnie on miał wstręt do pleśni

Owo pozornie jednoznaczne potępienie braku odpowiedzialności malarza za bliskich komplikuje fakt, że Herbertowska strofa jest parafrazą słów artysty, który udręczony chorobą pisał: „Jeślibym nie mógł już malować, ja, który kocham tylko malarstwo – żadnej kobiety, żadnego dziecka... Czyż jestem zbrodniarzem? Nie wiem!”<sup>25</sup>.

Aksjologicznie ambiwalentny jest również obraz Gauguina opuszczającego chyłkiem o poranku swoją „białą kobietę”. Scena, przynajmniej, jak z tandetnego romansu, podczas gdy w rzeczywistości Mette Sophie Gad absolutnie nie była przelotną kochanką malarza – artysta przeżył z żoną dziesięć szczęśliwych lat, wychowywał z nią pięcioro dzieci, urządzał kolejne, coraz bardziej wystawne domy. Nawet po rezygnacji Gauguina ze stałej posady małżonkowie oddalali się od siebie stopniowo, a do ostatecznego zerwania doszło dopiero po wielu latach rozłąki. Herbert upodobił Mette do egzotycznych nastoletnich „żon dzikusa”

<sup>22</sup> H. Perruchot, dz. cyt., s. 236, 271–272.

<sup>23</sup> Por. P. Gauguin, *The Writings...*, s. 54, 109, 184.

<sup>24</sup> V. van Gogh, *Listy do brata*, tłum. J. Guze, M. Chełkowski, Warszawa 2002, s. 316.

<sup>25</sup> A. Langer, dz. cyt., s. 69; por. P. Gauguin, *The Writings...*, s. 181.

Gauguina – traktowanych przedmiotowo i beztrosko porzucanych – by zasugerować, że jedyną prawdziwą miłością artysty była jego sztuka. Bohater utworu wyrzeka się „białej” kobiety, a w poezji Herberta, jak zauważa Ewa Badyda, „białe kobiety” (podobnie jak sława, bogactwo i zaszczyty) stanowią obiekt największego pożądania mężczyzn<sup>26</sup>. Herbertowski Gauguin rezygnuje więc z pewnej wartości, by zyskać coś w jego odczuciu jeszcze cenniejszego.

Zagadkowa konstatacja o wstręcie malarza do pleśni to z kolei nawiązanie do uzasadnień, jakimi Gauguin próbował tłumaczyć swoje życiowe decyzje. O pleśni artysta wspominał w zapiskach poświęconych Duńczykom – za pomocą tego określenia krytykował gust i poczucie estetyki rodaków swojej żony, w istocie odrzucał jednak przede wszystkim ceniony przez nich pragmatyzm oraz mieszczański styl życia oparty pozorach i obyczajowych konwenansach<sup>27</sup>. Zasadniczą ideą Herbertowskiego wiersza zdaje się więc problem artystycznego powołania oraz ceny, jaką twórcy muszą zapłacić za jego realizację. Nieprzypadkowo drugim bohaterem wiersza jest Vincent van Gogh:

cierpliwy Wincenty w słońcu jak słonecznik  
 przepala słońce rudy mózg  
 miał odwagę malował brzytwą  
 to nie Monet krzyczał nie będę wystawiał  
*avec le premier barbouilleur venu*

Strofa odsyła do znanych faktów z biografii wielkiego Holendra. Vincent gnany z miejsca na miejsce przez swoją malarską pasję odkrył w końcu światło Prowansji, zatrzymał się w Arles, gdzie w pełnym słońcu upalnego lata stworzył swoje najwybitniejsze obrazy. Urządził „żółty dom”, w którym chciał założyć malarską Pracownię Południa dla zaprzyjaźnionych artystów. Długo namawiał Gauguina, by do niego dołączył i zechciał przewodniczyć przedsięwzięciu. Na powitanie znakomitego kolegi namalował słynne *Słoneczniki*. Malarze nie mogli się jednak porozumieć, po kilku tygodniach wspólnego życia doszło do scysji i Gauguin postanowił wyjechać z obawy przed agresją Vincenta. Ten w przypływie rozpaczy i szaleństwa zaatakował Gauguina brzytwą,

<sup>26</sup> E. Badyda, dz. cyt., s. 81.

<sup>27</sup> *Paul Gauguin's Intimate Journals*, translated by V.W. Brooks, preface by E. Gauguin, New York 1936, s. 230–231.

a następnie odciął sobie część ucha. Tuż przed katastrofą Gauguin sportretował van Gogha malującego *Stoneczniki*: „To ja, ale jako wariat!” – miał krzyknąć Vincent na widok obrazu<sup>28</sup>.

Herbertowski van Gogh to jednak nie szaleniec, lecz artysta bezgranicznie oddany swojej pracy, z pełną świadomością, odwagą i determinacją poświęcający sztuce własne życie. O szlachetnej i zarazem tragicznej bezkompromisowości artysty świadczyć ma przywołany przez poetę fakt, że Vincent nie chciał wystawiać swoich prac, póki nie osiągnie malarskiego mistrzostwa. Wbrew zdrowemu rozsądkowi wołał tkwić w rujnującej go psychicznie sytuacji rentiera, być na utrzymaniu własnego brata, niż zapewnić sobie wygodny byt za cenę artystycznych ustępstw, marketingowych zabiegów i środowiskowych rozgrywek<sup>29</sup>. Jego postawę Herbert przeciwstawia decyzji Moneta, który licząc na pozyskanie uznania oficjalnego Salonu, odmówił wystawienia swoich prac z „pierwszym lepszym pacykarzem”, Gauguinem<sup>30</sup>.

Należy podkreślić, że Herbert nie był wielbicielem malarstwa autora *Stoneczników*. W szkicu *Van Gogha smutna popularność*<sup>31</sup> z ironicznym dystansem opisuje spóźniony i nieszczerzy hołd oddawany w połowie XX wieku dziełom artysty-męczennika przez niezliczone rzesze „nabożnych wyznawców”. W ocenie poety van Gogh pozostaje twórcą nieoswojonym i zagadkowym:

<sup>28</sup> Paul Gauguin's *Intimate Journals*, dz. cyt., s. 33.

<sup>29</sup> V. van Gogh, dz. cyt., s. 381.

<sup>30</sup> Herbert wspomina o tym fakcie również w recenzji z ekspozycji dzieł Gauguina: „Wystawa ukazuje dowodnie, że Gauguin należał do rodziny »geniuszów bez talentu«, podobnie jak Cézanne czy Van Gogh, i można zupełnie dobrze zrozumieć irytację Moneta (oko niezaprószone geniuszem), gdy nie godził się sąsiedować z Gauguinem na VII Wystawie Impresjonistów w roku 1882” (WG 267); por. H. Perruchot, dz. cyt., s. 63. W recenzji Herbert cytuje również fragment listu Gauguina do Daniela de Monfreida, w którym malarz omawia tezy swojego eseju zatytułowanego znamienne *Gawędy pacykarza*: „Chciałem ustanowić zasadę maksymalnej śmiałości, odważenia się na wszystko, ale moje ograniczone zdolności (i troski pieniężne zbyt wielkie, jak na takie zadanie) nie dały wielkiego rezultatu, wszelako idea została rzucona. Publiczność nie jest mi nic winna, ponieważ moje dzieło malarskie jest tylko względnie dobre, ale malarze, którzy korzystają dzisiaj z wolności, pewne rzeczy mi jednak zawdzięczają” (WG 268); por. H. Perruchot, dz. cyt., s. 315–316; P. Gauguin, *The Writings...*, s. 213–214.

<sup>31</sup> Opublikowanym w „Twórczości” nr 12, 1962; przedruk WG 327–328, 751–752.

Nie chcę udawać, że należę do grona wtajemniczonych. Widziałem wiele obrazów Van Gogha, ale każde zetknięcie z tym malarzem pogłębia moją bezradność. Podejrzewam, że wtajemniczeni w dzieło mistrza nie istnieją. Nie są to bowiem ani romansopisarze – tropiciele jego nieszczęśliwych miłości, ani panowie w białych kitlach, którzy mówią o epilepsji psychomotorycznej, ani historycy sztuki objaśniający, że ulubiony motyw żniwiarza oznacza „niemal uśmiechniętą” śmierć idącą „w jasnym świetle dnia, w słońcu zalewającym wszystko czystym jak złoto blaskiem” (WG 327).

W tym samym szkicu Herbert stara się jednak fenomen van Gogha w pewien sposób wyjaśnić. Zdaniem poety wielki Holender to „romantyk, artysta dionizyjski, wizjoner”, malarz, któremu „nie zależało wcale na arcydziełach ani nawet na dobrych obrazach [...], ale na tym, co jest już poza wszelkim malarstwem, poza wszelką sztuką” – na uchwyceniu prawdy rzeczywistości (WG 327–328).

Do van Gogha powraca Herbert również w tomie *Barbarzyńca w ogrodzie*, w eseju zatytułowanym *Arles*. Autor dokonuje tu pewnego zabiegu, który ma przekonać czytelnika, że narrator nie należy do snobistycznego grona czcicieli malarza – twierdzi on mianowicie, iż dopiero pijąc wino w Café de l’Alcazar i widząc na ścianie kawiarni reprodukcję słynnego obrazu *Le café de nuit*, przypomniał sobie o związku tego miejsca z osobą van Gogha. Herbert wykorzystuje arlejański epizod biografii malarza, by ukazać interesujący go konflikt pomiędzy oryginalną, niejednokrotnie wybitną jednostką a nijaką, przeciętną, często również okrutną społecznością. Rozmowy, które bohater tekstu usiłuje prowadzić z mieszkańcami Arles na temat van Gogha, obnażają ich małość oraz brak wrażliwości zarówno moralnej, jak i estetycznej (*Arles*, BO 37–39). Podobnie jak w wielu innych tekstach Herberta (np. w eseju *Martwa natura z wędzidłem czy apokryfach Łóżko Spinozy* oraz *Długi Gerrit*) sympatia narratora jest po stronie niezrozumianego outsidera.

W utworze *Gauguin Koniec* poeta uwzniośla postać van Gogha za pomocą pozornie pejoratywnego określenia „rudy mózg”. Użycie tej nazwy koloru – zauważa Ewa Badyda – jest w poezji Herberta jednym z zabiegów litotycznych stosowanych po to, by naprawdę podkreślić godność ośmieszanej wartości, w ten sposób bronionej<sup>32</sup>. „Rudy” pojawia się zazwyczaj, gdy Herbert mówi o rzeczach wielkich i świętych, np. w wierszach *Prolog* („spłowiła w deszczu ruda barwa”, N), 17 IX

<sup>32</sup> Por. E. Badyda, dz. cyt., s. 209–210.

(„rude pola chwały”, ROM) czy *Zwierciadło wędruje po gościńcu* („zru-działe cierpienie”, R)<sup>33</sup>. W wierszu *Gauguin Koniec* van Gogh zostaje ukazany jako niezłomny artysta heroicznie przyjmujący swój los – podobnie jak „cierpliwy cierpiący” Orwell z późniejszego wiersza poety (*Album Orwella*, R).

Główny bohater utworu, Paul Gauguin, pomimo wszelkich przywołanych dwuznaczności skandalizującej biografii jest oceniany tak samo. Świadczy o tym zakończenie tekstu:

kto pojął sens kobaltu musi opuścić giełdę  
 nie było innej drogi tylko droga do morza  
 na łokciach i kolanach Gauguin prowadzi swoje ciało  
 owoce są jak wrzody las stoi w liszajach  
 maoryjscy bogowie z przejęciem dłubią w zębach  
 wymioty oceanu gitary papużko

pomiędzy niebem z ognia trawą z ognia – śnieg  
 bretońska wioska w kwiatkach manga

Słowa: „kto pojął sens kobaltu musi opuścić giełdę” nie tylko nawiązują do faktu porzucenia przez malarza intratnej posady<sup>34</sup>, lecz także nabierają ogólnego znaczenia: kto pojął sens malarstwa, sztuki, musi zrezygnować z pólśrodków i zaryzykować życiem<sup>35</sup>. Wybrać samotność,

33 „W rudym użytym w odniesieniu do krwi wyeksponowana jest jako pierwotny składnik kolorystyczny czerwień – pierwotny, bo żywość tej barwy została już bezpowrotnie utracona. Jednak spłowiała, ruda teraz, krew przelana w obronie ojczyzny tylko na pozór jest bez znaczenia. Pozbawiony barwnej tonacji rudy staje się kolorem gorzkiego losu i trudnej miłości, ale też najcenniejszych i najświętszych wartości – narodowego bohaterstwa, przegrywającego, lecz przecież zdolnego do najwyższych poświęceń” (tamże, s. 209).

34 Malarz miał powiedzieć żonie: „Złożyłem wymówienie [...]. Od dziś co dzień maluję” (por. H. Perruchot, dz. cyt., s. 76).

35 Tak właśnie Gauguin pojmował swoje zadanie. Pisał do żony: „Jestem wielkim artystą i wiem o tym. I dlatego że nim jestem, zniosłem tyle cierpień, aby dążyć moją drogą. W przeciwnym razie uważałbym się za łajdaka. Dla wielu osób jestem nim zresztą. [...] Mówisz mi, że to źle, że trzymam się z dala od artystycznego centrum. Nie, to nie jest źle, od dawna wiem, co robię i dlaczego to robię. Moje artystyczne centrum znajduje się w moim mózgu, nie zaś gdzie indziej, a mocny jestem dlatego, że nigdy nie dałem się innym zbić z tropu i że maluję to, co tkwi we mnie. Beethoven był ślepy, głuchy i odcięty od wszystkiego, toteż jego dzieła zdradzają artystę, który żyje na własnej planecie” (cyt. za: H. Perruchot, dz. cyt., s. 217.)

cierpienie, tułaczkę i – jeśli to konieczne – śmierć na obczyźnie (nieprzypadkowo Herbert eksponuje fakt, że ostatni obraz, nad którym pracował Gauguin w tropikach, to płótno *Bretońska wieś w śniegu*, co sugeruje tęsknotę artysty za ojczyzną). Pomimo choroby, osamotnienia i metafizycznej pustki (obojętności czy też bezczynności bogów<sup>36</sup>) artysta wytrwale tworzy niezwykle dzieła, chce „ważyć się na wszystko”, zostawić swój ślad. Mówią o tym ostatnie wersy utworu będące opisem techniki malarskiej Gauguina, polegającej na zestawianiu ze sobą kontrastowych plam czystego koloru, dobieranych zgodnie z wyobraźnią malarza i jego zindywidualizowanym sposobem widzenia<sup>37</sup>.

Wers „kto pojął sens kobaltu musi opuścić giełdę” można również odczytywać w kontekście eschatologicznym. Sugestię tę potwierdza obecne w tytule Herbertowskiego wiersza, pisane wielką literą słowo „Koniec”, nie tylko odnoszące się do straconych złudzeń malarza, lecz przede wszystkim wskazujące na kres jego egzystencji. Jak zauważa Ewa Badyda – nieuniknionym skutkiem dotarcia do największych tajemnic sztuki jest śmierć artysty<sup>38</sup>. Tę właśnie cenę za twórcze spełnienie zapłacili obydwaj bohaterowie utworu: Vincent van Gogh i Paul Gauguin.

<sup>36</sup> Wers „maoryjscy bogowie z przejęciem dłubią w zębach” jest nawiązaniem do opisu bierności, bez troski, lekkomyślności i niestałości – cech Maorysów przedstawionych przez Gauguina w *Noa Noa*, dz. cyt., s. 29–30. W cytowanym fragmencie wiersza dochodzi również do głosu pojawiające się często w tekstach Herberta przekonanie o obojętności bogów względem ludzkiego cierpienia, por. np. Z. Herbert, *Dziesięć ścieżek cnoty* (KM 99).

<sup>37</sup> O swoich poszukiwaniach nowego stylu malowania Gauguin pisał m.in. w *Noa Noa*: „krajobraz o mocnych, czystych barwach porażał mnie, czynił ślepy. Byłem ciągle niezdecydowany, szukałem i szukałem... A przecież byłoby tak prosto malować tak, jak widziałem, kłaść bez wielkiego zastanowienia się czerwień obok błękitu! Zachwycały mnie złociste postacie w strumieniach i nad brzegiem morza... czemuż zwlekałem z utrwaleniem tej słonecznej radości na moim płótnie? Ach, te stare tradycje europejskie, ten bojaźliwy sposób wypowiedzania się ras zdegenerowanych” (cyt. za: A. Langer, dz. cyt., s. 42). Herbert nawiązuje też najprawdopodobniej do fragmentu recenzji Augusta Strindberga: „What is he then? He is Gauguin, the savage, who hates a whimpering civilization, a sort of Titan who, jealous of the Creator, makes in his leisure hours his own little creation, the child who takes his toys to pieces so as to make others from them, who abjures and defies, preferring to see the heavens red rather than blue with the crowd” (*Paul Gauguin's Intimate Journals*, dz. cyt., s. 48–49 [podkr. J.A.]).

<sup>38</sup> „W odniesieniu do spektrum chromatycznego niebieskiego w terminologii malarskiej stosuje się nazwę *błękit*. W poezji Herberta pojawia się ona we wszelkich kontekstach związanych z malarstwem, wywołując asocjacje »malarzkości«, »este-

Udostępnione po śmierci Zbigniewa Herberta źródła biograficzne przekonują, że dylematy sławnych „męczenników sztuki” mogły być mu szczególnie bliskie. Wiersz *Gauguin Koniec* dowodzi, że poeta zgłębiał biografie wybitnych twórców, poszukując w nich zarówno inspiracji literackiej, jak i potwierdzenia własnych wyborów egzystencjalnych i artystycznych. Już w 1953 roku pisał do Henryka Elzenberga:

Najgorsze jest to, że bezsilny i zrezygnowany muszę zdać się na pomoc bliskich i dalszych ludzi, którzy mają rację w nieocenionych radach, ale którym ogromnie trudno wytłumaczyć, dlaczego nie żyję tak jak inni (posada, żona, zegar w jadalni, spacerki dookoła stołu, rosół w niedzielę) i o co właściwie chodzi w moim życiu. Różne miłości dają prawo do szperania po naszych wnętrzach, żądania wyjaśnień, tłumaczeń, a przecież w naszym życiu tłuką się takie myśli i idee, które pchają nie wiadomo dokąd, które tylko perspektywy otwierają i ku jakimś zamglonym horyzontom wzywają. Więc myślę, że trzeba się tłuc, rozbijać, nie oszczędzać, nie wydzielać porcji życia (ZHHE 54).

Ostatecznie wybrał egzystencję nomada – nieustanne podróże, brak zdomowienia, rozłąkę z rodziną, skomplikowane relacje osobiste. Barbara Toruńczyk wspomina:

W trybie jego życia było coś ze świadomego eksperymentu twórczego. Koszta były wysokie: Herbert płacił brakiem komfortu, niewygodą bliskich, zdrowiem. Swoim życiem. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, można mieć poczucie, że się spalał, że sam siebie niszczył. Było chyba inaczej: on po prostu siebie nie chronił, poświęcał się czemuś innemu. Miał do końca wielkie projekty; nienasycony głód życia, wrażeń, sztuki. [...] Planował następne książki. Ustawicznie porządkował notatki, kompletował lektury, zachowywał kolejne wersje utworów, wszelkie zapiski. [...] Sloje tego życia odłożyły się w twórczości. [...] Innej ciągłości nie było<sup>39</sup>.

---

tyczności«, «niereczywistości». [...] Podobne konotacje ma w poezji Herberta *kobalt*” (E. Badyda, dz. cyt., s. 145).

39 B. Toruńczyk, *Bez tytułu, czyli zapiski redaktora* [w:] *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, Wrocław 2000, s. 96–97.



Iwona Grabska-Gradzińska

Uniwersytet Jagielloński

## Nielubiana fotografia

Fotografia w twórczości Zbigniewa Herberta

W lęku przed przemijaniem, w poszukiwaniu prawdy, z potrzeby namięcalności – poezja sięga po fotografię odkąd zaistniała ona w świadomości społecznej. Zaistniała bardzo silnie i dość nagle, w odróżnieniu od malarstwa, które towarzyszyło kulturze „od zawsze” i od zawsze było wykorzystywane przez poetów jako źródło inspiracji i punkt odniesienia. Fotografia pojawiła się, uruchamiając olbrzymie środki ekspresji, lecz także stawiając rozliczne pytania na temat prawdy, obiektywizmu, sztuki, świadectwa. Zdjęcia budziły kontrowersje, niekiedy lęk, jako twory po pierwsze „mechaniczne”, a po drugie – obiektywne. „Obraz fotograficzny nie jest czymś wynalezionym, tylko znalezionym, czymś, co powieła ciało tak prawdziwie, jak to zagwarantować może tylko technika. A jeśli technika nie może się mylić, to jej rezultat także nie jest pomyłką”<sup>1</sup>.

### Mit obiektywności i próba kategoryzacji

#### Prawda

Musiało minąć dużo czasu, aby obalono mit o obiektywizmie zdjęcia, a fotografa uznano za kogoś więcej niż tragarza aparatu.

Konsekwencje kłamstwa muszą być znacznie donioślejsze dla zdjęć niż dla obrazów malarskich, ponieważ płaskie, zazwyczaj prostokątne obrazy fotograficzne roszczą sobie pretensje do prawdziwości, do której nie mogą aspirować malowidła. [...] Historię fotografii dałoby się streścić jako walkę między dwoma odmiennymi imperatywami: upiększaniem, które bierze się ze sztuk pięknych,

---

<sup>1</sup> H. Belting, *Antropologia obrazu*, Kraków 2007, s. 222.

i prawdomównością, która mierzona jest nie tylko od prawdy wolnej od subiektywnych ocen, co stanowi dziedzictwo nauki, ale także poprzez moralizatorskie ideały prawdomówności<sup>2</sup>.

Mit wiarygodności jest jednym z najsilniejszych uwarunkowań odbioru fotografii, jest – w pewnym sensie – mitem założycielskim fotografii jako sztuki.

Wierzę w naturę i tylko w naturę. Wierzę, że sztuka jest i może być tylko dokładnym odtworzeniem natury [...]. Toteż przemysł, którego zdobycze nie różniłyby się niczym od natury, będzie sztuką absolutną – wyszydził Baudelaire nastawienie współczesnych. – Bóg wysłuchał prośby tego tłumu. Daguerre był jego mesjaszem. Wtedy tłum powiedział: „Skoro fotografia daje rękojmię upragnionej dokładności (wierzą w to, szaleńcy!), sztuka to fotografia”<sup>3</sup>.

Trudna do rozstrzygnięcia kwestia, na ile fotografia jest sztuką, a na ile rzemiosłem, wzbudzała równie dużo kontrowersji, co oburzająca<sup>4</sup> mechaniczna dokładność rejestracji szczegółów – nie jest to jednak interesujące w kontekście rozważań o poezji, gdyż echa owych kontrowersji nie pojawiają się w utworach poetyckich, jakby sama poezja podnosiła do rangi sztuki swój temat, a fotografię wykorzystywała jako unaocznienie, nie jako dzieło artystyczne. „Fotograficzna dokładność”, zaakceptowania i oswojona, stała się synonimem precyzji i wiarygodności odwzorowania<sup>5</sup>. Zdjęcie jest materiałem dowodowym – jeśli nie

<sup>2</sup> S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 83.

<sup>3</sup> Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, Gdańsk 2000, s. 246.

<sup>4</sup> „Utrwalić ulotne zwierciadlane wizerunki to nie tylko, jak się po gruntownym niemieckim zbadaniu sprawy okazało, rzecz niemożliwa, atoli już sama taka chęć jest bluźnierstwem. Człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo boże, a obraz boży nie może być utwalony przez żadną ludzką maszynę. Co najwyżej doskonały artysta, porwany boskim natchnieniem może się ważyć na oddanie bosko-ludzkich rysów; w chwili najwyższego uniesienia, na wyższy rozkaz swojego geniuszu, bez jakiegokolwiek pomocy maszyny” – cytuje Walter Benjamin poglądy dziennikarza z początków ery fotografii (W. Benjamin, *Mała historia fotografii* [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 28).

<sup>5</sup> Literatura nicuje ten mit, por. scenę z powieści Milana Kundery: „W lutym 1948 roku przywódca komunistów Klement Gottwald wyszedł na balkon barokowego praskiego pałacu, by przemówić do setek tysięcy obywateli wypełniających Rynek Starego Miasta. [...] Prószył śnieg, było chłodno, a Gottwald stał z gołą głową. Troskliwy Clementis zdjął swą futrzaną czapkę i włożył ją na głowę Gottwaldowi. Wydział propagandy powielił w setkach tysięcy egzemplarzy fotografię balkonu, na

przed sądem, to co najmniej w potocznym rozumieniu tego pojęcia. Przytoczone w poezji często jest sposobem przesunięcia ciężaru wypowiedzi „z kół zbliżonych do nieba”<sup>6</sup> w bardziej przyziemne rejony: służy poecie jako rękojmia wiarygodności i autentyczności.

### Czas

Chcąc znaleźć najbardziej spektakularne różnice pomiędzy malarstwem a fotografią, warto się przyjrzeć sposobowi odwzorowywania czasu. Podstawowa różnica jest czysto techniczna: czas wykonywania fotografii jest nieporównywalnie krótszy od czasu malowania obrazu, a nawet zazwyczaj krótszy od czasu trwania czynności, którą przedstawia.

Malarz należał do kategorii intruzów nieszkodliwych, którym przyznajemy prawo patrzenia, ale nie uczestniczenia w naszych sprawach. [...] Wszyscy wiedzieli, że obserwuje on i rejestruje fakty „pozasasowe”, nikt nie czuł się śledzony czy podpatrywany. Prywatną własnością, którą należy i warto chronić, jest tylko tymczasowość, malarz utrwalał na płótnie tylko coś, co nie istniało w danym momencie, bo istniało zawsze i wiecznie. [...] Fotografia dokonuje czegoś, czego nie są w stanie dokonać inne formy sztuki – rejestruje ruch w trakcie trwania<sup>7</sup>.

Akt fotografowania jest nie tylko porównywalny, ale także synchroniczny z przedstawianą sceną. Nie da się robić zdjęcia *post factum*, z pamięci, z dystansu czasowego. Fotografia stanowi namacalny ślad pewnego „tu i teraz”. Co więcej, owo „teraz” przedstawia znacznie precyzyjniej niż wzrok nieuzbrojony w aparat, pozbawiony możliwości wydzielenia fragmentu czasu z ciągu zdarzeń. Jeśli takie pozorne wyodrębnienie w procesie percepcji następuje, to najczęściej jest to wtórna spekulacja mózgu przywołującego znane obserwatorowi... fotografie<sup>8</sup>.

---

którym Gottwald, w baranicy na głowie i z towarzyszami u boku, przemawia do narodu. [...] W cztery lata później Clementisa oskarżono o zdradę i powieszono. Wydział propagandy natychmiast wyskrobał go z dziejów i oczywiście również ze wszystkich fotografii. Od tego czasu stoi już Gottwald na balkonie bez niego. Tam, gdzie znajdował się Clementis, jest tylko pusta ściana pałacu. Z Clementisa pozostała jedynie czapka na głowie Gottwalda” (M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, Warszawa 1993, s. 35).

<sup>6</sup> Por. Wisława Szymborska, *Nadmiar* [w:] *Ludzie na moście*, Warszawa 1986.

<sup>7</sup> R. Arnheim, *Co to jest fotografia*, „Dialogue-USA” 1977, nr 2, s. 45.

<sup>8</sup> Samo sto trzydzieści pięć lat obserwacji fotogramów zmieniło sposób postrzegania rzeczywistości (Paul Valéry konstatował, że zdjęcie przyzwyczaiało oczy do

Wyróżnikiem fotografii najczęściej jest charakterystyczne „zamrożenie” rzeczywistości w ekspresywnej, dynamicznej formie. Dzięki fotografii możemy zarejestrować to, czego nie dostrzegliśmy w rzeczywistości na skutek zlania się kolejnych obrazów. Ten typ fotografii chętnie wykorzystuje poezja – rozwijając niespiesznie opis „mgnienia migawki” w długi ciąg wersów. Kontemplacji lirycznej może podlegać obiekt w zasadzie nieistniejący – przypadkowe i ulotne ułożenie piasku, materii, wody, tylko na zdjęciu zyskujące pozór solidnego bytu – albo ekspresja mimiczna odkrywająca na mgnienie oka emocje, których nie zauważylibyśmy w normalnej rozmowie. Daje to spektakularne efekty wizualne, jak choćby droga pocisku przelatującego przez jabłko ze słynnej fotografii Harolda Edgertona, ale też nie zawsze ułatwia zrozumienie fenomenu fotografowanego zjawiska. Pozwala zrozumieć mechanizm eksplozji, ale już nie docenić niezwykłość tańca – dopiero rozmycie poszczególnych kadrów w jeden ciąg odda lekkość i ekspresję figur tanecznych.

### Pamięć i świadectwo

Malarz może puścić wodze wyobraźni i stworzyć scenę zasłyszaną, wyobrażoną, historyczną czy zgoła nieistniejącą. Fotograf nie ma takiej możliwości, choć może sytuację zainscenizować.

Już sam fakt, że zabieramy się do wykonywania fotografii powinien nam uświadomić, że nie wystarczy tylko patrzeć – trzeba też działać. Obydwie czynności muszą wyrazić się formą. W dziedzinach sztuki tradycyjnej wyglądało to i wygląda inaczej. Gdzie ma pisać swoje hymny rewolucyjny poeta – w domu czy na barykadach? Fotograf nie ma w tej sprawie wyboru, musi się fizycznie pojawić na miejscu, gdzie coś się dzieje. [...] Wpisując realność w obraz, fotograf przekształca niejako w obraz życie i śmierć, które potem każe nam oglądać. Stosunek fotografa do przedmiotu musi więc wyglądać inaczej niż w innych dziedzinach sztuki, bo fotografowanie fizycznie wciąga go w sytuację, w której nie może nie współczuć z innymi<sup>9</sup>.

Zdjęcie przedłuża „pamięć zmysłów” tam, gdzie malarstwo dokonuje „rekonstrukcji historycznej”.

---

widzenia, patrzenia na coś, co było naprawdę, a nie do wyobrażania sobie czegoś jak w przypadku obrazu malarskiego); zob. P. Valéry, *Discours sur la photographie*, za: B. Witosz, *Opis a fotografia*, „Prace językoznawcze uś” nr 25, s. 232.

9 R. Arnheim, dz. cyt., s. 54.

Fotografia nie przypomina przeszłości, w jej działaniu nie chodzi o odbudowanie tego, co runęło, a jedynie o poświadczenie, że to, co widzę – naprawdę istniało. [...] Fotografia ofiarowuje jako strawę mojemu umysłowi prostą tajemnicę współistnienia poprzez krótki akt, którego wstrząs nie może przemienić się w grę wyobraźni<sup>10</sup>.

Konieczność fizycznej obecności w miejscu, gdzie się dzieje to, co przedstawiamy na zdjęciu, powoduje, że traktujemy je jako wyraz zaangażowania fotografa w przedstawianą sytuację, a emocje – za współdzielone, autentyczne. Dlatego powszechne oburzenie budzą zdjęcia „demaskujące” teatralność fotoreportaży, szczególnie w zakresie tzw. fotografii społecznie zaangażowanej.

Oburzenie<sup>11</sup> tym dobitniej świadczy o wierze w spontaniczność i autentyczność fotografii jako świadectwa pamięci zbiorowej. Poezja zawiera fotografii jako świadectwu – przechowaniu wydarzeń, emocji, także „aury” epoki. Tak silny społeczny wydzźwięk tłumaczy fenomen stosunkowo częstego sięgania przez poezję do fotografii prasowej – jako wzmocnienia emocjonalnego przekazu zdjęcia.

Rolę symboliczną odgrywają też zdjęcia nieistniejące – celowo niszczone, bądź utracone w związku z zawieruchą dziejów. W ogniu zniknęły bogate archiwa dokumentujące życie przedwojenne. Różne losy spotykały też fotografię wojenną. Niektóre ujęcia, wykonane z narażeniem życia przez ofiary, znamy ocalone cudem, inne wykonane jako pamiątka przez agresorów, były przez nich pospieszenie niszczone w przededniu klęski, a jeszcze inne ginęły całkiem przypadkowo. Ze zdjęć Roberta Capy dokumentujących lądowanie w Normandii najśłynniejsze są te, których nie ma – stopione niechcący przez technika fotograficznego. Zdjęcie, którego nie zrobiono, albo zdjęcie utracone to też chętnie wykorzystywana w liryce „luka, przez którą można się

<sup>10</sup> R. Barthes, dz. cyt., s. 139.

<sup>11</sup> Na forum fotograficznym canon-board.info pojawiały się np. takie komentarze: „Widziałem kiedyś takie zdjęcie: jakaś Uganda czy inne Kongo, trup (bardzo świeży i dość makabryczny) na ulicy, a nad nim przepychających się pięciu fotoreporterów, szukających jak najlepszego ujęcia. Same największe światowe sławy w tej dziedzinie (tak przynajmniej było opisane zdjęcie – nazwisk nie pamiętam, bo ja się na tym nie znam, pamiętam tylko że byli jacyś bracia). Jeden, który chwilowo nie mógł się dopchać do trupa rozglądał się wokół i spoglądał bardzo nieprzyjaźnie na autora opisywanej fotografii” (<http://canon-board.info/archive/index.php/t-2043.html>, data wpisu: 12.02.2005 [dostęp: 15.09.2008]).

czegoś domyśleć” (*Album Orwella*, R) – wdzięczny temat dla poezji, która tę lukę stara się wypełnić.

### Tożsamość

„Robiąc zdjęcia stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybierając jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłaganego przemijania”<sup>12</sup>. Jeszcze stosunkowo niedawno przeszłość – swoją, rodziny, ludzkości – znaleźmy głównie z przekazów werbalnych i przedstawień symbolicznych. Mało kto mógł pozwolić sobie na portret, a jeśli już – była to rzecz nadzwyczajna, jednokrotna, czyli niepozwalająca zauważyć odcisku piętna czasu na ludziach i świecie ich otaczającym. Portreciście częściej chodziło też o przedstawienie statusu społecznego bohatera zdjęcia niż jego osobowości. Postaci swoich przodków znaleźmy wyłącznie z opowieści, a wydarzenia minione z dokumentów i przedstawień malarskich. Tymczasem po upowszechnieniu się wynalazku Daguerre’a

poprzez fotografię każda rodzina stwarza kronikę pisaną portretami – przenośną walizeczkę obrazków zaświadczyjącą o wspólnym życiu. Nie ma znaczenia, jakie sytuacje utrwalamy, ważne, że zdjęcia w ogóle się wykonuje i z pietyzmem przechowuje. Fotografia stała się rytuałem życia rodzinnego [...], rodzina nuklearna wyłania się ze znacznie szerszych grup pokrewieństwa, fotografia pojawia się, by upamiętnić i metaforycznie przywracać utraconą ciągłość życia rodzinnego<sup>13</sup>.

Zdjęcia siebie samego prowokują poetów do stawiania pytań o własną tożsamość, relacje jednostki i zbiorowości, wpływ rzeczywistości i doświadczenia na świadomość. W większości odnotowanych w poezji przypadków związków między pytaniem o własne „ja” a fotografią funkcjonuje ona jako inspiracja, katalizator pewnych przemyśleń, które jednak odrywają się od rzeczy przedstawionej na zdjęciu i podążają w stronę odpowiedzi na pytania fundamentalne. Po swoje zdjęcia z dzieciństwa sięgamy najchętniej, gdy szukamy prawdy o sobie, usiłujemy nakreślić granice własnego „ja”. To, wbrew pozorom, nie jest łatwe, nawet jeśli się wezwie na pomoc dokumentację fotograficzną. Wśród poetów oglądających zdjęcia z dzieciństwa dominuje poczucie obcości:

<sup>12</sup> S. Sontag, dz. cyt., s. 19.

<sup>13</sup> Tamże, s. 43.

Nieprawda,  
 stare fotografie nic nie zatrzymują.  
 Nie przypominają,  
 że gdzieś zostawiliśmy  
 dzisiaj już obcych ludzi<sup>14</sup>

wywołujące uczucia: od zdumienia...

Więc to ja, znowu ja, wszystko ja,  
 włącznie z blizną po trądziku, dziurą w zębie, a  
 kiedyś, być może – dziurą po zębie. Za dużo  
 tego ja, żebym mógł je ogarnąć, wziąć za swoje<sup>15</sup>

poprzez bunt...

to absurd, że bycie zależy od zdjęcia,  
 powinno być na odwrót<sup>16</sup>

po odrzucenie

Z tym chłopcem nieruchomym jak strzała Eleaty  
 chłopcem wśród traw wysokich nie mam nic wspólnego

(*Fotografia*, ROM)

### Rola fotografii w wierszach Herberta

Zbigniew Herbert nie uprawiał fotografii czynnie – z podróży przywoził notatki, rysunki i szkice, odwzorowujące fragmenty dzieł sztuki, pejzaże czy szkice sytuacyjne. Odbiorcą fotografii był natomiast nie tylko chętnym (świadczy o tym choćby dopominanie się w listach do przyjaciół o zdjęcia ze wspólnych wyjazdów), ale także bardzo wnikliwym. Odwzorowanie fotograficzne w odbiorze Herberta nie jest jednak sztuką, kontemplacja fotografii nie jest celem samym w sobie, nie jest dla Herberta aktem twórczym, który podlega analizie, tak jak np. obrazy malarckie – a raczej staje się pretekstem do przedstawienia jakiegoś problemu.

Zagadnieniu tożsamości poświęca wiersz *Fotografia*. Granice własnego „ja” definiowane są w kontekście różnych porządków czasowych,

<sup>14</sup> T. Olszewski, *Stare fotografie* [w:] tegoż, *Nocny wariant*, Olsztyn 1986.

<sup>15</sup> T. Dąbrowski, dz. cyt.

<sup>16</sup> D. Suska, *Pudełko dla lali tylko trochę większe* [w:] tegoż, *Czysta ziemia*, Wrocław 2008.

a konsekwencją tytułowej fotografii jest sformułowanie paradoksu porównywanego z paradoksem Zenona z Elei. Tymczasowość i ponadczasowość zderzone dzięki technice fotograficznej, splątanie różnych kategorii czasu nie stanowi u Herberta osobnego tematu, natomiast jest podstawą tego studium tożsamości, jakim jest wiersz *Fotografia*.

Ułomność fotografii jako świadectwa – protezy naocznej percepcji – pojawia się w wierszu *Izydora Duncan*. Jest to proteza zresztą bardzo niedoskonała, ratująca od zapomnienia nie to, co najważniejsze w wizerunku Isadory Duncan, z której na zdjęciach pozostał „trochę kaczy nos/ resztek powłoki cielesnej znawcy cenili wysoko”. Ruch, żywioł bohaterki, nie został uwieczniony na kliszy fotograficznej i w tej kwestii pozostaje nam wiara, a nie poznanie –

teraz już nikt  
nie otworzy jej tańca nie wskrzesi Izydory  
pozostanie zagadką w tiulach tajemnicą  
jak pismo Majów jak uśmiech Giocondy.

Ponownie poeta odnosi się do problemu czasu w fotografii, tym razem w kontekście utraty istoty udokumentowanego zjawiska poprzez uchwycenie momentu – a nie procesu. Osiągnięcie techniki, jakim jest „zamrożenie” chwili, obróciło się przeciwko portretowanej, pozbawiając ją najważniejszego elementu wizerunku.

Co zaskakujące, zdecydowaną drugorzędną rolę odgrywają natomiast zdjęcia tam, gdzie Herbert poszukuje prawdy o człowieku, tworzy portret psychologiczny postaci. Są pretekstem i ilustracją do rozważań, jednak najważniejsze odbywa się poza fotografią, w tożsamości doświadczenia „exulów wszech czasów”. Można do nich zaliczyć i George’a Orwella, naznaczonego piętnem samotności widocznym – zdaniem Herberta – na większości zdjęć, i Marię Rasputin, „Laure’ niczyją” ze zdjęcia w nekrologu. Herbert nawiązuje z nią „nic porozumienia” poprzez przypisa nie temu, co niedopowiedziane na fotografii, swoich wyobrażeń i emocji. Wbrew okolicznościom powstania zdjęcia (emigracja) poeta pozwala wyobraźni odwołać się do symboli związanych z poprzednimi etapami życia Marii, które są także dla niego zrozumiałe. W przypadku Orwella zaś – tworzy jego biografię bardziej na podstawie wyobrażonych scen z życia, opisanych w konwencji fotograficznych kadrów, niż realnych fotografii, które traktuje tu pretekstowo.



## Paradoks zmaterializowany

*Fotografia*

Z tym chłopcem nieruchomym jak strzała Eleaty  
chłopcem wśród traw wysokich nie mam nic wspólnego  
poza datę narodzin linią papilarną

to zdjęcie robił mój ojciec przed drugą wojną perską  
z listowia i obłoków wnioskuję że był sierpień  
ptaki dzwoniły świerszcze zapach zbóż zapach pełni

w dole rzeka na rzymskich mapach nazwana Hipanis  
dział wód i bliski grom doradzał by schronić się u Greków  
ich nadmorskie kolonie nie były zbyt daleko

chłopiec uśmiecha się ufnie jedyny cień jaki zna  
to cień słomkowego kapelusza cień sosny cień domu  
a jeśli łuna to łuna zachodu

mój mały mój Izaaku pochyl głowę  
to tylko chwila bólu a potem będziesz  
czym tylko chcesz – jaskółką lilią polną

więc muszę przelać twoją krew mój mały  
abyś pozostał niewinny w letniej błyskawicy  
już na zawsze bezpieczny jak owad w bursztynie  
piękny jak ocalała w węglu katedra paproci

Chłopiec nieruchomy jak strzała Eleaty z wiersza Zbigniewa Herberta odsyła czytelnika już w pierwszym wersie do słynnego paradoksu Zenona z Elei:

Lecąca strzała w chwili terazniejszej nie porusza się, lecz spoczywa w powietrzu i nie przebiega żadnej przestrzeni; i tak samo jest w każdej innej chwili. Ale czas składa się z chwil, więc strzała nie może posuwać się naprzód w powietrzu, lecz spoczywa<sup>17</sup>.

Jak sobie możemy to wyobrazić, sięgnięcie po starą fotografię z dzieciństwa zyskuje, a właściwie wyzyskuje kontekst filozoficzny. W następnych

<sup>17</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1970, s. 124.

wersach Herbert wprowadza w obręb „chwili” sytuacji lirycznej kilka dość odległych kategorii czasowych.

### Czas rzeczywisty wykonania zdjęcia

Moment wykonania zdjęcia możemy osadzić w czasie dzięki podkreśleniu wieku bohatera fotografii („chłopiec”) i opisie: „jedyny cień jaki zna to cień słomkowego kapelusza [...] / a jeśli luna to luna zachodu”, który sugeruje dojrzałość mówiącego mężczyzny. Gdyby poeta przestał na tym obrazowaniu, mielibyśmy typowy wiersz wspomnieniowy, co sugerują wyrażenia wskazujące na przypominanie sobie okoliczności: „był sierpień”, „ptaki dzwoniły”, „zapach zbóż”.

### Czas oglądania zdjęcia

We wspomnianej przez poetę historii biblijnej oprócz Abrahama i Izaaka pojawia się Bóg – jest on siłą sprawczą całej sytuacji. W wierszu obok chłopca na zdjęciu i jego ojca jest obecny jeszcze narrator – siła sprawcza sytuacji lirycznej. To on w pierwszym wersie deklaruje zerwanie ciągłości „ja”. To on przywołuje historię biblijną, żeby nadać swojej czynności rangę rytualnego zabójstwa. Izaak (*İcckak* – „uśmiechający się”) symbolizuje niewinność. Oglądający uznaje niewinność chłopca za cechę konstytutywną i właśnie dlatego nie potrafi się z nim utożsamiać. Jego tożsamość określona jest już przez łuny i cienie późniejszego wojennego gromu – nie ma w niej miejsca na niewinność<sup>18</sup>.

### Czas unieruchomiony (fotograficzna „wieczność”)

Bezruch fotografii nie bez powodu skojarzony jest z „katedrą paproci” odcisniętych w węglu. Jedno i drugie jest uwiecznieniem – wiecznym choć martwym śladem tego, co było. Bezruch w twórczości Herberta najczęściej utożsamiany jest ze śmiercią. Takie określenia jak „owad w bursztynie” oraz „katedra paproci”, paradoksalnie „bezpieczne” lub „ocalone” przez śmierć, łączą pojęcie wieczności (istnienie bursztynu

<sup>18</sup> Por. L. Wiśniewska, *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001: „Podmiot liryczny od tego siebie sprzed lat odcina się gwałtownie: nie można mieć nic wspólnego z kimś, kto uśmiecha się tak ufnie, a z cieni zna tylko cień kapelusza i drzew – gdy przeżyło się wojnę”.

czy węgla jest w skali życia ludzkiego niemal wiecznością) z bezruchem i martwością.

### Czas tradycji (historyczno-mitologiczny)

Już jednak określenie miejsca odsyła nas do innych kategorii czasowych: „W dole rzeka na rzymskich mapach nazywana Hipanis”. Hipanis to grecka nazwa rzeki Boh<sup>19</sup>, ale podając ją w takiej, a nie innej formie – jak z „rzymskich map” – poeta dokonuje przejścia do innego, niż byśmy się spodziewali, czasu historycznego, podanego zresztą z drobiazgową dokładnością – „to zdjęcie robił mój ojciec przed drugą wojną perską”, czyli był rok ok. 480 p.n.e., gdyby rzecz potraktować dosłownie. Stylizację historyczną pierwszych strof można by nazwać konsekwentną, gdyby nie anachronizm związany z odwołaniem do... fotografii. Czytelnik poezji jest zresztą przyzwyczajony do poetyki kamuflażu przy wprowadzaniu odniesień biograficznych i chętnie wyszukuje „utracone miasta ojców” między wierszami. Czemu służy przywołanie kolonii greckich (jak się domyślamy: nad Morzem Czarnym), gdzie miałby się schronić bohater (a nie w Rumunii, jak wskazywałby kontekst geograficzno-historyczny), i nazwy rzeki w języku greckim (od stuleci nieużywanym w stosunku do rzeki Boh)? Nazwanie II wojny światowej „drugą wojną perską” sugeruje walkę między cywilizacją a barbarią. Pamiętajmy, że jest to ulubiona figura retoryczna Herberta: „i wtedy przyszli barbarzyńcy” – czytamy w *Lekcji łaciny* (LNM).

Sytuację liryczną komplikuje jednak wprowadzenie czasu biblijnego.

### Czas biblijny

„Mój mały Izaaku...” – mówi narrator do bohatera, wprowadzając kontekst historii Abrahama i Izaaka, ofiary, konfliktu miłości ojcowskiej i powinności. Sytuacja liryczna wskazuje na analogie do tej biblijnej, gdzie mamy na pustkowiach dwóch ludzi połączonych działaniem, którego jeden jest podmiotem (Abraham), a drugi przedmiotem (Izaak), oraz Boga – sprawcę. W wierszu także mamy syna i ojca, dla którego jednak akt fotografii nie ma ciężaru decyzyjnego biblijnego postanowienia Abrahama. Mamy też narratora – demiurga, który wywołał wydarzenie z nicości, sięgając po fotografię, świadomego tego, co było, i tego, co

<sup>19</sup> „Drugą rzeką Boh, którą starzy zwaliż Hipanis: wszczyzna się za Miedzybożem z jeziora iednego, y wpada w morze czarne” (M. Bielski, *Kronika polska*, Sanok 1856).

będzie. Następuje jednak odstępstwo od prostego opowiadania historii biblijnej. Bardziej niż z aktem ofiarnym możemy moment wskazany w wierszu skojarzyć z rytuałem przejścia:

to tylko chwila bólu a potem będziesz  
czym tylko zechcesz

Wprowadzenie kategorii biblijnej obnaża też dynamiczny rozdźwięk między czasem kolistym, symbolizowanym przez cykl przyrody, powtarzalności sytuacji i zdarzeń (znamienna „druga” wojna perska oraz wyraźne zwielokrotnienie sytuacji poprzez rozciągnięcie horyzontu zdarzeń od starożytności ku współczesności), a czasem liniowym, zdarzeniem „końca czasu”, charakterystycznym dla narracji hebrajskiej. „Dla Greków czas w zestawieniu z wiecznością jawi się jako pusty, oderwany i istotowo nierzeczywisty [...], osiągnięciem Izraela było doświadczenie historii, świata czasu” w kontekście prawd konstytutywnych. „Wydarzenie jest takim faktem, którego nie można sprowadzić do bycia częścią procesu. Człowiek żyje w porządku wydarzeń, a nie tylko w porządku procesów. To porządek duchowy”<sup>20</sup>.

### Rola Eleaty

Czy zrobienie zdjęcia jest utożsamiane z ofiarą Izaaka? Rolę sprawcy przypisalibyśmy ojcu-fotografowi i uzyskalibyśmy zrównanie aktu fotografowania z rytualnym zabójstwem. Nie jest to tak abstrakcyjne, jak mogłoby się wydawać<sup>21</sup>. W wielu kulturach fotografia była postrzegana jako odbieranie duszy, czyli symboliczne uśmiercanie<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> A.J. Heschel, *Bóg szukający człowieka*, Kraków 2008, s. 242.

<sup>21</sup> „Tepuchanie z Meksyku śmiertelnie bali się aparatu fotograficznego i trzeba było ich przez pięć dni przekonywać, by zgodzili się pozować. Gdy wreszcie na to przystali, wyglądali jak skazańcy na chwilę przed egzekucją. Byli przekonani, że fotograf może zabrać ich dusze ze sobą i zjeść [...]. W Zachodniej Szkocji są osoby, które nie pozwalają sporządzać swoich podobizn, gdyż może to przynieść nieszczęście i przytaczają szereg przypadków, gdy ich znajomi nieustannie chorowali po sfotografowaniu się”.

<sup>22</sup> Wykorzystane też zostało to w literaturze, wystarczy przywołać choćby *Sto lat samotności*, w którym, tak jak w tym wierszu Herberta, pojęcie czasu jest kluczowe, a fotografia jest przywoływana do jego zobrazowania: „Jose Arcadio Buendia rzeczywiście był dość przerażony w ten przejrzysty grudniowy ranek, kiedy wykonano ów dagerotyp, bo myślał, że ludzie niszczą się stopniowo, w miarę jak ich obraz przechodzi na płytki z metalu” (G.G. Márquez, *Sto lat samotności*, Warszawa 1992).

Uzasadnienie konieczności zabójstwa pojawiające się w ostatnich wersach nie pasuje jednak ani do motywu biblijnego Abrahama, ani do motywów Herberta-ojca sięgającego po aparat, który, w odróżnieniu od narratora oglądającego fotografię po latach, nie był świadomy nadchodzących zmian. Utrwalić obraz, aby był „piękny jak ocalała w węglu katedra paproci”, może chcieć fotograf, ale fakt, że tylko na zdjęciu chłopiec pozostał „bezpieczny jak owad w bursztynie”, zauważy raczej – dzięki dystansowi czasowemu – człowiek pochylony nad fotografią po latach. To on też dokonał metaforycznego zabójstwa – wyznaczył granicę egzystencji chłopca poprzez zaprzeczenie ciągłości egzystencji między nim a sobą. Akt „zabójstwa” dokonuje się nie w momencie wykonania zdjęcia, ale w momencie, kiedy dorosły, doświadczony życiem i historią narrator odcina się od niewinnego, dziecięcego bohatera. Porównajmy to ujęcie z podejmującym podobny problem wierszem Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej:

Było raz dziecko zabawne i tłuste. Umarło. Nie ma go nigdzie.  
 Biegało po domu, krzyczało. Są jeszcze jego fotografie w salonie.  
 [...]
   
 Nazywało się tak jak ja, więc wszyscy myślą, że ja to ono,  
 [...]
   
 miejsce jego zajęła jakaś niedobra kobieta...<sup>23</sup>

Poetka, opisawszy samą siebie z dzieciństwa, konkluduje, że dziecko (które istniało – świadczą o tym fotografie) umarło, skoro nigdzie go nie ma. Nikt poza nią nie dostrzega śmierci dziewczynki, ale ona nie ma wątpliwości: dziecko umarło, a jego miejsce zajęła kobieta. Możemy zauważyć analogie między podejściem poetki i Zbigniewa Herberta do zdjęcia sprzed lat. Oboje odczuwają obcość osoby znanej wyłącznie ze zdjęcia i relacji rodzinnych i traktują je jako dowód śmierci dziecięcej postaci. To nie ojciec (Abraham) mówi do syna (Izaaka): „więc muszę przelać twoją krew mój mały”. Jedynym symbolicznym zabójstwem w wierszu jest odmówienie przez narratora „chłopcu” swojej tożsamości – radykalnego zerwania ciągłości „ja” poprzez brak utożsamienia się oglądającego zdjęcie z widniejącą na nim postacią na zdjęciu. To nie ojciec-Abraham-fotograf, tylko narrator pozbawia bohatera zdjęcia ciągłości egzystencji. Biblijna scena zabójstwa Izaaka jest przywoływana

<sup>23</sup> M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Ja [w:] teźże, Wiersze wybrane*, Warszawa 1985.

po to, by podkreślić niewinność bohatera zdjęcia, a nie jego relacje synowskie z zabójcą. A ojciec-fotograf? Okazuje się nieistotnym, choć technicznie niezbędnym elementem, podkreślając jedynie zaimkiem dzierżawczym „mój” związek między „chłopcem” a „mężczyzną”, tak samo jak wspólna data narodzin i linie papilarne.

Różnice w podejściu do problemu między poetami sygnalizują tytuły wierszy. Marię Pawlikowską-Jasnorzewską interesuje problem tożsamości i samoświadomości. Wiersz swój tytułuje *Ja*, a fotografie w salonie stanowią jedynie element poetyckiego uwiarygodnienia. Salon jest też areną konfliktu poznawczego – „wszyscy” oglądający fotografie wystawione w salonie utożsamiają bohaterkę i poetkę, a ona określa swoją tożsamość w opozycji do „zabawnego dziecka”. Podobnie Wisława Szymborska w wierszu *Śmiech* odwołuje się do fotografii siebie jako małej dziewczynki, choć ona nie roztrząsa problemów samookreślenia i poszukiwania tożsamości. Ważniejsze jest, że „pamięta kilka zdarzeń” i może opowiedzieć je „temu, co jest tu z nią”; a przede wszystkim – bo ważniejsza jest funkcja przywołania brzyduli – budzi „litościwą wesołość”, tytułowy śmiech. Szymborska wykorzystuje poczucie obcości wobec bohaterki zdjęcia do spotęgowania wartości anegdotycznej opowieści.

Co charakterystyczne, także w wierszu Szymborskiej pojawia się odwołanie do śmierci:

Mam kilka fotografii  
z jej krótkiego życia.  
[...]  
Nie patrz tak na nas  
tymi swoimi oczami  
zanadto otwartymi,  
jak oczy umarłych<sup>24</sup>.

Herbert natomiast nadaje swojemu wierszowi tytuł *Fotografia*, sygnalizując wagę tego niepozornego kartonika, który staje się ucieleśnieniem paradoksu Zenona z Elei. Położonym naciskiem prowokuje do spostrzeżenia, że dla niego fotografia w rozmyślaniach o tożsamości jest tym, czym strzała w rozmyślaniach o ruchu dla Zenona z Elei. Paradoks Eleaty polegał na sprowadzeniu ruchu do bezruchu przez zastąpienie go serią „momentów” bezruchu z innym położeniem strzały. Analogia z fotografią jest oczywista: zdjęcie też jest sprowadzeniem

<sup>24</sup> W. Szymborska, *Śmiech* [w:] tejsze, *Sto pociech*, Warszawa 1962.

ciągłości egzystencji do serii momentów uwiecznionych na kartonie. Fotografia jest pozornym, zwodniczym „bezczasowym momentem” zatrzymania uwagi i „dowodem” tego, co niemożliwe: wyrażenia ciągłości poprzez pojęcia nieciągłe, czyli sprowadzenia procesu do wydarzenia. Matematyków paradoks ten doprowadził do rachunku różniczkowego, Herbertowi pozwala na zbudowanie sensu przesłania poetyckiego. Pretekstem do rozważań jest kartonik, na którym zmaterializowane jest coś, co nie istnieje – dyskretna<sup>25</sup> reprezentacja procesu ciągłego. „Kwantowanie” procesu egzystencji, arbitralny podział swojego życia na „ja” i „nie-ja”, nie jest w tym momencie bardziej paradoksalne niż sytuacja wyjściowa. Herbert akceptuje więc nielubianą przez siebie fotografię, ale jako ucieleśnienie błędu logicznego w rozumowaniu, analogicznego do rozumowania Zenona z Elei. Do przewyciężenia nasuwających się wniosków o ciągłości tożsamości należy zaprząć skomplikowany aparat kategorii czasowych porównywalny z teorią całkowania.

## Portret trochę niezupełny. Herbert w kontekście teorii Rolanda Barthes’a

### Studium – znaczące zaniechanie

Czytelnik *Albumu Orwella* (R) może być przytłoczony mnogością odwołań do świata pozapoetyckiego, wyczuwalnych w tekście na pierwszy rzut oka, ale do pełnego odcyfrowania wymagających precyzyjnej znajomości biografii Orwella. Konfrontacja z biografią nie nadaje jednak istotnej wagi szczegółom życiorysu, natomiast ukazuje, jak ważny w twórczości Herberta jest konkret inspiracji:

#### *Album Orwella*

Nie najlepiej urządził sobie życie niejaki Eric Blair  
na wszystkich zdjęciach twarz jego niecodziennie smutna.  
Lichy uczeń Eton – Oxford – potem służba w koloniach  
gdzie zmniejszył liczbę słoni o jednego słonia.  
Asystował przy wieszaniu niesfornych Birmańczyków  
opisał to dokładnie. Potem wojna w Hiszpanii w szeregach anarchów,

<sup>25</sup> W znaczeniu struktury zawierającej elementy co najwyżej przeliczalne.

Jest takie zdjęcie: bojowcy przed barakiem Lenina  
w głębi obrazu on – nadmiernie wysoki i całkiem samotny.

Nie ma niestety jego fotografii z okresu studiów nad nędzą  
W Paryżu i Londynie. Luka przez którą można się czegoś domyśleć.

A wreszcie późna sława ba nawet zamożność:  
wizyjny go z psem i wnukiem. Dwie jego ładne żony  
dom wiejski w Banhil gdzie leży pod kamieniem.

Ani jednego zdjęcia z wakacji – tenisówki jacht w słońcu  
nawoływania zabawy. Dobrze. Na szczęście nie ma jego fotografii  
ze szpitala. Łóżko. Biała flaga ręcznika  
przy krwawiących ustach. On jednak nigdy się nie podda.

I idzie jak wahadło cierpliwie cierpiący  
na pewne spotkanie.

Uwagę przykuwają drobiazgowo przytoczone dane bibliograficzne – prawie wszystko się zgadza. Prawdziwe nazwisko George’a Orwella brzmiało: Eric Blair. Studiował w Eton i nie był zbyt pilnym uczniem – po osiągnięciu znakomitych wyników w szkole niższego stopnia, które umożliwiły mu dostanie się do Eton, stracił zapał do nauki i nie osiągał większych sukcesów w rywalizacji uczniowskiej<sup>26</sup>. Zamknęło mu to drogę do Oksfordu, w którym, wbrew sugestiom Herberta, nigdy nie zagościł. Zaciągnął się natomiast w szeregi Indyjskiej Policji Imperialnej w Birmie, gdzie wytrwał pięć lat (1922–1927). Po rezygnacji ze służby wrócił do Anglii i oddał się pracy literackiej, przybierając znany powszechnie pseudonim. Prawie dekadę później wziął udział w hiszpańskiej wojnie domowej.

Poczawszy od czwartego wersu „twarde” dane bibliograficzne przemieszane są z nawiązaniem do twórczości. „Gdzie zmniejszył liczbę słoni o jednego słonia” to odwołanie do eseju *Zabić słonia*, przedstawiającego tytułowe wydarzenie – biografowie do tej pory spierają się, czy było ono udziałem samego Orwella, czy tylko relacjonował zasłyszaną historię (w czasie, gdy był w Birmie, pojawiła się w lokalnej prasie notatka o zasługach majora E.C. Kenny’ego, który zastrzelił bezpańskiego słonia). „Asystował przy wieszaniu niesfornych Birmańczyków” to z kolei odwołanie do eseju *Wieszanie*, przy czym biografowie są zdania, że

---

<sup>26</sup> Por. D.J. Taylor, *Orwell 1903–1950*, tłum. B. Zborski, Warszawa 2007, s. 60.



przypuszczalnie uczestnictwo w egzekucjach było obowiązkiem Orwella, o czym świadczy także drobiazgowość opisu sceny („opisał to dokładnie”).

Herbert czerpał wiedzę o życiu Orwella z jego twórczości literackiej i nie ukrywa tego faktu. Wspomniane powyżej opowiadania oraz *Birmańskie dni* powstały na kanwie służby w kolonii. *W hołdzie Katalonii* to pokłosie walki w oddziałach milicji POUM (Zjednoczonej Marksistowskiej Partii Robotniczej) w Hiszpanii, „studia nad nędzą w Paryżu i Londynie” z kolei opisane zostały w *Na dnię w Paryżu i Londynie*. Ostatnią powieścią opartą bezpośrednio na doświadczeniach i obserwacjach życia na prowincji angielskiej jest *Brak tchu*, pisany w okresie rozpoczynającej się stabilizacji życiowej, choć jeszcze nie finansowej, autora. Późna sława i zamożność, którą Orwell nie miał zbyt długo się cieszyć, związane są dopiero z dwoma ostatnimi powieściami, *Rokiem 1984* i *Folwarkiem zwierzęcym*. Oparte są one na jego doświadczeniach związanych z poznawaniem mechanizmów totalitaryzmu, socjalizmu, stosunków społecznych w całym przekroju społeczeństwa i obserwacji psychiki ludzkiej. W odróżnieniu od poprzednich powieści, czerpiących w warstwie obyczajowej całymi garściami z codzienności Orwella, tutaj doświadczenie życiowe zostało jednak przetworzone i wykorzystane do stworzenia nowej jakości fabularnej, której autor zawdzięcza sławę. Nie ma w nich bezpośrednich odwołań do biografii, dlatego też, poczynawszy od jedenastego wersu (chronologicznie odnoszącego się do okresu po opublikowaniu *Roku 1984*), Herbert w opisie nie odwołuje się już do powieści. Nawiązanie do samych fotografii („widzimy go”), które nie jest podszyte aluzjami literackimi, skutkuje serią pomyłek: przybrany syn staje się wnukiem, posiadłość Barnhill pomyłkowo zyskuje brzmienie Banhil<sup>27</sup>, inne jest miejsce pochówku pisarza (w rzeczywistości spoczywającego w Sutton Courtenay).

W ostatniej części wiersza opis ponownie koncentruje się na fotografiach nieistniejących, potencjalnych, zdjęciach budzących największe emocje Herberta, tych, których „niestety nie ma” lub „na szczęście nie ma”. Opisywane przez Herberta fotografie, w mniej więcej tym samym wyborze, pojawiają się w większości wydawnictw dotyczących Orwella, choćby w zbiorze esejów *I ślepy by dostrzegł*, wydanych przez Krakowską Agencję Wydawniczą kilka miesięcy przed powstaniem wiersza. Zebrane na końcu książki ilustracje tworzą zapewne ten „album”, który

<sup>27</sup> Koryguje to dopiero wydanie *Wierszy zebranych*, por. *Rovigo*, Wrocław 1993, s. 9.

rzucił się w oczy Herbertowi i zainspirował go do napisania wiersza. Są wśród nich zdjęcia z frontu aragońskiego, gdzie Orwell wyróżnia się wzrostem („w głębi obrazu on – nadmiernie wysoki”), zdjęcie Orwella bawiącego się z psem na plaży w Southwold w 1934 roku, zdjęcie z dzieckiem – przybranym synem Blairów, Richardem („widzimy go z psem i wnukiem”). Nie ma zdjęć z Paryża ani ze szpitali i sanatoriów, w których Orwell spędził czas pod koniec życia. Trudno powiedzieć, co spowodowało zachowanie się akurat tych zdjęć lub co skłoniło redaktorów do dokonania takiego wyboru, istotne jest, jak tę wybiórczą dokumentację fotograficzną zinterpretował Herbert. Dlaczego akurat fotografie uznał za tak istotny kontekst biograficzny, że zatytułował wiersz *Album Orwella*, a nie na przykład *Bibliografia Orwella* czy *Biografia Orwella*, mimo że w wierszu częściej odwołuje się do tekstów niż do zdjęć pisarza?

Herbert buduje portret psychologiczny angielskiego pisarza, przypisując mu samotność i skłonność do alienacji, upór, cierpliwość i determinację w dążeniu do obranego celu. Łącząc interpretacje z poszczególnymi kadrami, może się mylić. „Nadmiernie wysoki i całkiem samotny” Orwell w Hiszpanii był, według relacji przytaczanych przez biografą, D.J. Taylora, najpopularniejszym żołnierzem w całym kontyngencie<sup>28</sup>, a „niedocześnie smutna” twarz nie jest regułą. Nie dostrzegając jednak u Herberta wahania, sami nie możemy jednakowoż zdecydować, czy tę pewność czerpie rzeczywiście z fotografii, czy raczej z galerii postaci Orwellowskiej literatury<sup>29</sup>, czy może jest to po prostu projekcja typowego bohatera herbertowskiego – dryfującego charakterologicznie w stronę Pana Cogito.

### Twarz Orwella

Herbert urzeczony jest mimiką Orwella – bardzo charakterystyczną, trzeba przyznać. Przytoczmy opis pióra D.J. Taylora, żeby zrozumieć, o jakim rodzaju oddziaływania mówimy:

<sup>28</sup> Biograf także nie ufa do końca tym zapewnieniom. Pisze: „według osiemnastoletniego wówczas Stafforda Cottmana był on najpopularniejszym żołnierzem w całym kontyngencie”, po czym dodaje natychmiast: „Nad tymi wspomnieniami unosi się jednak nieśmiertelne pytanie *czy pasował do innych?*”; por. D.J. Taylor, dz. cyt., s. 264.

<sup>29</sup> „Bohaterami jego książek są zawsze ludzie wyklęci, przegrani, zrezygnowani, albo po prostu przeciętni na swój sposób” – pisze Paweł Śpiewak we wstępie do zbioru esejów *Jak mi się podoba*, Warszawa 2002, s. 6.

Na zdjęciu wykonanym w roku 1934 przez Dennisa Colingsa na plaży w Southwold – Orwell miał wtedy trzydzieści jeden lat – wyglądał na czterdziestkę. Trzy lata później, kiedy stoi wśród hiszpańskich towarzyszy na kursach organizowanych przez Independent Labour Party, wydaje się, że niemal osiągnął pięćdziesiątkę [...]. Na najbardziej charakterystycznej i uderzającej w swoim wyrazie fotografii siedzi wyprostowany na krześle i ma beznamiętną twarz. Jest to pozbawione emocji pociągłe oblicze o oczach wpatrzonych jednocześnie we wszystko i nic szczególnie. Mając lat czterdzieści dwa, wygląda na dowolny wiek od pięćdziesięciu do siedemdziesięciu pięciu lat, promienieje potęgą i tajemniczym spokojem<sup>30</sup>.

Herbert podsumowuje fotografie Orwella zdaniem: „Na wszystkich zdjęciach twarz jego niecodziennie smutna”. Przyjrząwszy się wszakże opisowi głębiej, zauważamy, że w zasadzie opisana jest na zdjęciu jedna konkretna fotografia („Jest takie zdjęcie: bojownicy przed barakiem Lenina”). Wyróżniający wzrost rzuca się w oczy, ale przypisywana samotność Orwella w oddziale jest już interpretacją. Poczucie wyobcowania wyziera natomiast z późniejszych, drukowanych w prasie wspomnień.

Orwell twierdził, że „w wieku 50 lat każdy ma taką twarz, na jaką zasłużył”<sup>31</sup>. Herbert podąża tym tropem i nie tyle relacjonuje wygląd Orwella na zdjęciach, ile ukazuje, na jaką twarz zasłużył sobie autor *Folwarku zwierzęcego*. Odwołując się przy tym częściej do zdjęć nieistniejących niż realnych:

Wiedza, jaką przynosi oglądanie fotografii innych ludzi, dotyczy dwóch aspektów: Informacje mogą koncentrować się wokół danych biograficznych i charakterologicznych. Zdjęcie okazuje się portretem wewnętrznym, przy czym jego powstanie dokonuje się dzięki interakcji między obrazem a tym, kto go postrzeża<sup>32</sup>.

– spostrzeżenia Cezarego Zalewskiego doskonale pasują do sytuacji lirycznej wiersza.

„Zasłużyć sobie na twarz” w kontekście teorii Rolanda Barthes’a  
Materiał fotograficzny jest dla Herberta tylko impulsem, a nie podstawą interpretacji opisywanej sytuacji. Impulsem bardzo ważnym, skoro wiersz zatytułował *Album Orwella*, ale potraktowanym bardzo

<sup>30</sup> D.J. Taylor, dz. cyt., s. 78.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> C. Zalewski, *Lalki, lustra, klepsydry*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 1, s. 107–124.

swobodnie, gdy połowę wiersza poświęca odniesieniom do fotografii wymaganych. Doskonale uzasadnienie metody Herberta znajdziemy, odwołując się do teorii percepcji obrazu fotograficznego nakreślonej przez Rolanda Barthes'a w słynnej pracy *Światło obrazu*. Potraktujmy więc *Album Orwella* jako *studium* w rozumieniu Barthes'owskim: przetworzenie wizualnych inspiracji przez filtr subiektywnych wyobrażeń na temat autora powieści *Rok 1984*.

Roland Barthes wprowadził pojęcie *studium* w książce *Światło obrazu*, gdzie wydzielił w procesie postrzegania zdjęcia dwa aspekty *studium* i *punctum*. *Studium* definiuje jako proces postrzegania i interpretacji sytuacji przedstawionej na zdjęciu przez pryzmat wiedzy i kultury ogólnej oglądającego. Emocje powstające podczas *studium* są wydedukowane, oparte na podobieństwie poszczególnych elementów sceny do elementów rzeczywistości dobrze czytelnikowi znanych, czy to z autopsji lub z tekstów kultury. Na podstawie tych rozpoznanych elementów tworzymy interpretacje, odtwarzając historię dziejącą się przed obiektywem, odbierając ją jako świadectwo polityczne, obraz historyczny, czy scenę rodzajową. W rozumieniu Barthes'owskiego *studium* wszystkie elementy zdjęcia muszą układać się w spójną mozaikę (jeżeli jakiś element zdjęcia „nie pasuje” do pozostałych, przyciąga wzrok swoją innością, przechodzimy do kategorii *punctum*), która oglądana przez pryzmat własnych doświadczeń intelektualnych daje się zwerbalizować i nazwać<sup>33</sup>.

„Odtwarzanie historii dziejącej się przed obiektywem” w przypadku Herberta to nie tylko czerpanie z twórczości Orwella, lepienie autora z cech osobowości stworzonych przez niego postaci, ale przede wszystkim odnoszenie się do nieistniejących, potencjalnych zdjęć i opisywanie ich z drobiazgowym realizmem (tenisówki, jacht w słońcu, nawoływania do zabawy, szpital, łóżko, krwawiące usta). Uwagę zwraca podwójna

33 „Studium to obszar, całe pole, które postrzegam jako coś bliskiego, gdyż związane jest z moją wiedzą, kulturą ogólną. To pole może być mniej lub bardziej stylizowane, mniej czy bardziej udane, zależnie od sztuki czy szansy fotografa. [...] Emocje przychodzą do mnie za pośrednictwem mojej kultury moralnej i politycznej. [...] To za pośrednictwem *studium* interesuję się wieloma zdjęciami, bądź odbierając je jako świadectwa polityczne, bądź smakując je jako dobre obrazy historyczne. [...] *Studium* [...] narzuca jakąś dociekliwość, oddanie się pewnej rzeczy. Gdyż to właśnie poprzez kulturę (to znaczenie jest obecne w *studium*) uczestniczę w wyrazie twarzy, gestach, realiach, działaniach” (R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 1996).

funkcja takich odwołań. Brak zdjęć z okresu studiów nad nędzą sugeruje, że były to doświadczenia Orwella jako współuczestnika, a nie gapia. Natomiast niedostatek fotografii z ostatniego okresu życia Orwella pozwala na zmitologizowanie postaci pisarza. Jawne i ostentacyjne ich pominięcie uwydatnia gest mitologizacji, częsty u Herberta także w innych wierszach, a trzeba dodać, że nie jest to przecież jedyna możliwa postawa poetycka.

Inną strategię wykorzystania podobizny pisarza do stworzenia symbolicznego wizerunku wybrał Stanisław Barańczak w wierszu *Fotografia pisarza*. Metoda Barańczaka także wpasowuje się w Barthes'owską teorię *studium*. W odróżnieniu od Herberta poeta pomija jakiegokolwiek szczegóły biograficzne, nie wypowiada się też na temat realności zdjęcia – zakładamy, że faktycznie tak drobiazgowo opisana fotografia musiała istnieć, ale nie ma to żadnego znaczenia interpretacyjnego, ponieważ jest to typowe „okładkowe”, konwencjonalne zdjęcie intelektualisty przy biurku. Charakterystyka postaci tworzona jest właśnie poprzez przypisanie poszczególnym obserwacjom anatomicznym głębszego (innego niż oczekiwane przez bohatera zdjęcia) znaczenia charakterologicznego:

prawa ręka na pierwszym planie, palce: środkowy,  
serdeczny i mały, zwinięte, tworzą coś w rodzaju  
półpięści, która nie ma zamiaru uderzyć  
w żaden stół,  
a tym bardziej w żadne biurko,  
kciuk podpira szczękę dolną, przyciska ją do górnej zamykając  
szczelnie ten wentyl bezpieczeństwa,  
usta,  
[...]  
zwrócony półprofilem,  
bierze na siebie całą odpowiedzialność,  
śmiało i szczerze nie patrząc nikomu oczy [...].

Pisarz chce wypełnić sobą ideę pisarskości, podmiot liryczny taką chęć poprzez upozowany, wystudiowany wizerunek dostrzeżę<sup>34</sup> i nicuje. Wa-

34 „Istnieją fotograficy, którzy będą szukać Chińczyka bardziej chińskiego od pozostałych, a kiedy go znajdą, poproszą o chiński wyraz twarzy i zrobią mu zdjęcie w otoczeniu najbardziej chińskim z możliwych. Co utrwala w negatywie. Chińczyka? Nie. Utrwala ideę chińskości” (M. Garczarek, *Przestrzenie fotografii*, Łódź 2005, s. 228).

runkiem komunikacji między zdjęciem a odbiorcą jest wiedza ogólna, świadomość konwencji zdjęcia „okładkowego”. Przypomnijmy jeszcze raz Barthes’a: „Gdyż to właśnie poprzez kulturę (to znaczenie jest obecne w *studium*) uczestniczę w wyrazie twarzy, gestach, realiach, działaniach”. Konwencja, którą odbiorca świadomie przełamuje, traktując scenę nie w kategoriach symbolu, tylko groteski. Kompozycja zdjęcia rozłożona jest na części pierwsze, a jej elementy, konfrontowane z wyobrażeniami poety, budują interpretację.

### Pan Orwell a Pan Cogito

Herbertowska metoda traktowania fotografii jest zgoła inna, choć bardzo charakterystyczna, gdyż on – parafrazując jego bohatera tak podobnego do Herbertowego Orwella i bliskiego poecie (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM):

używał wyobraźni  
do całkiem innych celów  
chciał z niej uczynić  
narzędzie współczucia

Barańczakowi wspólnota kultury pozwalająca uczestniczyć w scenie przedstawionej na zdjęciu umożliwia zbudowanie opozycji wobec sportretowanego. W przypadku Herberta jest odwrotnie. Następuje uformowanie bohatera wiersza, „niejakiego Erica Blaira”, na kształt bohatera herbertowskiego. Poeta przypisuje mu podobną wrażliwość i dobiera podobne określenia, opisując stosunek do rzeczywistości. Szczególnie widoczne jest to we fragmentach opisujących zdjęcia wyimaginowane, w których podobieństwo do Pana Cogito jest najwyraźniejsze. Obu postaciom wspólny jest brak epatowania cierpieniem. Obaj bohaterowie nie falsyfikują nędzy. Nie ma więc zdjęć z łoża śmierci, co autor-narrator konstatuje w wierszu z naciskiem, jakby obawiał się przedstawienia momentu poddania.

Tego typu powściągliwość często występuje w twórczości Herberta. Porównajmy ją z postanowieniem Pana Cogito, by nie eksponować swego nieszczęścia (*Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, PC):

należy zgodzić się  
pochylić łagodnie głowę  
nie załamywać rąk

posługiwać się cierpieniem w miarę łagodnie  
 jak protezą  
 bez fałszywego wstydu  
 ale także bez pychy

Podobieństwa idą też w drugą stronę. Tożsamość Pana Cogito wykazuje pewne pęknięcia, którym i Orwell poświęcił rozważania:

If you look into your own mind, which are you, Don Quixote or Sancho Panza? Almost certainly you are both. [...] Whether you allow yourself to be influenced [by Sancho Panza] is a different question. But it is simply a lie to say that he is not part of you, just as it is a lie to say that Don Quixote is not part of you either, though most of what is said and written consists of one lie or the other, usually the first<sup>35</sup>.

To do złudzenia przypomina *credo* Pana Cogito (*O dwu nogach Pana Cogito*, PC):

tak oto  
 na obu nogach  
 lewej którą przyrównać można do Sancho Pansa  
 i prawej  
 przypominającej błędnego rycerza  
 idzie  
 Pan Cogito  
 przez świat  
 zataczając się lekko

Współ-czucie (w sensie: współodczuwanie) Herberta kazało mu skupić się na tym, czego nie ma w „albumie”, a dzięki czemu utworzył spójny, przekonujący obraz człowieka wewnątrznie nieugiętego, kontrolującego sytuację do końca i wbrew okolicznościom osiągnącego cel. Dlatego w wierszu tym Orwell łudząco przypomina sylwetkę Pana Cogito, który (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, PC):

chciałby stanąć  
 na wysokości sytuacji

to znaczy  
 spojrzeć losowi  
 prosto w oczy

---

35 G. Orwell, *The Art of Donald McGill Horizon: A Review of Literature and Art*, London 1941.

[...]  
dlatego nie kładzie się  
do łóżka  
[...]  
chciałby do końca  
stać na wysokości sytuacji

Nic więc dziwnego, że dla osiągnięcia mitologizacyjnego efektu istotniejsze dla poety stają się ujęcia domniemane oraz to, czego na zdjęciu nie widać. Strategia ta umożliwia zbudowanie paralel (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM):

wyobraźnia Pana Cogito  
ma ruch wahadłowy  
przebiega precyzyjnie  
od cierpienia do cierpienia

i dzięki niej herbertowski Orwell:

idzie jak wahadło cierpliwy cierpiący  
na pewne spotkanie.

Odwołując się do Barthes'owskiego *studium*, uznaliśmy, że fotografia jest poniekąd pretekstem do stworzenia pewnej historii obok zdjęcia, albo nawet wbrew niemu. Wydaje się, że same zdjęcia nie stanowią dla Herberta specjalnej wartości – buduje on przecież sytuację liryczną na bazie fotografii wymyślonych, których opis wzmacnia obraz pisarza powstały w wyobraźni Herberta. Nasuwa się tutaj kolejna paralela do metody twórczej Orwella. Jako znakomity obserwator w wielu książkach zawarł drobiazgowy i realistyczny opis stosunków społecznych, natomiast sławę przyniosły mu te, w których wychodzi poza *mimesis*.

### Punctum

Omawiane powyżej Barthes'owskie *studium* ma swoją drugą stronę medalu, mianowicie *punctum*. Przypomnijmy: jeżeli jakiś element zdjęcia „nie pasuje” do pozostałych, przyciąga wzrok swoją innością, zaskakuje, przechodzimy do kategorii *punctum*. W odróżnieniu od *studium*, będącego pochodną kultury i dającego się zwerbalizować, *punctum* jest „tym czymś”, co przyciąga uwagę, wzbudza niepokój, ale nie daje się opisać w sferze symbolicznej:



Drugi element przełamuje studium lub poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem studium), to on wybiega ze sceny jak strzała i przesywa mnie<sup>36</sup>.

Nawiązania do zdjęcia rozpatrywanego w kategorii *punctum* powinniśmy szukać w takim razie nie w wierszach-manifestach intelektualnych, tylko w utworach odwołujących się do znacznie bardziej pierwotnych uczuć i emocji. Przyjrzyjmy się wierszowi Zbigniewa Herberta *Pan Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu* (ROM).

Bohater wiersza dość przypadkowo i konwencjonalnie dowiedział się o śmierci sławnej tancerki. Przeczytał nekrolog w gazecie „Głos Pacyfiku” podczas pobytu w Kalifornii. Co robił tam Pan Cogito – możemy tylko dociekać<sup>37</sup>. Bohaterki osobiście nie znał, zadziwiająca jest więc obszerna wiedza na temat losów artystki, większa niż oparta na „krótkiej notatce z ostatniej strony”. Podczas przeglądania nekrologu to fotografia, a nie tekst w gazecie, stała się punktem wyjścia rozważań:

notatka w Głosie Pacyfiku  
ozdobiona jest fotografią  
zmarłej

krzepka  
wyciosana z dobrego drzewa  
kobieta  
stoi  
na tle muru

w ręku trzyma  
skórzany przedmiot

coś pośredniego  
między damskim neserem  
a torbą listonosza

uwagę Pana Cogito  
przykuwa  
nie azjatycka twarz Marii

<sup>36</sup> R. Barthes, dz. cyt., s. 45.

<sup>37</sup> Wiemy natomiast, że Zbigniew Herbert przebywał w Stanach Zjednoczonych jako wykładowca literatury w college'u, ale nie przepadał ani za tą formą aktywności pedagogicznej, ani za samymi Stanami Zjednoczonymi. Nie zdecydował się na przedłużenie kontraktu.

małe niedźwiedzie oczka  
zwalista sylwetka byłej tancerki  
ale właśnie  
ten zaciekle trzymany  
skórzany przedmiot

co  
ona  
nosiła  
przez bezdroża  
pustkowiec miast  
lasy  
góry  
doliny

– petersburskie noce  
– samowar z Tuły  
– śpiewnik starocerkiewny  
– skradzioną srebrną chochlę  
z monogramem carycy  
– ząb świętego Cyryla  
– wojnę i pokój  
– perłę zasuszoną w ziołach  
– grudę zmarzłej ziemi  
– ikonę

nikt się tego nie dowie  
zabrała torbę  
ze sobą

Barthes'owskim *punctum* jest dla Herberta „zaciekle trzymana” torebka, przedmiot niewątpliwie realny, trzymany faktycznie, czymś wypełniony w konkretnym momencie wykonywania fotografii. Pytanie „co ona nosiła” nie jest więc bezsensowne, choć odpowiedź niedostępna jest oglądającemu. Dzięki temu niedookreśleniu można jednak wznieść się na inny poziom abstrakcji i przywołać odpowiedzi symboliczne. „Próba kontaktu” nie dokonuje się na poziomie wspólnej dla obojga amerykańskiej terażniejszości. Nie pada zdroworoządkowa odpowiedź na temat kluczy, dokumentów, chusteczki, rachunków, wczorajszego wydania gazety. Proponowana przez Herberta zawartość torebki wybiega poza racjonalny, obiektywny, uniwersalny porządek codzienności i obyczaju. Wysunięcie się torebki na pierwszy plan fotografii nie jest

zamierzoną intencją fotografa analizowaną przez widza. Jest akcentem przełamującym *studium*.

Zawartość torebki przywołuje skojarzenia z tym, co Maria musiała zostawić w Rosji, wyjeżdżając z kraju w 1918 roku po śmierci ojca. Nie z Bukaresztem i Paryżem, w których później była tancerką kabaretową i cyrkową pogromczynią zwierząt, nie ze Stanami Zjednoczonymi, w których osiadła po wypadku poturbowania przez niedźwiedzia. Być może *punctum* wywołane zostało wspomnieniem własnych doświadczeń, wspólnego z Marią doświadczenia nostalgii i tęsknoty. „*Punctum*, nawet jeśli działa tylko przez mgnienie, posiada możliwość siły ekspansji”<sup>38</sup> – mówi Barthes. Pod wpływem tego nagłego przebłysku poeta usiłuje się emocjonalnie zestroić z bohaterką zdjęcia. Stąd wiersz i stąd znamieny tytuł „próba kontaktu”. Herbert ma świadomość, że zdjęcie poruszyło go niejako wbrew woli fotografa, który nie zwrócił uwagi na torebkę przy kompozycji tego, najprzypuszczalnie dość banalnego i przypadkowego ujęcia. Zawartość torebki – element na zdjęciu ukryty – daje pociechę szansę na wyjście poza nieakceptowaną amerykańską teraźniejszość:

co ona robi  
w tym zupełnie nieodpowiednim miejscu  
które przypomina piknik  
wesoły week-end umarłaków  
albo różowo-biały  
finał konkursu cukierników

Pan Cogito odwołuje się do postaci Marii, właścicielki petersburskich nocy, wojny, pokoju i ikony, i z nią podejmuje „próbę kontaktu” z jej doświadczeniem powtarzalnym, znanym emigrantom wszystkich czasów<sup>39</sup>.

### Namacalne nieistnienie

Większość poetów sięga po fotografię, żeby uwiarygodnić sytuację liryczną i osadzić ją w rzeczywistości. Zbigniew Herbert – wręcz przeciwnie. Odwołuje się do fotografii, aby wyjść poza rzeczywistość. Najważniejsze są nieistniejące, potencjalne zdjęcia, jak w *Albumie Orwella*, albo nieistniejące przedmioty, jak w utworze *Pan Cogito z Marią Rasputin – próba*

<sup>38</sup> R. Barthes, dz. cyt., s. 76.

<sup>39</sup> Exulowie wszystkich czasów znają cenę wygnania z rodzinnego miasta, o czym wspomina Herbert w wierszu *Dlaczego klasycy* (N).

*kontaktu*. W obydwu wierszach, odwołując się do różnych poziomów percepcji analizy obrazu fotograficznego (bardziej erudycyjnej lub bardziej emocjonalnej, co można przyporządkować dwóm filarom teorii Rolanda Barthes'a), szuka łączności z obiektem fotografowanym – czy to na poziomie intelektualnym, wydobywając podobieństwa metody twórczej, czy też czysto emocjonalnym, opartym na podobieństwie doświadczeń. W wierszu *Fotografia* (ROM) z kolei zdjęcie w jego rękach staje się figurą niemożliwą, nośnikiem paradoksu. Połączenie antycznego konceptu filozoficznego (obrazowanego w oryginale pozornie nieciągłym ruchem strzały) z doświadczeniem tożsamości (unaocznionym poprzez wybiórcze, czyli nieciągłe, przedstawienia fotograficzne) pozwala poecie rzucić nowe światło na problem poczucia tożsamości człowieka w danym momencie życia. Rozumowanie jest zobrazowane fotografią, która ocalała, ale możliwe do przeprowadzenia tylko dzięki brakowi fotografii z momentów pośrednich biografii.

Nieistnienie w opisie Herberta staje się niezwykle namacalne, wręcz bardziej realne i konkretne niż pozostałe, obiektywne aspekty rzeczywistości. Brak staje się kluczem do zrozumienia rzeczywistości.

Czy można się więc dziwić, że stosunek Herberta do fotografii praktycznej był niechętny, jeśli nie wrogi? Nigdy ponoć nie robił zdjęć, zawsze szkicował, jakby nie przekonywały go wywody teoretyków na temat obiektywizmu i precyzji fotografii. Nawet do własnej śmierci (wydarzenia wówczas hipotetycznego) odwołuje się poprzez obraz nieistniejącej fotografii, pozostając w sferze symbolicznej (*Koniec*, EB):

A teraz to nie będzie mnie na żadnym  
zdjęciu zbiorowym (dumny dowód mojej śmierci  
we wszystkich literackich tygodnikach świata) kiedy ktoś  
powie patrzcie widzicie – to Zbyszek – wskazując palcem  
na mężczyznę który szamoce się z walizką – ale to nie  
ja to ktoś inny nawet nie jest z tej branży  
nie ma mnie i nie ma zupełna pustka  
nawet gdybym skupił wolę w jedno ognisko  
nie potrafiłbym nawet na moment w błysku magnezyj  
zaistnieć

Pozostaje pytanie, czy w opinii potomnych – parafrazując rozważania na temat Orwella – „nie będzie go niestety na tej fotografii”, czy „nie będzie go na szczęście na tej fotografii”. Tu ocenę musi pozostawić następnym pokoleniom, dla których jego hipotetyczna fotografia

będzie konkretem. Obawia się jednak, że dla potomnych nieistnienie na fotografii będzie jego klęską.

jakbym okazał się wrogiem  
rewolucji a przedtem stał bezpiecznie w słońcu  
wodza

– taki wyobraża sobie poeta koniec Zbigniewa Herberta. Najwyraźniej nie podejrzewa potomnych o charakterystyczną dla siebie umiejętność nadawania nieistnieniu namacalnego sensu.



Józef Maria Ruszar

Akademia Ignatianum

## Perfekcyjny grzesznik

Ekfrazja i historyczny pesymizm w wierszu  
*Epizod z Saint-Benoît*

Wiele wierszy Herberta karmi się doświadczeniem jego licznych podróży. *Epizod z Saint Benoît* z tomu *Napis* do takich właśnie utworów należy. Benedyktyńskie opactwo zwane Fleur powstało w VII wieku i zalicza się do najświetniejszych i najbardziej znaczących we Francji. We wczesnym średniowieczu stąd promieniowała na okolicę reforma kluniacka, tu także działał święty Abbon, a kościół chlubi się relikwiami świętego Benedykta z Nursji. Obecnie w klasztorным kompleksie przeważa budownictwo romańskie z X i XI wieku. Jeden z architektonicznych elementów opactwa zainspirował polskiego poetę.

### *Epizod z Saint-Benoît*

w starym opactwie nad Loarą  
(wszystkie soki drzew spłynęły tą rzeką)  
przed wejściem do bazyliki  
(nie jest to narteks ale kamienna alegoria)  
na jednym z kapitelów  
nagi Max Jacob  
którego wydzierają sobie  
szatan i czteroskrzydły *archangelus*

wynik tych zapasów  
nie został ogłoszony  
jeśli nie wziąć pod uwagę  
sąsiedniego kapitelu

szatan trzyma mocno  
oderwaną rękę Jacoba  
pozwalając reszcie  
wykrwawić się między  
czterema niewidocznymi skrzydłami.

## Romańska architektura

Architektonicznym ewenementem opactwa Saint-Benoît jest niecodzienna budowla poprzedzająca wejście do kościoła. Jest to piętrowa struktura, zbudowana na podstawie kwadratu (lub bliska tej figurze), zbyt niska na wieżę, a zbyt wysoka na rodzaj zewnętrznej kruchty. Fizycznie ciężki, a wizualnie masywny parter ma charakter otwartego portyku o potrójnym systemie kamiennych filarów i z zewnątrz przypomina kwadratową wersję Koloseum, a może jeszcze bardziej – przęsła rzymskiego mostu ustawione w trzech rzędach zamiast w poprzek rzeki. Do każdego grubego filaru przylegają ciężkie półkolumny, które jednak w porównaniu z litą masą potężnych bloków skalnych robią wrażenie lżejszych, niż są w istocie. Na tej potężnej strukturze nabudowana jest kaplica pierwszego piętra, o oknach wyższych od parterowych łuków, a nad nią góruje czterosпадzisty wysoki dach z dobudowaną na szczycie renesansowo-barokową latarnią. Trudno dociec, czy zwieńczenie jest oryginalne, czy też jest wypadkową późniejszych przeróbek.

Herbert powiada, że nie jest to narteks, i zapewne ma rację. Po pierwsze dlatego, że specjalne przedsionki dla katechumenów to element świątyń wczesnochrześcijańskich, który miał charakter dziedzińca otoczonego otwartymi portykami – wiemy, jak wyglądały choćby z mediolańskiego kościoła świętego Ambrożego. Po drugie zagajnik kamiennych baobabów nie pozostawia zbyt wiele miejsca dla ewentualnych kandydatów na chrześcijan i w charakterze poczekalni jest zupełnie niefunkcjonalny. Prześwit między kamiennymi przęsłami jest zaledwie dwa razy większy niż szerokość filarów. Po odrzuceniu więc tego domysłu poeta – sam nie wiedząc, z czym ma do czynienia – wykpiwa się żartem na temat rzekomej „kamiennej alegorii”, nie precyzując jej alegorycznego sensu.

Na parterze widzimy szesnaście potężnych filarów otoczonych dwudziestoma czterema półkolumnami, a każda półkolumna ozdobiona została rzeźbionym kapitelem. Nieco mniej zbytkowna dekoracja rzeźbiarska znajduje się na pierwszym piętrze, a narożne elementy budynku są zupełnie surowe. Większość kapiteli przedstawia sceny biblijne. Wśród nich znajduje się rzeźba przedstawiająca duszę człowieka kuszoną przez diabła i chronioną przez anioła – scena wypatrzona przez poetę. W sensie dosłownym są to dwie duże postacie, między którymi znajduje się niewielka figurka człowieka. Jest to standardowe



przedstawienie psychomachii – walki dobra i zła o duszę człowieka, bo ów człowieczek, a raczej kukiełka, cieleśnie reprezentuje niezmysłową istotę człowieka.

Dlaczego Herbert powiada, że szablonowa scena, ukształtowana według romańskich schematów, opowiada historię Maxa Jacoba i że to on właśnie sportretowany został na kapitelu? Skąd zainteresowanie dwudziestowiecznym artystą w klasztorze liczącym sobie niemal półtora tysiąclecia? Wydaje się, że z co najmniej dwóch powodów – jeden należy do sfery etyki, a drugi do historii.

### Żyd, artysta, katolik-homoseksualista

Max Jacob (1876–1944) związany był z opactwem w Saint-Benoît i tu znajduje się jego grób. W 1937 roku awangardowy poeta, dramaturg, malarz i krytyk literacki w jednej osobie zamieszkał w tutejszym klasztorze. Wcześniej bywał tu często, poczawszy od 1921 roku. Nie byłoby w tym wydarzeniu nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że Max Jacob należał do paryskiej bohemy, był jednym z twórców kubizmu i surrealizmu, a prowadził dość rozwiązłe życie pijaka i narkomana.

Okresy kontemplacji przeplatały się ze światowym życiem. Pochodził z niewierzącej rodziny żydowskiej, ale na skutek widzenia w 1909 roku – twierdził, że ukazał mu się Chrystus! – w 1915 roku przeszedł na katolicyzm. W 1944 roku został aresztowany przez Gestapo i jako Żyd przewieziony do obozu przejściowego w Drancy, z którego miał się udać do jednego z niemieckich obozów zagłady (wcześniej w Auschwitz zginęło jego rodzeństwo). Na trzy dni przed wywózką zmarł na zapalenie płuc. Miał 68 lat. Mnisi benedyktyńscy sprowadzili po wojnie jego ciało do klasztoru i tu jest pochowany<sup>1</sup>.

Takie jest – najkrócej ujmując – historyczne tło, do którego odwołuje się polski poeta, przypisując kamiennej alegorii historię życia i śmierci francuskiego kolegi. Dobro i zło dziejów upomniało się o Maxa Jacoba – to ono „zostało przedstawione” na kapitelu. Ścisłej mówiąc, romańskie rzeźby stały się w wierszu Herberta metaforą walki dobra i zła w Historii (koniecznie pisanej wielką literą, kiedy mówimy o wielkich systemach totalitarnych XX wieku). Walki, której ofiarą stał się Jacob.

<sup>1</sup> A. Ważyk, *Wstęp* [w:] M. Jacob, *Wybór poezji*, Warszawa 1965.

Ale jest jeszcze plan etyczny. Max Jacob prowadził „barwne życie” paryskiej cyganerii. Na dodatek był homoseksualistą – dość słabe kwalifikacje jak na ortodoksyjnego katolika, a następnie mnicha. Niektórzy biografowie powiadają, że był między innymi kochankiem Pabla Picassa – mieszkali razem na Boulevard Voltaire. Po przejściu na katolicyzm Jacob nie rzucił swego życia pijaka i narkomana. Nie znalazł w sobie takiej siły, a jednocześnie szczerze żałował swych grzechów! Przyjaciele, jak na przykład sławny malarz Amadeo Modigliani i Julien Green, opowiadali, że po pijackiej nocy Max Jacob potrafił pójść wczesnym rankiem do kościoła, płakać przed ołtarzem i prosić Boga o przebaczenie grzechów, których nie umiał się wyrzec. Spowiadał się i przystępował do Komunii. O swoim homoseksualizmie mówił: „Skoro niebiosa widzą moją skruchę, wybaczą mi przyjemności, z których korzystam wbrew własnej woli”<sup>2</sup>.

To właśnie dlatego Julien Green w swoich dziennikach nazwał go „grzesznikiem doskonałym”<sup>3</sup>. Max Jacob, nie umiejąc zarządzić wewnętrznemu rozdarciu w swoim życiu, w końcu zerwał z paryską bohemą i udał się do klasztoru, gdzie pędził przykładowe życie mnicha i przewodnika po opactwie. Tak więc kamienna alegoria z Saint Benoît dobrze opisuje gwałtowne zmagania się z grzechem żarliwego katolika-grzesznika.

## Ekfrazja i egzystencja

Chrześcijanie widzą człowieka rozdieranego przez dobro i zło, bo na tym polega ludzka egzystencja. Najczęściej mają w takim wypadku na myśli indywidualną walkę o swą duszę i wierzą, że grzesznik może wyrwać się spod wpływów szatana, w czym pomagają mu aniołowie. Herbert dość drastycznie przedstawił tę sytuację w swoim wierszu, przewrotnie rozciągając sens walki także na sferę ludzkich dziejów. Bo polskiemu poecie nie wystarcza symboliczna eksplikacja sensu średniowiecznej rzeźby na materiale biograficznym z XX wieku – egzegeza, która pozostałaby w sferze religijnej czy też tylko moralnej. Herbert zgryźliwie komentuje naiwną wiarę w Opatrzność, a nie ludzkie dążenie

<sup>2</sup> [http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/Jacob\\_Max.html](http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/Jacob_Max.html) [dostęp: 2015.01.15].

<sup>3</sup> <http://nihilobstat.info/2009/03/18/nearer-to-god/> [dostęp: 2015.01.15].

do cnoty. Sądząc z tego, co spotkało francuskiego poetę, nie wydaje się, aby ironia Herberta odnosiła się do sfery jednostkowej – to przecież jeden z szatanów Historii spowodował „wykrwawienie się” Maxa Jacoba. Ten wiersz jest kolejnym przykładem pesymizmu historycznego Zbigniewa Herberta, a dla osiągnięcia tego celu poeta dokonuje pewnej manipulacji w dziedzinie opisu.

Przywołanie rzeźb (tak zwana ekfraza) jest z jednej strony dokładne, a z drugiej – nieprawdziwe! Jeśli udamy się na miejsce inspiracji, zauważymy, że poeta zmienił obraz, a objaśnienie sensu rzeźby zostało wtórnie narzucone<sup>4</sup>. Przecież na sąsiednim kapitelu „urwana ręka” grzesznika to skutek szkód poczynionych przez czas, a nie wynik walki anioła z szatanem. Zresztą, ten ostatni bardziej ucierpiał niż człowiek, bo zostały po nim właściwie tylko nogi. Tak więc symboliczna interpretacja, dotycząca planu czysto moralnego czy religijnego, powinna być korzystna dla Maxa Jacoba – zresztą zgodnie z jego życiem, o którym można powiedzieć słowami świętego Pawła z *Listu do Tymoteusza*:

Albowiem krew moja już ma być wylana na ofiarę, a chwila mojej rozłąki nadeszła. W dobrych zawodach wystąpiłem, bieg ukończyłem, wiary ustrzegłem. Na ostatek odłożono dla mnie wieniec sprawiedliwości, który mi w owym dniu odda Pan, sprawiedliwy Sędzia, a nie tylko mnie, ale i wszystkim, którzy umiłowali pojawienie się Jego (2 Tm 4, 7).

O ile w planie religijnym Max Jacob jawi się jako zwycięzca, bo męczeństwo jest wpisane w istotę chrześcijaństwa, o tyle w planie Historii i on, i świat są wielkimi przegranymi. Łatwo się domyślić, że pierwotnie „sąsiedni kapitel” (a właściwie jego druga strona, po przeciwnej stronie filara) musiał być identyczny, a ściślej: symetryczny. Kruchość piaskowca, w którym wykuto rzeźbę, spowodowała, że postać Szatana została mocno nadwyrężona i jest słabo widoczna. Ta sama nietrwałość materiału spowodowała, że brak kawałka przedramienia ludzkiej figurki

<sup>4</sup> Zabieg często stosowany przez poetę, który wykorzystywał artefakty jako punkt wyjścia do własnych celów, zmieniając sens dzieł (przedmiotów), a nawet je reinterpreterując wbrew pierwotnej intencji. Bliskim przykładem (ze względu na przywołanie nagrobnej płaskorzeźby) jest wiersz sąsiedni z tomu *Napis – Curatia Dionisia*, będący rzekomo nagrobkiem rzymskiej kurtyzany (patrz: J.M. Ruszar, *W poszukiwaniu Curatii Dionisii* [w:] *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2009. Generalnie jest to element szerszego zjawiska w twórczości Herberta, polegającego na pisaniu tzw. apokryfów.

sprawia wrażenie, jakby dłoń pozostała w gestii Szatana... Tak oto druga część ekfrazy została przekształcona w apokryf o wielkich zapasach w Historii.

Wiersz nigdy nie był interpretowany dla niego samego i służył jedynie za przykład jakiegoś szerszego zjawiska. Dlatego obszernego omówienia wiersza dokonała w swej pracy magisterskiej Małgorzata Peroń, która zajmowała się tematem kamiennej rzeźby (antycznej i średniowiecznej) oraz doniosłością przedmiotów kamiennych w twórczości poety<sup>5</sup>. Z powodu głośnego swego czasu eseju Pawła Lisickiego *Epizod z Saint Benoît* odegrał istotną rolę w polemice na temat istnienia lub braku ortodoksji katolickiej w twórczości Herberta<sup>6</sup>. Po przedstawionej analizie trudno w to uwierzyć, ale w eseju *Puste niebo Pana Cogito* wiersz urasta do jednego z ważnych dowodów na odstępstwo od wiary! Niniejsza interpretacja idzie w zupełnie innym kierunku.

---

5 Maszynopis w posiadaniu autora. Praca nie została opublikowana w całości, ale we fragmentach, m.in. M. Peroń, *Z tych samych źródeł. Rzeźba antyczna w poezji polskiej XX wieku* [w:] *W kręgu antycznych fascynacji*, red. A. Bińkowska, M. Przybyszewska, Warszawa 2013, oraz te same, *Kamień – „węzeł pokrewieństwa” (Zbigniew Herbert)* [w:] *Czytanie współczesności*, red. M. Łukaszuk, M. Peroń, Lublin 2010. O samym wierszu jest mowa w artykule M. Peroń, *Gdzie dojrzewają posągi*, „Rzeczpospolita” [dodatek z dnia 7–8 czerwca] 2008, s. 4–5.

6 P. Lisicki, *Puste niebo Pana Cogito* [w:] *Poznanie Herberta*, dz. cyt., s. 241–263.

Jerzy Wiśniewski

Uniwersytet Łódzki

## Szamotanina śpiewnych tonów?

*Klawesyn z tomu *Hermes, pies i gwiazda**

### *Klawesyn* (HPG)

Jest to właściwie szafka z orzechowego drzewa z czarnym obramowaniem. Można by pomyśleć, że przechowują tam splewiałe listy, cygańskie dukaty i wstążki. A naprawdę jest tam tylko kukulka zaplątana w gąszczu srebrnych liści.

Tak jak większość małych próz Herberta umieszczonych w tomie *Hermes, pies i gwiazda* (1957)<sup>1</sup> również ten drobny utwór, opublikowany po raz pierwszy w siódmym numerze „*Twórczości*” z 1956 roku, a powstały w latach 1952–1953<sup>2</sup>, można uznać za demaskację<sup>3</sup>. Zapytajmy więc: na czym ona polega i co staje się jej obiektem?

---

<sup>1</sup> Do drugiej części tego tomu, zatytułowanej *Proza poetycka*, weszło sześćdziesiąt sześć utworów powstałych w okresie 1953–1956 (zob. M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2009, s. 55 i 443).

<sup>2</sup> Rękopis *Klawesynu* znajduje się w notatniku poety, opatrzonym przez niego inskrypcją: „1952/53”. Notatnik ten znajduje się obecnie w Archiwum Zbigniewa Herberta, przechowywanym w Bibliotece Narodowej (akc. 17 1955, t. 44). W 1953 roku Herbert przepisał swoje dwadzieścia dwie małe prozy do szesnastokartowego zeszytu, całość zatytułował *Bajki*, podpisał pseudonimem „Petryk” i zadedykował Tadeuszowi Chrzanowskiemu (zob. notę *Od wydawcy* [w:] Z. Herbert, *Bajki*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2009, s. 77–79). W tym własnoręcznie wykonanym przez poetę zbiorze (ofiarowanym Chrzanowskiemu w prezencie imiennym) znajduje się także proza *Klawesyn* – w wersji przed zmianami, wprowadzonymi później w tekście drukowanym w „*Twórczości*” oraz w tomie *Hermes, pies i gwiazda*: „Jest to właściwie szafka z orzechowego drzewa z czarnym / obramowaniem. Można by pomyśleć, że przechowują tam splekane / listy, cygańskie dukaty i wstążki. A naprawdę jest tam tylko kukulka / zaplątana w gąszcz srebrnych liści” (Z. Herbert, *Bajki*, dz. cyt., s. 47).

<sup>3</sup> O mechanizmie demaskacji będącym konstrukcyjną zasadą wielu utworów Herberta, a szczególnie jego próz poetyckich, pisał Stanisław Barańczak w swojej

Zdania tworzące narrację tego utworu są zapisem spostrzeżeń towarzyszących obserwacji klawesynu<sup>4</sup> – instrumentu muzycznego następującego trudności w identyfikacji i ocenie. Ze względu na skomplikowane dzieje i raczej incydentalną obecność w muzyce uprawianej tak w obecnym, jak i w ubiegłym stuleciu nie należy on do przedmiotów powszechnie znanych. Wycofywany stopniowo z użycia pod koniec XVIII wieku, ustępujący miejsca fortepianowi (wraz z kształtowaniem się w sztuce dźwięków nowego typu ekspresji, przyjmującej za główny środek wyrazu płynne zmiany dynamiki), zapomniany na blisko sto lat był jednak od początku XX stulecia powoli przywracany w celu wykonywania dzieł dawnych kompozytorów i stosowany niekiedy także przez twórców nowej muzyki. Trudno się zatem dziwić, że przy pierwszym kontakcie z nim łatwo o pomyłki i nieporozumienia.

Być może właśnie dlatego proza Herberta wydaje się zrazu demaskacją niekompetencji kogoś przyglądającego się po raz pierwszy temu instrumentowi. Początkowo klawesyn jest tu bowiem rozpoznawany opacznie jako pokojowy mebel, jako „szafka z orzechowego drzewa z czarnym obramowaniem”, służąca zapewne do przechowywania mniej lub bardziej cennych pamiątek. Dopiero dokładniejsze przyjrzenie się temu dziwnemu przedmiotowi – być może zajrzenie do jego wnętrza – pozwala się przekonać, że nie jest on składnicą rzeczy zapomnianych (i zapewne już nikomu niepotrzebnych), lecz – mówiąc przerośnie – mieszkaniem osobliwych brzmień, zdalnych wszakże do tworzenia muzyki. Jest on w istocie instrumentem muzycznym, czego definitywnym

---

monografii (zob. tenże, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 136–139).

4 Klawesyn (fr. *clavesin*, wł. *clavicembalo*, ang. *harpsichord*) to instrument muzyczny z grupy chordofonów szarpanych, wywodzący się od psalterium, w którym zastosowano mechanizm klawiszowy, wyposażony w skoczki z piórkami zaczepiającymi o struny i pobudzającymi je do drgań. Dźwięk klawesynu jest delikatny i krótkotrwały. Jego pudło rezonansowe (zamknięte od spodu w dawnych instrumentach, a otwarte w jego dwudziestowiecznych wariantach) miało najczęściej kształt skrzydłowy; w małych odmianach klawesynu – takich jak szpinet (wł. *spinetta*, fr. *épinette*) i wirginał (ang. *virginal*) – miało formę prostokątną (zob. M. Drobner, *Instrumentoznawstwo i akustyka*, Kraków 1980, s. 100–103). „W języku polskim duże instrumenty o formie skrzydłowej nazywano zrazu klawicymbalami. Terminem tym początkowo określano również małe instrumenty typu szpinetu czy wirginału. Współczesny termin klawesyn utrwalił się dopiero w XX wieku” (C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. S. Ołędzki, Kraków 1989, s. 312).

poświadczeniem stają się po prostu jego dźwięki, metaforycznie opisane w ostatnim zdaniu prozy: „kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści”. Tak rekonstruowana historia nawiązywania pierwszych relacji z klawesynem przez muzycznego laika, który w jej finale przypuszczalnie uderza w klawiaturę tego instrumentu (początkowo tylko go oglądał, teraz także słyszy), mogłaby – gdyby czytać ją jak parabolę – służyć za wykładnię przestrogi, by w patrzeniu na świat nie poprzestawać na powierzchownym oglądzie rzeczy, szczególnie tych sięgających swym rodowodem czasów minionych.

Demaskacja świadomości (wyłaniającej się z za narracji tej prozy) kogoś „wydziedziczonego” z przeszłości, a zatem niewprawnego w kontaktowaniu się z tym, co dawne, nie może być jednak uznana za jedyną realizację autorskich zamysłów. Wydaje się, że poeta nie poprzestał tu na prezentacji osoby dysponującej jedynie „naiwnym” punktem widzenia; postanowił posługiwać się równoległe drugim głosem. Wskazana staje się zatem jeszcze inna lektura. Przedmiotem demaskacji – a więc dociekania i sprawdzania, czym coś jest w swej istocie oraz jaką ma wartość – wydaje się bowiem rzecz, która stała się tematem utworu Herberta, czyli klawesyn. W takiej sytuacji za monologiem podmiotu tej prozy nie mógłby ukrywać się muzyczny ignorant. Wypada założyć, że do odkrywania prawdy o klawesynie przystępuje ktoś już jakoś zaznajomiony z tym instrumentem i zarazem wdrożony w percepcję muzyki. Chcąc odczytywać jego refleksje z zapisów tworzących ten utwór, trzeba choćby w zarysie poznać jego kwalifikacje w tej dziedzinie. Tym samym, podejmując lekturę, należy zadać pytania o doświadczenia poety: o realne i możliwe kontakty z instrumentem będącym tematem tej prozy – o wrażenia wzrokowe i słuchowe, które mogły dostarczyć inspiracji przy jej tworzeniu. Czytelnika tego utworu może bowiem zastanawiać pochodzenie konceptów zastosowanych przez Herberta w lakonicznym, lecz przecież niezwykle wyrazistym opisie klawesynu. Dlaczego jawi się on poecie jako „szafka z orzechowego drzewa z czarnym obramowaniem”? Czemu budzi skojarzenia z buduarowym meblem? Co zdecydowało, że jego dźwięki zostały opisane wyrażeniem: „kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści”? Dociekania te mogą się stać zacznym kolejnych pytań, wykraczających wprawdzie poza twórczość i biografię poety, ale trudnych do pominięcia, dotyczących chociażby dostępności klawesynu, jego obecności w wykonawstwie muzycznym, możliwości zapoznania się z jego odmianami

w ściśle określonym czasie historycznym, z którym wiąże się geneza i publikacja tego tekstu Herberta, a więc w Polsce w końcu lat czterdziestych i pierwszej połowie lat pięćdziesiątych xx wieku. Zaznaczając potrzebę uwzględniania także tego kontekstu, wróćmy jednak do wypowiedzeń skonstruowanych przez poetę w jego miniaturowej prozie.

Wydaje się, że intencją Herberta jest odkrycie prawdziwej natury klawesynu, czyli przeprowadzenie studium oraz rozwinięcie wartościującej refleksji o jego dźwięku, i tym samym przedstawienie jakiegoś sądu na temat muzyki. Wszystko jednak zaczyna się od zagadkowego opisu instrumentu, którego kształt wyraźnie odbiega od jego najbardziej znanej i rozpowszechnionej konstrukcji skrzydłowej – z charakterystycznie uchylanym wiekiem.

Klawesyn ukazywany przez Herberta jest prostokątny, raczej nieduży, budzi skojarzenia z szafką na szpargały, sekretarzykiem albo toaletką (poza jego boczne ścianki przypuszczalnie nie wystaje klawiatura), a obserwowany z bliska wydaje się wykonany z drewna orzechowego, inkrustowanego czarnym (hebanowym?) obramowaniem. Co w rzeczywistości oglądamy prowadzeni tym lapidarnym opisem poety? Na pewno nie mamy tu do czynienia z dużym klawesynem przeznaczonym do sali koncertowej; widzimy instrument domowy (komnatowy) odpowiedni na przykład do kobiecego apartamentu. Prawdopodobnie jest to wirginał – prostokątny, skrzynkowy klawesyn, rozpowszechniony w xvi i xvii wieku w Anglii i Niderlandach, utrwalany na obrazach wielu flamandzkich malarzy, także w kilku dziełach Johanna Vermeera. Od razu warto zapytać: czy Herberta zainspirował przy tworzeniu tego opisu realny przedmiot, czy raczej przedstawienie malarskie? Czy mógł zetknąć się gdzieś na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych xx wieku (może w jakimś poniemieckim domu w Sopocie lub Gdańsku?) ze starym, flamandzkim wirginałem? W tamtych latach mógł jednak na pewno oglądać reprodukcje obrazów Vermeera – więc może i *Lekcję muzyki* (ok. 1662–1665), przedstawiającą kobietę grającą na wirginalu pod okiem nauczyciela.

Nie mogąc (z braku informacji) rozstrzygnąć definitywnie tych interesujących zagadnień, chcę jednak skorzystać z tropów malarskich i zwrócić uwagę na jeden z eksponatów przynależących do epistolarnej spuścizny Herberta. Zainteresowanie wzbudza pocztówka z 5 września 1952 roku, którą poeta wysłał do swojego mentora, profesora Henryka



Elzenberga, dziękując mu za pozwolenie zdawania egzaminu w dodatkowym terminie i zapowiadając swój przyjazd<sup>5</sup>.

Na karcie tej – wydanej w niemieckiej serii „Moderne Meister” – znalazła się kolorowa reprodukcja obrazu Ernsta Horsta *Ein sonniger Nachmittag* (*Senne popołudnie*), przedstawiającego wnętrze mieszkania: przestrzeń dwóch pokoi ustawionych amfiladowo. W pierwszym z nich znajduje się stołowy, klawiszowy instrument – co ważne, koloru orzechowego z czarnym obramowaniem na dolnym brzegu, korespondujący zatem z wizerunkiem „szafki” przedstawionej przez Herberta w prozie *Klawesyn*. Stoi on pod ścianą, frontem do widza obrazu; jest otwarty, na pulpicie leżą rozłożone nuty, obok znajduje się puste krzesło. Właścicielka tego instrumentu siedzi w drugim pokoju za stołem przy oknie; przypuszczalnie jest zajęta wyszywaniem. Herbert, pisząc do Elzenberga, odniósł się do obrazu z pocztówki w znamienity sposób: „Przepraszam za ten okrutny przejaw sztuki. Aż strach pomyśleć, że ten inferalny szwabski klawicymbał był kiedyś modern” (ZHHE).

Chcąc ujemnie ocenić wartość tego raczej miernego artystycznie malarskiego przedstawienia (powstałego prawdopodobnie na przełomie XIX i XX wieku), Herbert wybrał z jego motywów ten najbardziej wyeksponowany kompozycyjnie – instrument znajdujący się na pierwszym planie – i nadał mu negatywną kwalifikację. Rozpoznając w nim klawesyn, odwołał się jednak do jego staropolskiej nazwy „klawicymbał”<sup>6</sup>, sprawiającej wrażenie określenia pejoratywnego (ze względu na dwuznaczność słowa „cymbał”, współtworzącego to dawne miano). Użył także epitetów „inferalny” i „szwabski”, wartościujących z pewnością niepozytywnie przeróżne rzeczy lub zjawiska. Warto wszakże zaznaczyć, że przeprowadzona przez Herberta identyfikacja tego instrumentu jest niepoprawna – na obrazie Horsta widnieje bowiem

5 Oto pełny tekst tego krótkiego listu: „Wielce Szanowny Panie Profesorze, Bardzo dziękuję za piękną kartkę i pozwolenie zdawania egzaminu. Pozwolę sobie przyjechać we wtorek rano 9/2. Przepraszam za ten okrutny przejaw sztuki. Aż strach pomyśleć, że ten inferalny szwabski klawicymbał był kiedyś modern. Co będzie z nami? W Sopocie deszcz i zimno że aż strach. Serdecznie pozdrawiam Pana Profesora Zbigniew Herbert” (ZHHE 41).

6 Zapomniany instrument i jego nazwę przybliżał na początku XX wieku Zygmunt Gloger: „Klawicymbał, po włosku *cembalo*. Tak nazywano w XVIII wieku instrument klawiszowy, udoskonalony nareszcie na fortepian” (Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. 3, Warszawa 1978, s. 31).

dziewiętnastowieczny, stołowy fortepian, kształtem przypominający dawny wirginał<sup>7</sup>. Nasuwa to zrazu przypuszczenie, że poeta nie spotkał się bezpośrednio z podobnym instrumentem; nie jest jednak wykluczone, że będąc po wojnie mieszkańcem Sopotu (i odwiedzając regularnie Gdańsk), napotkał kiedyś wśród rzeczy pozostawionych przez wysiedlonych Niemców osobliwy, stołowy fortepian<sup>8</sup>, który – podobnie jak ten z pocztówki – mógł opatrywać zjadliwym mianem: „szwabski klawicymbał”.

Niezależnie od tych niejasności wizualne paralele między instrumentami przedstawionymi na obrazie *Ein sonniger Nachmittag* i w utworze *Klawesyn* wydają się niewątpliwe. Definitywne potwierdzenie owych zbieżności przynosi wgląd w rękopis Herbertowskiej prozy. Jej pierwotny tekst poeta opatrzył bowiem dwoma rysunkowymi szkicami prostokątnego klawesynu, wyraźnie zainspirowanymi wizerunkiem instrumentu z pocztówkowej reprodukcji<sup>9</sup>.

Czy jednak negatywne konotacje związane z klawicymbałem z obrazu Horsta zostały automatycznie przeniesione przez Herberta na klawesyn opisany w jego prozie? Jeśli tak się stało, to pierwszym sygnałem nieprzychylnego nastawienia do tego instrumentu mogłoby być sformułowanie użyte przez poetę już na początku utworu: „Jest to właściwie szafka”. Gdyby słowa te uznać za wypowiedź nie muzycznego laika, lecz kogoś świadomego, że ogląda instrument klawiszowy, a nie zwykły mebel, to ich wykorzystanie mogłoby służyć do wyrażenia dystansu wobec rzeczy po prostu nie wzbudzającej podziwu. Mogłoby oznaczać jej satyryczną deprecjację – drwiące, podszyte humorem

7 Instrument przedstawiony na obrazie Horsta można zidentyfikować jako fortepian, jeżeli zwrócimy uwagę na dwa pedały (których mechanizm został oprawiony w charakterystyczną ramę w kształcie liry) oraz na rozmiar klawiatury (znacznie szerszej od klawesynowej). Bardziej wprawny znawca rozpoznawałby go zapewne po specyficznej obudowie, a także po metryczce (z nazwą producenta) umieszczonej nad klawiszami.

8 Informację, że stołowe fortepiany mogły być elementem wyposażenia wielu gdańskich i sopockich domów przed drugą wojną światową, uzyskałem podczas rozmowy z Aliną Mądry z Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu.

9 Uwagę przykuwa drugi rysunek, przedstawiający klawesyn jako niekształtną, zdeformowaną (tracącą równowagę?) konstrukcję, która za chwilę ulegnie nieodwracalnemu rozpadowi. Być może w tej spontanicznie kreślonej „karykaturze” znalazło odwzorowanie niezbyt przychylne (pełne rezerwy i zakłopotania) nastawienie poety do tego instrumentu.

umniejszanie wartości: klawesyn „to nic innego”, to tylko buduarowa „szafka”, a nie magiczna skrzynka wytwarzająca zagadkowe brzmienia.

Składiną szafkę tę negatywnie dookreślają również domysły na temat jej zawartości przedstawione przez narratora w drugim zdaniu prozy: „Można by pomyśleć, że przechowują tam spłowiałe listy, cygańskie dukaty i wstążki”. Czym ona jest w tak nakreślonym wyobrażeniu, noszącym ślady „dziecięcej” docieklivości i fantazji? Mogłaby być skrytką na drogocenne przedmioty, a jest raczej składzikiem rupieci. Wypełniają ją bowiem kartki z zapisami zapomnianych i unieważnionych przez czas wyznań („spłowiałe listy”), monety o wątpliwej wartości („cygańskie dukaty”), pozostałości z przyozdobień ubiorów lub fryzur („wstążki”). Chciałoby się powiedzieć: oto cmentarzyk rzeczy już zbytecznych.

Czy klawesyn – postrzegany jako „szafka” z buduaru – jest przechowalnią jakościowo podobnych przedmiotów? Jaką wartość mogą przedstawiać mieszkające w nim dźwięki? Herbert opisał je w ostatnim zdaniu prozy: „A naprawdę jest tam tylko kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści”. Nietrudno zauważyć przypisaną im ambiwalencję.

Z jednej strony dźwięki te wydają się biegunowym przeciwieństwem zmyślonych i niepięknych listów, dukatów czy wstążek. Przedstawione są za pomocą kunsztownej metafory i wydają się prawdziwym i jedynym skarbem przechowywanym w klawesynowej skrzynce. Jak zostało opisane ich brzmienie? Składa się ono z dwóch elementów: z dźwięcznego tonu, porównywanego do głosu kukułki, która śpiewa czysto interwały (małe tercje), oraz z metalicznych szelestów, syków i szumów, przedstawionych w wyrażeniu „gąszcz srebrnych liści” nie tylko przez odniesienia przedmiotowe, ale także za pomocą instrumentacji głoskowej (dźwiękami spółgłosek szczelinowych i palatalnych: sz, cz, s, ch, ś, ć). Klawesynowe brzmienia zostały trafnie oddane przy pomocy tych dwu konceptów. W akustycznym obrazie dźwięków tego instrumentu można bowiem rzeczywiście zauważyć obecność tonu i szmerów. Nie wiadomo, w jakich okolicznościach Herbert zapoznał się z grą klawesynu, tak by mógł usłyszeć składowe jego brzmień. Przypuszczalnie było to na koncercie, w kontakcie z żywą muzyką. Informacji o tym jednak nie przekazał w swoich listach pisanych na początku lat pięćdziesiątych do Haliny Misiótkowej i do Jerzego Zawieyskiego – z którymi zwykł dzielić się spostrzeżeniami dotyczącymi muzycznych występów i gry solistów (na przykład Bolesława Woytowicza, Eugenii Umińskiej,

Ireny Dubiskiej)<sup>10</sup>. Koncertujący w tamtych czasach polscy klawesyniści (między innymi Emma Aldberg, Janina Wysocka-Ochlewska, Kazimierz Flatau) nie zostali odnotowani w tych korespondencjach. Nie jest zatem pewne, czy słyszał ich występy. Śladem uczestniczenia Herberta w choćby jednym recitalu klawesynowym może być jednak ptasi motyw, otwierający opis gry tego instrumentu. Śpiewy kukułki oraz głosy innych ptaków stawały się przedmiotem muzycznej onomatopeizacji w kompozycjach klawesynistów francuskich, które zwykle były stałym punktem programu koncertów barokowej muzyki klawiszowej. Jedną z najpopularniejszych miniatur wykonywanych na recitalach (często na bis) jest *Kukułka* (*Le Coucou*), skomponowana w 1735 roku przez Luisa Claude'a Daquina; inne, równie efektowne utwory tego typu zostały napisane przez Jeana Philippe'a Rameau – między innymi *Le Rappel des Oiseaux* (*Nasładowanie ptaków*), *La Poule* (*Kura*) – oraz François Couperina – na przykład *Le Rossignol-vainqueur* (*Słowiak zdobywca*). W prozie Herberta odniesienie do *Kukułki* Daquina realizuje się jednak nie tylko w tak elementarny sposób. Wyrażenie „kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści” wydaje się niezwykle trafnym opisem dźwiękowego przebiegu tej muzycznej miniatury. Kukanie („przeskakujące” z partii jednej ręki do drugiej) zostało w tej kunsztownej kompozycji otoczone „gąszczem” dźwiękowych figuracji (skądinąd też wędrujących pomiędzy partiami obu rąk), składających się na akordowy akompaniament. Ptasie śpiewanie sprawia tu wrażenie „zaplątanego” w gęste, dźwiękowe sieci<sup>11</sup>. Figuracje te – zagrane na klawesynie – odsłaniają jeszcze inną własność: układają się w ciągi metalicznych („srebrnych”) brzmień tworzących ornamentacyjną osnowę dla cyklicznie powracającego głosu kukułki. Dźwięki tego instrumentu mogą więc wydawać się czyste i szlachetne<sup>12</sup>. Herbert jednak zaprojektował jeszcze inne odczytanie finału swej prozy.

<sup>10</sup> Zob. ZHHM 44, 45–46, 49, 106; ZHJZ 68.

<sup>11</sup> Dźwiękową akcję *Kukułki* Daquina, rozgrywającą się w tych dwu brzmieniowych planach, sugestywnie ukazuje interpretacja Georga Malcolma, utrwalona na płycie wytwórni Decca (LP) SPA 261: L.C. Daquin, *Premier livre de pieces de clavecin* (1735) / *Troisième Suite* / *Le coucou*; link do nagrania: <https://www.youtube.com/watch?v=9dA6I8oRPmc> [dostęp: 02.02.2015].

<sup>12</sup> Charakterystykę brzmień klawesynowych wszechstronnie przedstawił Bohdan Pocij w książce *Klawesyniści francuscy*, Kraków 1969, s. 59–62. Oto wybrany fragment tego studium: „brzmienie, barwa klawesynu jest – w dolnych rejestrach – ciemna,

Z drugiej bowiem strony stwierdzenie: „A naprawdę jest tam tylko kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści” skłania do negatywnego wartościowania dźwięków klawesynu. Rozważmy jedną możliwość. Trudno nie dostrzec ujemnie zabarwionego słowa „zaplątana”, opisującego relację pomiędzy kukułką a srebrnymi liśćmi. Spróbujmy odtworzyć sytuację zarysowaną za pomocą tego słowa i określić jej znaczenie. „Kukułka zaplątana” to ptak, który się szamocze – a więc już nie śpiewa. Do szeleszczących brzmień „srebrnych liści” dołączają się zatem nie czyste tony jej głosu, lecz trudne do określenia dźwięki usidlonej istoty, która być może za chwilę straci życie z wycieńczenia. Z obrazu „kukułki zaplątanej” w pułapkę (matnię?) można wnioskować, że klawesyn to nie skarbnica nadzwyczajnych dźwięków, łączących w zgodzie czyste tony i srebrzyste szelesty, ale w rzeczywistości miejsce konania wszystkiego, co śpiewne. Czyżby on także – jak buduarowa szafka – miał być symbolicznym cmentarzem, nekropolią śpiewnych tonów? Z tak odczytywanych znaczeń wyłania się sugestia, że klawesyn to nie instrument melodyczny, ale w istocie perkusyjny; to źródło trudnych do zniesienia, metalicznych dźwięków, epatujących chłodem, wprawiających w rozdrażnienie i posępny (a nawet „grobowy”) nastrój.

Zapytajmy, czym mogły być umotywowane te akustyczne obserwacje poety. Być może były one efektem uważnego i krytycznego wsłuchania się w brzmienie klawesynów używanych w połowie XX wieku, odbiegających konstrukcyjnie od swych historycznych pierwowzorów i wskutek tego grających płasko i mało dźwięcznie – można by rzec: „perkusyjnie”<sup>13</sup>. Jeśli jednak Herbert nie miał okazji zgłębiania brzmień tych instrumentów, mógł przejmować opinie innych osób. Nie jest

---

nasycona, przypominająca odcień starego, spatynowanego złota; [...] w górnych rejestrach dźwięk klawesynu staje się przejrzysty, jasny, srebrzysty, cienki, subtelny i wyrazisty – jak najdelikatniejsze koronki, najkunsztowniejsze, najbardziej misterne srebrne filigrany [...]. Można by też rzec, iż »średnica« klawesynu ma barwę, a raczej barwy przymgłone, łagodne, barwy w półcieniu lub półświecie, w najbardziej subtelny sposób »zmieszane« [...]” (tamże, s. 59–60).

<sup>13</sup> O dźwięku tych instrumentów krytycznie wyrażali się nawet sami klawesyniści: „Klawesyn Pleyela brzmi jak maszyna do pisania tak w Paryżu, jak w Berlinie», pisał w swoim dzienniku młody Ralph Kirkpatrick” (M. Elste, *Klawesyn – nostalgiczna maszyna muzyczna. Historia bezprecedensowego renesansu*, „Canor” 1994, nr 3, s. 41). Popularne też było powiedzenie, że klawesyn Pleyela to „klatka kanarka drapana widelcem”.

wykluczone, że znał krytyczne uwagi na temat klawesynowego dźwięku sformułowane przez Jarosława Iwaszkiewicza w książce o życiu i twórczości Jana Sebastiana Bacha, opublikowanej w 1950 roku. Klawiszowi „przodkowie” fortepianu – klawikord i klawesyn, na których za życia grał i komponował Bach – to według Iwaszkiewicza tylko „brzęczące pudła”, w istocie niezdatne do prezentowania doskonałych dzieł lipskiego kantora, zasługujących jedynie na fortepianowe interpretacje<sup>14</sup>.

Innych przesłanek ujemnej oceny dźwięku klawesynu można by się jeszcze doszukiwać w negatywnych znaczeniach wpisanych w symbolikę śpiewu kukułki, który oprócz tonalnej czystości odznacza się także jednostajnością i monotonią<sup>15</sup>. Określenia te wydają się celnie opisywać nie tylko męczące, „mechaniczne” brzmienia tego instrumentu, ale także ich niezmienną, niedającą się płynnie regulować głośność. Klawesyn nigdy nie zagra jak fortepian.

Negatywna ocena dźwięku klawesynowego sugerowana w tej prozie przypuszczalnie była rezultatem upodobań dźwiękowych Herberta. Określił je on w liście do Haliny Misiołkowej, pisząc o niechęci i sympatii do kilku instrumentów muzycznych (list z 27 kwietnia 1951 roku): „Bardzo chciałbym grać na jakimś instrumencie. Ale nie na fortepianie ani na skrzypcach. Może na flecie: chciałbym wydmuchiwać z siebie muzykę. Muzyka, kiedy przechodzi przez palce, intelektualizuje się jak pisanie” (ZHМ 37). Instrumentem idealnym jest dla Herberta flet – ze względu na śpiewność, którą osiąga się tylko dzięki zadęciu w ów przedmiot. Muzyka zaś to według niego domena uczuć, a nie sprawa kalkulacji intelektualnych. Dlatego instrumenty angażujące do artykulacji dźwięków jedynie palce – więc może i „obsługiwany” w ten sam sposób klawesyn – są „upośledzone” w dziedzinie muzycznego wyrazu. A ich dźwięki mogą budzić co najmniej zakłopotanie<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Zob. J. Iwaszkiewicz, *Jan Sebastian Bach*, Kraków 2014, s. 50.

<sup>15</sup> Sama kukułka to także symbol dwuznaczny. Zob. *kukułka* [hasło w:] W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 181–182.

<sup>16</sup> Dystans do własności dźwiękowych najpopularniejszego instrumentu smyczkowego Herbert wyraził w utworze *Skrzypce*, otwierającym cykl próz poetyckich w tomie *Hermes, pies i gwiazda* (zob. interpretację tej prozy w ramach szkicu: *W obronie muzyki. Adam Zagajewski (Wiolonczela) w rozmowie ze Zbigniewem Herbertem* (Skrzypce) [w:] J. Wiśniewski, *Ku harmonii. Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Łódź 2013, s. 146–156).

Herbert w prozie *Klawesyn* potwierdził swoje upodobanie do nadawania wypowiedziom ujęć dwuznacznych. Zaznaczył tę postawę w jeszcze inny sposób, dopisując dekadę później do swoich rozważań o klawesynie ciekawe postscriptum. W eseju *Siena* (BO 88) w opisie *Maesty* Simona Martiniego zostało użyte (we fragmencie dotyczącym baldachimu nad głową Madonny) następujące porównanie: „Złoto i błękit wyleniały na skutek wilgoci, ale tonacja tego koncertu jest czysta jak dochodzący z daleka dźwięk klawesynu”.





## Streszczenia

Krystyna Pisarkowa – *Raport z oblężonego miasta* a pamięć małych narodów

Jako kontekstu do interpretacji znanego utworu autorka użyła wiersza Wisławy Szymborskiej *Pamięć małych narodów*, a sama lektura uzupełniona została o analizę tłumaczenia poematu Herberta na język niemiecki (autorstwa Jana Tauschinskiego). Dogłębna analiza segmentacji, cech prozodycznych i rozwiązań graficznych, a także składni tekstu wydobyla intymność bezsilności w połączeniu z ironią i patosem. Urywany rytm rzekomo niedoszlifowanej składni okazuje się i misterną muzyką, i zarazem precyzyjnym bilansem wzorców wydarzeń historycznych; mają też czynić wyznanie ostatecznie wiarygodnym. Uniwersalna aktualność wzorców dla negatywnych mitów i ich zmartwychwstające rekwiizyty są próbą uogólnienia kodu w obu przywoływanych wierszach.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Raport z oblężonego miasta*, Wisława Szymborska, *Pamięć małych narodów*, Jan Tauschinski

Wojciech Gutowski – W kręgu Herbertowskiej  
przestrzennej symboliki egzystencji.  
Kilka myśli o prozie poetyckiej *Ściany*

Poeta prezentuje podstawową wzorcową kategorię egzystencjalną – „bycie-ku-śmierci”, korzystając z najprostszych wzorców przestrzennych. Do perfekcji doprowadza doświadczenie klaustrofobii, a zarazem czyni je najbardziej naturalnym i uniwersalnym. Mówi głosem ściszym, unaocznia nie dość wyraźnie dotąd w tej poezji zauważaną sytuację

bohatera-domownika, dla którego przestrzeń osaczenia staje się obszar najbardziej intymny. Całkowicie odwraca pozytywną symbolikę domu opisaną przez Gastona Bachelarda. „Wyludniającej” funkcji przestrzeni „zadomowienia” odpowiada pustka życia wewnętrznego (wielokrotnie przez Herberta przedstawiana). *Ściany* są dyskretnym, cichym, a zarazem niezwykle przejmującym świadectwem nieprzezwyčajalnej alienacji ontologicznej, zwłaszcza jeśli tę prozę poetycką odczytamy w kontekście innych utworów poety (np. *W szafie*, *Pudełko*).

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Ściany*, *W szafie*, *Pudełko*, Gaston Bachelard, Martin Heidegger, „bycie-ku-śmierci”, „zadomowieni”

### Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska – „Zły wiersz Herberta”. *Madonna z lwem*

Wiersz *Madonna z lwem* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* nie jest jedną z Herbertowskich ekfraz, choć jego tytuł odsyła do popularnego w wiekach średnich przedstawienia rzeźbiarskiego. Wiersz nie nawiązuje do konkretnego dzieła sztuki, lecz do kilku motywów charakterystycznych dla średniowiecza. Istotny dla interpretacji jest niejednorodny język utworu, w którym obecne jest słownictwo stylizowane na język Biblii i apokryfów, a także na gwarę ludową. To przemieszanie stylu wysokiego i niskiego kieruje uwagę w stronę twórczości prymitywistów, a przede wszystkim Nikifora Krynickiego, któremu Herbert poświęcił wcześniej dwa felietony oraz inny wiersz. Uderzające jest podobieństwo między sposobem opisywania obrazków Nikifora w tych tekstach a sformułowaniami i wyobrażeniami obecnymi w *Madonnie z lwem*. W tym kontekście wiersz ten jest poetycką próbą wcielenia się w ludowego malarza i odtworzenia jego sposobu widzenia świata. Roli tej towarzyszy żartobliwy dystans i świadomość hermetyczności sztuki prymitywistów.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Madonna z lwem*, Nikifor Krynicki, motywy w sztuce średniowiecznej, styl niski i wysoki

## Tomasz Tomasik – Mistrz empirii. Niewierny Tomasz według Herberta

Postać apostoła Tomasza wzbudzała zainteresowanie w kilku momentach historii chrześcijaństwa. W późnym antyku patronowała gnostykom, poszukującym wiedzy tajemnej. Motyw niewiernego Tomasza zyskał popularność szczególnie w malarstwie XVII wieku, kiedy stanowił ilustrację zasadniczego dla tej epoki konfliktu między wiarą a – wspieranym przez filozoficzny racjonalizm i naukowy empiryzm – rozumem. Zbigniew Herbert nawiązał do ukazanej przez Caravaggia sceny z niewiernym Tomaszem w dwu tekstach. W prozie poetyckiej apostoł uosabia postawę skrajnego empiryzmu, bada metodycznie ranę w boku Jezusa, ale nie dociera do tajemnicy Zmartwychwstania. W wierszu kluczowy wydaje się fragment: „Wskazujący palec Tomasza / prowadzi z góry / ręka Mistrza”. Dotyk staje się dla poety najbardziej wiarygodnym zmysłem poznania. Przywołana w tym utworze postać Leonarda da Vinci reprezentuje postawę empiryzmu, niewolnego od wątpliwości, ale jednocześnie kierowanego „miłością prawdy”, otwartego na doświadczenia pozaracjonalne czy wręcz mistyczne.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Tomasz*, *Dotyk*, *Niepokój Leonarda*, motyw niewiernego Tomasza w malarstwie europejskim, Caravaggio

Maciej Tabor – Drzwi z hukiem zamknięte przed tajemnicą.  
Motywy biblijne w dwóch niepublikowanych wierszach  
z późnych notatników Zbigniewa Herberta

*Bartymeusz* oraz *Tomasz* to dwa niepublikowane dotychczas utwory z ostatnich notatników Zbigniewa Herberta. W charakterystycznym dla twórczości poety apokryficznym rozwinięciu ewangelicznego epizodu z żebrakiem spod Jerycha odczytujemy fragment tablicy wartości Herberta, na której szczególne miejsce zajmowało zawsze współczucie. Z kolei proza poetycka *Tomasz* jest kolejną odsłoną pytań o wiarę i o sceptycyzm. Podobnie jak w dwóch innych tekstach wykorzystujących motyw spotkania zmartwychwstałego Jezusa z apostołem także tutaj Herbert tworzy ekfrazę znanego obrazu Caravaggia. Partnerami

dialogu z poetą są w tej interpretacji święci Augustyn i Antoni, papież Benedykt XVI, arcybiskup Józef Życiński oraz ojciec Stanisław Musiał.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Bartymeusz*, *Tomasz*, współczucie, Caravaggio, niewierny Tomasz

Wojciech Ligęza – Zawieszane podróże w zaświaty.  
*Ankhenaton i Nefertiti* Zbigniewa Herberta

W dyptyku poetyckim *Ankhenaton i Nefertiti* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957) Zbigniew Herbert nawiązuje do religii i magii starożytnego Egiptu, podejmując problematykę śmierci, duszy i wędrówki zmarłego w zaświaty. Wyobrażenia sądu Ozyrysa zapisane w Tekstach Piramid i Tekstach Sarkofagów, jak też przejęta z tej tradycji kultury topografia „dolnego świata” ulegają tutaj istotnym modyfikacjom. Boska natura władców Egiptu bohaterom wierszy Herberta zostaje odebrana (są oni tylko śmiertelnymi ludźmi), natomiast apologia życia w doktrynie z El-Amarna zostaje ironicznie zderzona ze zwalczanym przez Echnatona kultem Ozyrysa. Z wierzeń Egipcjan (niezgodnie z kulturowym wzorem) wyrasta uniwersalna medytacja o losie ludzkim, przyjęciu metafizycznej tajemnicy, nierozstrzygalności pytań o rzeczy ostateczne. W wierszach Herberta pojęcie duszy łączy się z aktywnością poznawczą. Powraca też kwestia powiązania duszy nie tyle z niepewnym życiem w wieczności, ile z poznawaniem fenomenu umierania. Porzucając ziemski „stan posiadania”, człowiek dowiadyuje się o swojej cielesności. W odczytywanych wierszach z doświadczeniem zatrzymanej drogi w zaświaty oraz sytuacji wielkiej niepewności łączy się współczucie: *Ankhenaton i Nefertiti* osiągnęły przede wszystkim świadomość śmierci jednostkowej.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Ankhenaton*, *Nefertiti*, śmierć, umieranie, wieczność, rzeczy ostateczne, religia starożytnego Egiptu, Teksty Piramid, Teksty Sarkofagów

Jakub Andrzej Jurkowski – „Usłysz nas Srebrnołuki”.  
Egzegeza modlitwy greckich wojowników  
we *Fragmentie* Zbigniewa Herberta

Zamierzeniem autora artykułu było ponowne przyjrzenie się wierszowi *Fragment*, wielokrotnie już interpretowanemu przez badaczy. Lektura została skonfrontowana z fragmentami archetektu – *Iliady* – i skupiła się na paideutycznym wymiarze eposu (homeryckiej moralności i jej wpływie na kształtowanie się wymiaru etycznego myśli antycznej). Autor zwrócił uwagę na przekształcenia, jakim uległy w wierszu Herberta kategorie *timé* (τιμή – honor) i *kléos* (κλέος – sława, chwała), konstytuujące etos homeryckiego wojownika. Synchroniczna lektura *Iliady* i *Fragmentu* pozwoliła dostrzec ze szczególną mocą, jak przez ironię nieprzystawalności czasów współczesny poeta ocala to, co najważniejsze w postawie antycznego herosa, przy równoczesnym naniesieniu etycznej poprawki. Ukrywający się za głosem wojowników podmiot liryczny daje świadectwo wartościom przekraczającym horyzont aksjologiczny greckiego wojownika.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Herberta, *Fragment*, *Iliada*, Homer, honor, sława, chwała, aksjologia, etyka, paideia

Mirosław Tyl – Lekcja greki. O wierszu *Anabaza* z tomu  
*Raport z oblężonego miasta*

Wiersz *Anabaza* wpisuje się, zdaniem autora interpretacji, w specyficzny dla Herberta sposób rozumienia antyku. Poetycka recepcja *Anabazy* Ksenofonta to przykład lektury wolnej od dydaktycznego moralizatorstwa i sentymentalizmu, lektury empatycznej, wyczulonej na ciemniejszą stronę natury ludzkiej, po której ujawnia się głód panowania, mocy i niepohamowanego życia. Herbert koncentruje się w wierszu na autentycznym doświadczeniu życia jako żywiołu, który ujawnia się przez ambiwalencje, sprzeczności i ryzyko. Pokazuje, jak wojna czyni z życia wartość autoteliczną.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Anabaza*, *Sprawa Samos*, Ksenofont, Henryk Elzenberg, antropologia, recepcja antyku

Dariusz Kulesza – Kłamiwa baśń?  
O wierszu *Epos* Zbigniewa Herberta

Wiersz *Epos* z tomu *Struna światła* został zinterpretowany polemicznie wobec kanonicznej lektury tego tekstu, zaproponowanej przez Ryszarda Przybylskiego w artykule *Między cierpieniem a formą*. Autor przypomina interpretację Przybylskiego i w jej kontekście przedstawia własną, skupioną na pytaniu o tożsamość pojawiających się w wierszu osób, rozpoznawanych i opisywanych w odniesieniu do świętego Franciszka. Szczegółne miejsce zajmuje w tekście analiza ewangelicznego motywu czynszowej monety odwołująca się do prac Tycjana i Rembrandta. Interpretator nie pomija w swojej lekturze zagadnienia eposu (nie tylko w wymiarze genologicznym), które opisuje, przywołując kontekst wiersza *Chodasiewicz* i eseju *Sprawa Samos*. Całość potwierdza sceptycyzm Herberta wobec *Eposu*, liryku opublikowanego tylko raz, w debiutanckim tomiku poety.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Epos*, *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, Ryszard Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, św. Franciszek, *Kwiatki świętego Franciszka*, *Grosz czynszowy*, epos bohaterski

Zofia Zarębianka – O wierszu *Usta proszą* Zbigniewa Herberta

Szkic jest próbą analizy wiersza Zbigniewa Herberta *Usta proszą* w kontekście ewokowanego w utworze światoodczucia „ja” lirycznego oraz ewolucji postawy religijnej wpisanej w twórczość Zbigniewa Herberta. Wiersz *Usta proszą* to utwór pomijany przez poetę we wszystkich książkowych wydaniach jego utworów i zamieszczony dopiero w tomie pośmiertnie wydanych *Utworów rozproszonych*. Fakt ten autorka szkicu uznaje za znaczący dla przemian światopoglądowych i stosunku „ja” lirycznego poezji Herberta do rzeczywistości nadprzyrodzonych. Szkic proponuje różne możliwe odczytania wiersza, uwzględniające także kolejne jego wersje, nieznacznie, ale w sposób istotny różniące się między sobą.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Usta proszą*, *Homilia*, kenoza

Radosław Sioma – „Nienazwane niejasne”.  
O *Zejściu* Zbigniewa Herberta

Autor stawia tezę, że metafizyczną (ale nie religijną) drogę Herberta, tę wpisaną w jego poezję, można by podzielić na trzy etapy. Po pierwsze są to indywidualne problemy z wiarą i świadomość kryzysu religii. Drugi etap tworzą Herbertowskie modernistyczne epifanie, w których świadomość otwiera się na „nienazwane niejasne” (termin jest tytułem wiersza Józefa Czechowicza). Trzecim etapem wydaje się wreszcie uobecnienie Boga, przynajmniej w obrębie świata przedstawionego poetyckich modlitw późnego okresu twórczości. *Zejście* należy do drugiego etapu i jest jedną z takich epifanii, które nie są już teofaniami. Jest to moment, kiedy Herbert próbuje stworzyć poetycki korelat niewyraźnego i niepojętego wymiaru rzeczywistości.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Zejście*, „nienazwane niejasne”, metafizyka, religia, Bóg, epifania, teofania, modernizm

Wojciech Kudyba – Ostatnie rzeczy Herberta.  
*Troska w Elegii na odejście pióra atramentu lampy*

Choć wiersz *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* doczekał się wielu omówień, nie pisano o nim dotąd jako istotnym etapie ewolucji Herbertowskich sposobów ujmowania rzeczy. A przecież nie odnajdujemy w nim postawy filozofa, która dominowała we wcześniejszych lirykach poety o rzeczach. Stosunek bohatera utworu do przedmiotów został tu określony nie tyle przez roszczenia ontologii czy też epistemologii, ile raczej przez obyczaje społeczne, praktyki pamięci i potrzeby psychologiczne. Podobne sposoby obcowania z rzeczami pojawiają się w twórczości Herberta już wcześniej, wydaje się jednak, że ich obecność stopniowo narasta i w seniliach poety dominuje. Zasadniczym układem odniesienia, który umożliwia rozumienie pojawiających się w nich relacji podmiotu i przedmiotu, nie jest już filozofia, lecz antropologia. Ciekawych narzędzi obserwacji dostarcza zwłaszcza tzw. antropologia rzeczy – przeżywająca ostatnio dynamiczny rozwój. To właśnie w jej ramach przedmioty funkcjonują

nie jako obiekty poznania czy też symboliczne reprezentacje pewnych kultur materialnych, ale raczej korelaty ludzkich potrzeb i zachowań – widoczne i dotykalne świadectwa praktyk ekonomicznych, zwyczajów, rytuałów społecznych, a wreszcie i aktów psychologiczno-behawioralnych.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, troska, retoryka, antropomorfizacja, rytuał, mit dzieciństwa

Karolina Górniak – Milczenie natury.  
*Dęby z tomu Elegia na odejście*

Wiersz *Dęby z tomu Elegia na odejście* był już kilkakrotnie analizowany przez badaczy poezji Zbigniewa Herberta, a mimo to nie wszystkie konteksty tego utworu zostały wyczerpująco omówione. W interpretacji liryku *Dęby* zestawiono z wierszem Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, przez co Herbertowski utwór jawi się czytelnikowi w świetle bogatej symboliki dębu, który ma specyficzne znaczenie w polskiej poezji XX wieku. W tekście skomentowano odwołanie do *Ody do słowika* Johna Keatsa oraz przedyskutowano inne możliwe w interpretacji konteksty anglosaskie tego wiersza (T.S. Eliot). Na koniec utwór omówiony został na tle filozoficznym, którego podstawy to przełom nowoczesności, dwudziestowieczne odkrycia naukowe oraz wynikający z tych czynników zwrot w myśleniu o relacji człowiek–natura. W eseju nie zabrakło odniesień do innych tekstów z tomu *Elegia na odejście* oraz całej twórczości Zbigniewa Herberta.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Dęby*, *Rodzina Nephentes*, *Pica pica L.*, John Keats, Thomas Stearns Eliot, Krzysztof Kamil Baczyński, Friedrich Nietzsche, Albert Einstein



Anna Hajduk – „Wymyślić nieśmiertelność”.  
O śmierci i wieczności w wierszu Zbigniewa Herberta  
*Co robią nasi umarli*

Na podstawie wiersza *Co robią nasi umarli* z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, a także dwóch próz poetyckich Zbigniewa Herberta z tego samego zbioru (*Krypta* i *Umarli*) autorka szkicu próbuje odczytać herbertowską diagnozę stosunku żyjących do tych, którzy odeszli. Jednocześnie, podążając śladem poety, zwraca uwagę na aksjologiczną pustkę świata przedstawionego w tekstach – pustkę, która jest przejawem krytyki wobec bezwartościowych (bo pozbawionych transcendentnego wymiaru) gestów związanych z rytuałami funeralnymi. Rzeczywistość bez odniesień do kategorii aksjologicznych oraz naturalna, ludzka potrzeba „dopisywania dalszego scenariusza” po śmierci bliskiej osoby to najważniejsze zagadnienia poetyckiej refleksji Herberta – są zatem głównym problemem interpretacyjnym podjętym w artykule.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Co robią nasi umarli*, *Krypta*, *Umarli*, śmierć, formy funeralne, aksjologia

Daria Murlikiewicz – Nieruchome epifanie.  
Kilka uwag o *Objawieniu* Zbigniewa Herberta

Artykuł jest interpretacją *Objawienia* w duchu klasycznej hermeneutyki. Wypełnia pewną badawczą lukę, ponieważ jak dotąd nikt nie podjął się całościowego omówienia tego tekstu. Autorka chce pokazać przynajmniej niektóre poziomy herbertowskiej ironii, badając pojawiające się w wierszu odniesienia do nauki (teoria Heisenberga) i filozofii (platoński idealizm) czy religii (hinduizm). Interpretacja wydobywa sensy zarówno ze sfery fizyki, jak i metafizyki. Ważną częścią rozważań są fragmenty dotyczące czasu, próbujące wyjaśnić, czym mogłyby być dla podmiotu lirycznego wieczność, nieskończoność czy bezczas. *Objawienie* zostało ponadto zestawione z *Wersetami panteisty* oraz *Ścieżką* w próbie rozwikłania jednej z kluczowych dla wiersza metafor: „serce rzeczy”. W artykule zostaje także przeanalizowana opozycja ruchu i bezruchu, która jest osią konstrukcyjną całego utworu.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Objawienie*, *Wersety panteisty*, *Ścieżka*, „serce rzeczy”, epifania

Grażyna Halkiewicz-Sojak – Dialog wierszy czy dialog poetów? *Idee i prawda* Cypriana Norwida i *Ścieżka* Zbigniewa Herberta

Tematem artykułu jest porównawcza interpretacja wiersza Norwida *Idee i prawda* i *Ścieżki* Herberta. Przesłanką takiego zestawienia było rozpoznanie w obu autorach filozofujących poetów i hipoteza o obecnym w ich wyobraźni poetyckiej pokrewieństwie, przejawiającym się sięganiem po podobne metafory i w sposobach funkcjonalizacji tychże. Analiza metafor przestrzeni, obecnych w obydwu utworach, a opartych na opozycji góry i dołu, potwierdza tę hipotezę. Okazuje się także, że analogiczne obrazy literackie ewokują zbliżoną refleksję filozoficzną o dwoistej naturze poznania, zawsze cząstkowego i rozdartego między dotknięciem konkretnych szczegółów a porządkującym chaos świata abstrakcyjnym myśleniem. Poetów łączy także nieufność wobec abstrakcji. Interpretacja wydobywa również różnice filozoficznego przesłania zawartego w obu wierszach: Norwid uważa dotarcie do prawdy za cel trudny, ale możliwy; Herbert wątpi w pojednanie epistemologicznych przeciwieństw.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Ścieżka*, *Idee i prawda*, Cyprian Kamil Norwid, poezja filozoficzna, konkret, abstrakcja, sensualność

Jakub Zdzisław Lichański – *Powrót prokonsula*.  
Zbigniewa Herberta wizja współczesności

Artykuł jest komentarzem do wiersza Zbigniewa Herberta *Powrót prokonsula*, który doczekał się niemal osobnej biblioteki, lecz tu jego ogląd pozbawiony jest balastu stanu badań (który pojawia się za to w przypisach). Niniejsza analiza to swoiste zdanie sprawy z doświadczenia lektury z dwu perspektyw czasowych: czasu, gdy autor jako młody człowiek czytał ów wiersz po raz pierwszy, oraz momentu, gdy

teraz powraca do tego tekstu. Utwór okazuje się skomplikowanym przekazem, który stawia pytania egzystencjalne i aksjologiczne, odwołujące się m.in. do tradycji chrześcijańskich. W jego analizie autor wykorzystuje też narzędzia retoryki oraz teorie filozoficzne Robina G. Collingwooda oraz Henryka Elzenberga.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Studium przedmiotu*, *Powrót prokonsula*, Cesarstwo Rzymskie, PRL, retoryka, aksjologia, Arystoteles, Robin G. Collingwood, Henryk Elzenberg

### Michał Mrugański – *Studium przedmiotu* w czasie neoawangardy

Wiersz *Studium przedmiotu* z tomu *Studium przedmiotu* Miłosz nazwał w jednym z listów „małą historią sztuki”. Interpretując utwór Herberta, przypisuję temu stwierdzeniu trzy wzajemnie powiązane znaczenia. Po pierwsze, *Studium przedmiotu* opowiada historię obrazu, dokładniej, historię powstania pewnego obrazu (autorstwa Henryka Berlewiego). Przedmiot – krzesło z draperią – wyłania się z doświadczenia absolutnej przestrzeni. Po drugie, *Studium przedmiotu* opowiada pewną wersję historii sztuki awangardowej, która w czasie pisania wiersza była już w gruncie rzeczy od jakichś trzydziestu lat zamknięta. Dwa pierwsze znaczenia „małej historii sztuki” odpowiadają intencji tekstu czy intencji autora, którą z dużym powodzeniem odtwarzały dotychczasowe interpretacje wiersza. Ale przecież intencja zawarta w dziele – jak przekonuje nas hermeneutyka po Hansie-Georgu Gadamerze – wchodzi zawsze w dialektyczną relację z intencjami wciąż nowych pokoleń czytelników, którzy doświadczają wiersza przez pryzmat własnego horyzontu oczekiwań, ukształtowanego przez – między innymi – obcowanie ze sztuką im współczesną. Dlatego staram się odnieść to, co w wierszu Herberta dzieje się z przedmiotem, do praktyk współczesnej mu neoawangardy.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Studium przedmiotu*, Kazimierz Malewicz *Czarny kwadrat na czarnym tle*, Henryk Berlewi *Krzesło z czerwoną draperią*, Julian Przybós, Czesław Miłosz, rewolucja konceptualna, Lawrence Weiner

*Wall Removal*, Sol LeWitt *Paragraphs on Conceptual Art*, Jerzy Rosolowicz *O działaniu neutralnym*, *Próba odpowiedzi na pytanie, co to jest świadome działanie neutralne*

Anna Stec-Jasik – „Niepogodzony to pewne”.  
O pamięci w jednym wierszu Zbigniewa Herberta

Pamięć to jeden z kluczowych tematów twórczości Zbigniewa Herberta, a omówiony w artykule wiersz *Pan Cogito a pewne mechanizmy pamięci* z tomu *Utwory rozproszone* (wiersze z lat 1955/56–1968) jest w całości poświęcony skomplikowanym mechanizmom pamięci autobiograficznej – tej, która przechowuje doświadczenia i wspomnienia człowieka i współtworzy jego tożsamość. Pamięć w tym utworze jawi się jako pełna sprzeczności. Jest zarazem podatna na zniszczenie („Odwrócenie głowy wysusza ocean pamięci”) i trwała (pewne jej elementy „nosimy w sobie stale”). Pozwala, by niektóre wspomnienia były wyraźne i szczegółowe jak fotografia, ale działa niejednokrotnie niezależnie od swego właściciela, sprawiając, że jedne sytuacje są „trudne do zapamiętania jak pokój hotelowy”, inne zaś „wbrew naszej woli zapewne / powracają”. Buduje tożsamość człowieka, a jednocześnie oferuje mu tylko niedoskonałą reprezentację, wspomnienie będące jedynie namiastką realnego doświadczenia. Rozważania Pana Cogito prowadzą go do paradoksalnej konkluzji – jedyną postawą wobec skomplikowania pamięci i jej mechanizmów jest brak zgody.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Pan Cogito a pewne mechanizmy pamięci*, pamięć autobiograficzna, tożsamość

Anna Karwatka – Więzień powinności.  
*Prolog* z tomu *Napis*

W artykule interpretacja wiersza *Prolog* skupia się wokół sformułowania „więzień powinności”. Analizie poddane zostają motywy skłaniające bohatera do przyjęcia niezłomnej postawy pamiętania i jej konsekwencji egzystencjalnej. Interpretacja porusza zagadnienia konieczności,

możliwości i wyboru. Jako punkt odniesienia przywołana zostaje polemika z Miłoszem na temat „sprawy polskiej”. W artykule padają pytania o katastrofizm Herberta, jego postawę względem rzeczywistości, przeszłości i terażniejszości. Poruszono również kwestię muzyczności oraz muzyki w wierszu. By wzbogacić interpretację wiersza, przywołany został kontekst historyczny oraz sytuacja inteligencji polskiej po II wojnie światowej.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Prolog*, Czesław Miłosz, komunizm, PRL, „sprawa polska”, muzyczność wierszy

### Marzena Woźniak-Łabieniec – *Współczesność historii,* czyli *Czas przeszły terażniejszy*

*Współczesność historii* (*Gegenwart der Geschichte*) to tekst wystąpienia Zbigniewa Herberta wygłoszonego po niemiecku w Berlinie we wrześniu 1975 roku, na zaproszenie Akademii der Künste. Herbert określa Europejczyków jako „więźniów historii” i podejmuje refleksję nad obumieraniem świadomości historycznej w społeczeństwie przemysłowym. Świadomość historyczną definiuje jako postawę myślową i moralną, która akceptuje przeszłość jako pole ludzkich doświadczeń – błędów, zbrodni, ale i męstwa, odwagi, rozsądku – i która zakłada, że nasze czyny tutaj i teraz znajdą przedłużenie w przyszłości. Poeta stara się nadać swemu wystąpieniu charakter uniwersalny, pokazując, że pewne procesy charakterystyczne dla zamierzchłych cywilizacji powtarzają się w kolejnych wiekach, niezależnie od rozwoju cywilizacyjnego. Wskazuje na niebezpieczeństwa, jakie wypływają z oświeceniowego, ale jeszcze i dziewiętnastowiecznego postrzegania historii jako procesu, który układa się w racjonalny wzór. Ponadto dostrzega ogromne zagrożenie w nihilizmie rozumianym jako rezygnacja z przeciwdziałania złu i godzenie się z narzuconą rzeczywistością.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Współczesność historii*, *Gegenwart der Geschichte*, Akademia der Künste, „więźniowie historii”, świadomość historyczna, nihilizm

Małgorzata Peroń – „Z pończochami istny dramat”.  
O wierszu *Jedwab duszy* Zbigniewa Herberta

Wiersz *Jedwab duszy* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* zbudowany jest na antynomii: erotyczna sytuacja poddana została przez podmiot chłodnej analizie, zmysłowej kochance przeciwstawiono obraz zdystansowanego intelektualisty, cielesne marzenia ustępują miejsca pytaniom o najgłębsze pragnienia duszy. Wiersz Herberta jest małym traktatem o roli, możliwościach oraz granicach ludzkiego poznania. Metoda poznania opiera się na dwóch wzajemnie dopełniających się komponentach: zmysłach oraz intelekcie. Poeta pokazuje, że choć rezultaty takiego docierania do prawdy nie zawsze są satysfakcjonujące, jest to jedyna możliwa droga zbliżenia się do świata i mówienia o nim. Wiersz, oparty o wątki autobiograficzne (znajomość poety z Haliną Misiółek), jest nie tylko pochwałą przedmiotu, konkretności ludzkiego losu, ale przede wszystkim zapisem przezwycięzania obcości wobec drugiego człowieka.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Jedwab duszy*, Halina Misiółkowa, PRL, erotyka, empatia, poznanie

Justyna Pyzia – „Wkraczali we mnie ostro”.  
*Wstyd (Rovigo)*

Analizę utworu rozpoczynają rozważania na temat formy wiersza, którą jest elegijne wyznanie. Jest to gatunek wewnętrznie zdynamiczowany, który odzwierciedla duchową transformację postaci, ale także pozwala uwypuklić indywidualizm autora i jego poglądy. Doznanie zaniku wstydu jest emocją, ale dalsze jego konsekwencje uzyskują już wymiar egzystencjalny – owo uczucie dotyczy bowiem relacji międzyosobowych i kulturowych. Herbert (czyniąc aluzję do swojej choroby) zwraca uwagę na urzeczowienie pacjenta, sprowadzonego do roli przedmiotu badań i leczenia, a także stopniowe przekraczanie granicy ludzkiej godności. Bolesna inwazja w ludzkie ciało (opisana zwrotem „wkraczali we mnie ostro powiększając poniżenie”) powoduje, że podmiot wyzbywa się wstydu, ale tym samym zostaje odarty z podmiotowości. W istocie dramat polega więc na ingerencji w *sacrum* osoby ludzkiej.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Wstyd*, elegia, wyznanie, godność, *sacrum* osoby ludzkiej, podmiotowość, Eugeniusz Mancewicz

Mateusz Antoniuk – Interpretowanie „płynnego tekstu”.  
Przypadek wiersza *Pica pica L.* (rekonesans)

Artykuł jest próbą interpretacji wiersza *Pica pica L.* (z tomu *Epilog burzy*) nie tyle w jego postaci (względnie) ostatecznej, „zafiksowanej” w pierwodruku, ile w toku brulionowych przekształceń. W szkicu prezentowane są cząstkowe rezultaty projektu badawczego „Archiwum Zbigniewa Herberta – studia nad materialną dokumentacją procesu twórczego” (NPRH).

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Pica pica L.*, bruliony Herberta, Archiwum Zbigniewa Herberta

Łukasz Gębski – Zugzwang.  
O *Szachach* Zbigniewa Herberta

Wiersz *Szachy* z tomu *Epilog burzy* jest jednym z ostatnich utworów Herberta. Autor interpretacji zwraca uwagę na jego wymowę filozoficzno-egzystencjalną, którą poeta starał się przemycić w z pozoru zwykłym opisie sportowego wydarzenia. Hermeneutyczna analiza pozwala zarówno na rozwinięcie i rozbudowanie historii opowiedzianej w wierszu, jak i na wyróżnienie tych elementów, które odnoszą się nie tylko do partii szachowej, ale – a może przede wszystkim – do szeroko rozumianego człowieczeństwa. Zarysowanie kontekstu historycznego i kulturowego posłużyło autorowi do ukazania paralelnych zależności pomiędzy wyrwaniem się szachów spod dominacji człowieka a pierwszymi oznakami upadku człowieczeństwa.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Szachy*, *Apollo i Marsjasz*, *U wrót doliny*, *Szuflada*, *Kołatka*, Deep Blue, Garri Kasparow, hermeneutyka, antropologia

### Joanna Adamowska – Portret artysty. Gauguin według Herberta

Wiersz *Gauguin. Koniec* z tomu *Studium przedmiotu* zinterpretowano w kontekście innych tekstów Herberta poświęconych malarzowi oraz licznych źródeł biograficznych. Autorka wykazuje, że zarówno twórczość Paula Gauguina, jak i jego skomplikowana biografia były przedmiotem szczególnego zainteresowania i pogłębionych studiów poety. Świadczą o tym obecne w utworze aluzje intertekstualne, a także przedstawiona przez Herberta interpretacja niezwykle barwnego i kontrowersyjnego zjawiska, jakim był i do dziś pozostaje Paul Gauguin.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Gauguin. Koniec*, Paul Gauguin

### Iwona Grabska-Gradzińska – Nielubiana fotografia. Fotografia w twórczości Zbigniewa Herberta

Zbigniew Herbert nie uprawiał fotografii czynnie – z podróży przywoził notatki, rysunki i szkice, odwzorowujące fragmenty dzieł sztuki i pejzaże. Odbiorcą fotografii był natomiast nie tylko chętnym (świadczą o tym choćby obecne w listach do przyjaciół prośby o zdjęcia ze wspólnych wyjazdów), ale także bardzo wnikliwym. Odwzorowanie fotograficzne w odbiorze Herberta nie jest jednak sztuką ani aktem twórczym, który podlega analizie tak jak np. obrazy malarskie, zaś kontemplacja fotografii nie jest celem samym w sobie – jest raczej pretekstem do przedstawienia jakiegoś problemu. Zagadnieniu tożsamości poeta poświęca wiersz *Fotografia, Album Orwella* jest przetworzeniem wizualnych inspiracji przez filtr subiektywnych wyobrażeń na temat autora *Folwarku zwierzęcego*, zaś w wierszu *Pan Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu* podczas przeglądania nekrologu to fotografia (a nie poświęcony jej tekst w gazecie) stała się punktem wyjścia rozważań na temat losu bohaterki.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Fotografia, Album Orwella, Pan Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu, Koniec*



Józef Maria Ruszar – Perfekcyjny grzesznik.  
Ekfrazja i historyczny pesymizm  
w wierszu *Epizod z Saint-Benoît*

Wiele wierszy Herberta karmi się doświadczeniem jego licznych podróży. *Epizod z Saint-Benoît* z tomu *Napis* do takich właśnie utworów należy. Analiza wiersza ukazuje konteksty związane ze sztuką średnio-wieczną (ekfrazja kapitulu w romańskim opactwie), współczesną historią (szaleństwo rasowej nienawiści) oraz wewnętrzną walką człowieka (na przykładzie dwudziestowiecznego francuskiego poety). Poszczególne elementy wzięte z rzeczywistości pozaliterackiej służą ukazaniu duchowej potęgi człowieka i jego biologicznej słabości w obliczu Historii (pisanej wielką literą, bo mowa o totalitaryzmach XX wieku).

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Epizod z Saint-Benoît*, Max Jacob, historia, etyka, rasizm, ekfrazja, romańska architektura, awangarda, homoseksualizm, chrześcijaństwo, szatan, archangelus, dusza

Jerzy Wiśniewski – Szamotanina śpiewnych tonów?  
*Klawesyn* z tomu *Hermes, pies i gwiazda*

Proza poetycka *Klawesyn* początkowo wydaje się demaskacją niekompetencji kogoś przyglądającego się po raz pierwszy osobliwemu, dawnemu instrumentowi muzycznemu; może być wtedy uznana za wykładnię przestrogi, by w patrzeniu na świat nie poprzestawać na powierzchownym oglądzie rzeczy sięgających swym rodowodem czasów minionych. Lektura tego utworu odsłania jednak jeszcze inną możliwość interpretacji. Przedmiotem demaskacji – a więc dociekania i sprawdzania, czym coś jest w swej istocie oraz jaką ma wartość – zdaje się rzecz, która stała się tematem prozy Herberta, czyli klawesyn. Intencją poety wydaje się odkrycie prawdziwej natury tego instrumentu, czyli przeprowadzenie studium oraz rozwinięcie wartościującej refleksji o jego dźwiękach (i tym samym przedstawienie jakiegoś sądu na temat muzyki). Brzmienia te zostały opisane przerośnięcie w ostatnim zdaniu prozy („A naprawdę jest tam tylko kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści”), w sposób wskazujący na ich estetyczną ambiwalencję, przez co Herbert kolejny

raz potwierdza swoje upodobanie do nadawania swoim poetyckim wypowiedziom ujęć dwuznacznych.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, *Klawesyn*, historia klawesynu, muzyka w poezji, zasoby cyfrowe Biblioteki Narodowej, Archiwum Zbigniewa Herberta

## Abstracts

Krystyna Pisarkowa – *Report from the Besieged City*  
and the memory of small nations

The author used Wisława Szymborska's poem *The Memory of Small Nations* as the context for interpreting Herbert's well-known work, and the text was enriched with an analysis of the poem's German translation (by Jan Tauschinski). An in-depth analysis of segmentation, prosodic features and graphic solutions, as well as the syntax of the text, unearthed the intimacy of helplessness, connected with irony and pathos. The discontinuous rhythm of the unpolished syntax turns out to be the mysterious music, and – at the same time – a precise balance sheet of models of historical events, which are made credible by the text's syntax and rhythm. The universal topicality of the models for negative myths and their resurrected props are an attempt to generalise the code in both analysed poems.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Report from the Besieged City*, Wisława Szymborska, *The Memory of Small Nations*, Jan Tauschinski

Wojciech Gutowski – Within Herbert's  
spatial symbolism of existence. A few thoughts about the  
prose poem *Ściany* [Walls]

The poet presents a basic exemplary existential category – “being-towards-death” – using the simplest of spatial patterns. He makes the experience of claustrophobia perfect, and at the same time, he makes it most natural and universal. He speaks in a hushed voice, highlights the

situation, which – until this point – was not yet clearly noticed in this poetry, a hero-dweller, for whom the most intimate space becomes a trap. He completely reverses the positive symbolism of the house described by Gaston Bachelard. The emptiness of the inner life – presented by Herbert many times – corresponds to the “depopulating” function of “settling” space. *Ścianą* (Walls) is a discrete, silent and yet an extremely poignant testimony of an invincible ontological alienation, especially when we read that poetic prose in context of other works of the poet (e.g. *In the Cupboard*, *The Box Called Imagination*).

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert’s poetry interpretation, *Walls*, *In the Cupboard*, *The Box Called Imagination*, Gaston Bachelard, Martin Heidegger, „being-towards-death”, „settled”

Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska – “Herbert’s bad poem”.  
*Madonna with Lion*

The poem *Madonna with Lion* from the *Hermes, Dog and Star* collection is not one of Herbert’s ekphrases, although the title refers to a popular medieval sculpture. The poem does not refer to a particular work of art, but to several themes, characteristic of the Middle Ages. Important for the interpretation is the non-uniform language of the poem, among which one can find vocabulary stylised after the language of the Bible and the Apocrypha, as well as folk dialect. This mixture of high and low styles directs attention towards the works of the primitivists, primarily Nikifor Krynicki, to whom Herbert previously dedicated two editorials and another poem. There is a striking similarity between the way he described the paintings of Nikifor in those texts and the expressions used in *Madonna with Lion*. In this context this poem is a poetic attempt to embody the folk painter and recreate his way of seeing the world. This role is accompanied by humorous distance and awareness of the tightness of primitivists’ art.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert’s poetry interpretation, *Madonna with a Lion*, Nikifor Krynicki, themes in Middle Ages art, low and high style

Tomasz Tomasik – Master of empiricism.  
Doubting Thomas according to Herbert

The figure of Thomas the Apostle aroused interest in a few moments in the history of the Christianity. In late antiquity, he was the patron of the Gnostics, seeking occult knowledge. The theme of Doubting Thomas became popular especially in the paintings in the 17th century, where it became an illustration of a fundamental conflict of the epoch, the conflict between faith and reason, supported by philosophical rationalism and scientific empiricism. Zbigniew Herbert referred to the scene presenting Doubting Thomas, painted by Caravaggio, in two of his texts. In the poetic prose, the apostle embodies the attitude of extreme empiricism, methodically examines the wound in Jesus' side, but he does not understand the secret of the Resurrection. In the poem, the fragment "Thomas's index finger / [...] / is guided from above / by the Master's hand" is the key element. Touch becomes the most reliable sense of knowing for the poet. The figure of Leonardo da Vinci, mentioned in the poem, represents the attitude of empiricism, which is not free from doubts, but at the same time driven by the "love of truth", open to all irrational or even mystical experiences.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Thomas*, *Touch*, *Leonardo's Disquiet*, the motif of Doubting Thomas in European painting, Caravaggio

Maciej Tabor – The doors slammed shut before the  
mysterium. Biblical motifs in two unpublished poems  
from Zbigniew Herbert's late notebooks

*Bartimaeus* and *Thomas* are two previously unpublished works from the last notebooks of Zbigniew Herbert. In an expansion of apocryphal Gospel episode of the beggar from Jericho, characteristic of the poet's work, we can read the fragment of Herbert's table of values, on which the compassion always occupied a special place. On the other hand, the poetic prose *Thomas* is another example of questions about the faith and scepticism. Similarly to two other texts, employing the theme of meeting with the resurrected Jesus with the apostle, the poet

creates an ekphrasis referring to the famous painting by Caravaggio. In the interpretation, Saints Augustine and Anthony, Pope Benedict XVI, Archbishop Józef Życiński and father Stanisław Musiał are partners in dialogue with the poet.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Bartimaeus*, *Thomas*, Compassion, Caravaggio, Doubting Thomas

Wojciech Ligęza – Postponed journeys to the afterlife.  
Zbigniew Herbert's *Ankhenaton* and *Nefertiti*

In the poetic diptych *Ankhenaton* and *Nefertiti* from the 1957 collection *Hermes, Dog and Star* Herbert refers to the religion and magic of Ancient Egypt, trying to tackle the issues of death, the soul and the journey of the dead into the afterlife. The depictions of Osiris' court, written in Pyramid Texts and Coffin Texts, as well as the topography of the "underworld", adopted from this tradition, are significantly modified here. Herbert's characters are stripped of the divine nature of Egyptian rulers – they are mortal people – and the apology of life in the doctrine from El-Amarna is ironically confronted with the cult of Osiris, against which Akhenaton fought. Contrary to the cultural pattern, a universal meditation about the fate of humans, accepting the metaphysical secret and indeterminacy of questions about the divine things stems from the beliefs of the Egyptians. In Herbert's poems, the notion of the soul is connected with cognitive activity. A question of ties between the soul and – not so much an uncertain life in eternity – exploring the phenomenon of dying is also raised. By abandoning his worldly "possessions", man learns about his physicality. In the poems, a certain compassion is connected with the experience of a paused journey to the afterlife and a situation of great uncertainty: Akhenaton and Nefertiti reach, above all, the awareness of death on a personal level.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Ankhenaton*, *Nefertiti*, death, dying, eternity, final matters, religion in Ancient Egypt, Pyramid Texts, Coffin Texts

Jakub Andrzej Jurkowski – “Hear us, O Silver-Bowed One”.  
The exegesis of the Greek warriors’ prayer in Zbigniew  
Herbert’s *Fragment*

The intention of the author of this article is to revisit one of Herbert’s poems, *Fragment*, which has been interpreted by researchers many times. The poem was confronted with fragments of *The Iliad* archetext, and focused on paideutic element of the epic (Homeric morality and its influence on the development of ethics in ancient thought). The author took note of the transformations of two categories: *timé* (τιμή – honour) i *kléos* (κλέος – fame, glory), constituting the ethos of a Homeric warrior, that occurred in Herbert’s poem. The symbolic reading of *The Iliad* and *Fragment* allows for a very clear observation how the contemporary poet saves what was the most important in the attitude of an ancient hero, while applying the ethical amendment, by the irony of inadequacy of times. The speaker, hidden behind the voices of the warriors, bears witness to values exceeding the axiological horizon of a Greek warrior.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert’s poetry interpretation, *Fragment*, *The Iliad*, Homer, honour, fame, glory, axiology, ethics, paideia

Mirosław Tyl – A Greek lesson. About the poem *Anabasis*  
from *Report from the Besieged City and Other Poems*

The poem *Anabasis* is inscribed, according to the author of this interpretation, in a particular way of understanding Antiquity, which is characteristic of Herbert. The poetic reception of the *Anabasis* of Xenophon is an example of a reading free of didactic moralising and sentimentalism, empathetic reading, attuned to the darker side of human nature, after which a thirst for domination, power and unbridled life reveals itself. In the poem, Herbert concentrates on an authentic experience of life as an element, which is revealed by ambivalences, contradictions and risk. It shows how war makes life an autotelic value.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert’s poetry interpretation, *Anabasis*, *Sprawa Samos* [The Case of Samos], Xenophon, Henryk Elzenberg, anthropology, reception of the Antiquity

Dariusz Kulesza – A deceitful fairy tale?  
About Zbigniew Herbert's *Epos*

The poem *Epos* from the *Thread of Light* collection has been interpreted polemically against the canonical reading of the text, proposed by Ryszard Przybylski in his article *Między cierpieniem a formą* [Between suffering and form]. The author recalls Przybylski's interpretation and presents his own in its context, focused on a question of the identity of the people appearing in the poem, recognised and described in relation to St. Francis. A special place in the text is occupied by the analysis of the Gospel motif of the tribute money, referring to the works of Titian and Rembrandt. The interpretation does not omit the issue of the epic (not only in the genological sense), which the author describes, recalling the context of *Chodasiewicz* and the essay *Sprawa Samos* [The Case of Samos]. Its entirety confirms Herbert's scepticism towards *Epos*, a lyric published only once, in the poet's debut collection.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Epos*, *Pan Cogito Meditates on Suffering*, Ryszard Przybylski, *Między cierpieniem a formą* [Between Suffering and Form], Saint Francis, *Flowers of Saint Francis*, the Tribute Money, epic poetry

Zofia Zarębianka – About Zbigniew Herbert's *The Lips Plead*

The essay is an attempt to analyse *Usta proszą* [The Lips Plead], a poem by Zbigniew Herbert, in the context of worldview of the speaker evoked in the text, as well as the evolution of religious attitude, inscribed in the works of Zbigniew Herbert. The poem *Usta proszą* was a work omitted by the poet, which was published only after his death in the *Utwory rozproszone* collection. The author considers it significant for the philosophical transformation and Herbert's poetic speaker's attitude towards supernatural realities. The essay suggests various possible ways of reading the poem, taking into account its subsequent versions, slightly but significantly different from each other.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *The Lips Plead*, *Homily*, kenosis



Radosław Sioma – “The unnamed unknown”.  
About Zbigniew Herbert’s *Descent*

The author argues that the metaphysical (but not religious) path of Zbigniew Herbert, which is inscribed in his poetry, could be divided into three stages. First of all, individual problems with his faith and the awareness of the crisis of religion. The second stage is composed of Herbert’s modernist epiphanies, in which the consciousness opens up to the “unnamed unknown” (the notion is also the title of a poem by Józef Czechowicz). Finally, the third stage appears to make God present, at least within the presented world of poetic prayers in the late period of his work as an artist. *Descent* belongs to the second stage and is one of the epiphanies, which are not theophanies any more. It was the moment in which Herbert tried to create a poetic correlative of the unspeakable and incomprehensible aspect of reality.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert’s poetry interpretation, *Descent*, „unnamed unknown”, metaphysics, religion, God, epiphany, theophany, modernism

Wojciech Kudyba – Herbert’s last things.  
Concern in *Elegy for the Departure of Pen Ink and Lamp*

Although the poem *Elegy for the Departure of Pen Ink and Lamp* has been interpreted multiple times in the past, it has not yet been described as a significant stage of Herbert’s ways of conceiving objects. And yet we cannot find a philosopher’s attitude there, the attitude that dominated his previous poems about objects. The attitude of the speaker towards the objects has not been determined by the claims of ontology or epistemology, but rather by social norms, practices of memory and psychological needs. A similar way of dealing with objects appeared earlier in Herbert’s works; however, it seems that their presence gradually increases and dominates the later works of the poet. The main frame of reference, which allows understanding of the relations of the subject and the object is not philosophy any more, it is now anthropology. Especially the so-called anthropology of object, which has lately been developing dynamically, provides interesting tools for observation.

It is the anthropology of objects where the objects function not only as objects of cognition or symbolic representations of material cultures, but rather as correlatives of human needs and behaviour – the apparent and tangible testimonies of economic practices, customs, social rituals, and finally psychological and behavioural acts.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Elegy for the Departure of Pen Ink and Lamp*, care, rhetoric, anthropomorphisation, ritual, childhood myth

Karolina Górniak – Nature's silence.  
*Oaks from the Elegy for the Departure volume*

The poem *Oaks* from the collection *Elegy for the Departure* has been analysed multiple times by the researchers of Zbigniew Herbert's poetry, and yet not all contexts of this work have been exhaustively discussed. In the interpretation, the poem was juxtaposed with a poem by Krzysztof Kamil Baczyński, which presents Herbert's work from the standpoint of the rich symbolism of the oak, which has a specific meaning in the Polish poetry of the 20th century.

The text also comments on a reference to *Ode to a Nightingale* by John Keats and discusses other possible Anglo-Saxon contexts of this poem (T.S. Eliot). In the end, the poem was discussed from a philosophical standpoint, the basis of which are the breakthrough of modernity, 20th century scientific discoveries and the shift in thinking about the human-nature relation stemming from these factors. The essay also discusses references to other texts from the collection *Elegy for the Departure*, as well as all the other works by Zbigniew Herbert.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Oaks*, *Nepentes family*, *Pica pica L.*, John Keats, Thomas Stearns Eliot, Krzysztof Kamil Baczyński, Friedrich Nietzsche, Albert Einstein

Anna Hajduk – “Invent immortality”.  
About death and eternity in *What Our Dead Do*

The poem *What Our Dead Do* from the *Hermes, Dog and Star* collection, as well as two poetic proses of Zbigniew Herbert from the same collection (*Crypt* and *The Dead*) are the works from which the author of this essay tries to read Herbert’s diagnosis of the attitude of living towards their dead. At the same time, following in the footsteps of the poet, she draws attention to the axiological emptiness of the world presented in the texts, the void, which is a manifestation of criticism towards worthless gestures (devoid of transcendent aspect) connected with funereal rituals. Reality without the references to axiological categories and the natural human need to “continue the scenario” after the death of a loved one are the most important issues of Herbert’s poetic reflection, and therefore they are the main reason of interpretation undertaken in the article.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert’s poetry interpretation, *What our Dead Do*, *Crypt*, *The Dead*, death, funereal forms, axiology

Daria Murlikiewicz – Immovable epiphanies.  
Some remarks about Zbigniew Herbert’s *Revelation*

The article is an interpretation of *Revelation* in the spirit of classical hermeneutics. It fills a certain gap in the research, because so far no one has undertaken a comprehensive discussion of this text. The interpretation is supposed to show at least some of the levels of Herbert’s irony, by examining the appearing references to the sciences (Heisenberg’s theory), philosophy (Plato’s idealism) or religion (Hinduism). The interpretation brings out the meanings both from the physics and metaphysics. An important part of the considerations are the fragments concerning time, trying to explain what would eternity, infinity and timelessness be to the speaker. *Revelation* was moreover juxtaposed with *Lines of a Pantheist* and *Path*, in order to try and solve one of the key metaphors of the poem: “the heart of things” (“serce rzeczy”). The article also analyses the contrast between movement and stillness, which is the structural axis of the entire poem.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Revelation*, *Lines of a Pantheist*, *Path*, "heart of things", epiphany

Grażyna Halkiewicz-Sojak – Dialogue of poems or dialogue of poets? Cyprian Norwid's *Ideas and the Truth* and Zbigniew Herbert's *Path*

The subject of the article is a comparative interpretation of the poem *Ideas and the Truth* by Cyprian Kamil Norwid and *Path* by Zbigniew Herbert. The premise of this juxtaposition was identification of both authors as poets-philosophers, and the hypothesis of a certain kinship present in their poetic imagination, manifesting itself in using similar metaphors and the ways of their functionalising. The analysis of metaphors of space, present in both works, based on the opposition between the top and the bottom confirms this hypothesis. It also turns out that similar literary images evoke a similar philosophical reflection about the dual nature of cognition and knowledge, always partial and torn between touching specific details, and abstract thinking, which orders the chaos of the world. The poets are also similar in their distrust towards abstraction. The interpretation also brings out the differences in philosophical message in both verses: Norwid considers reaching truth a difficult but attainable goal, Herbert, however, doubts the reconciliation of epistemological opposites.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Path*, *Ideas and the Truth*, Cyprian Kamil Norwid, philosophical poetry, concrete, abstraction, sensuality

Jakub Zdzisław Lichański – *The Return of the Proconsul*.  
Zbigniew Herbert's vision of modernity

The article serves as a commentary to Zbigniew Herbert's poem *Return of the Proconsul*, which almost has a library of works dedicated to it, but in this case, the overview is devoid of the weight of a state of research (which appears in the footnotes). This analysis is a particular report from reading the poem from two different time perspectives:

the time when I was reading the poem for the first time as a young man, and the moment when I returned to this text. The poem turns out to be a complicated message, which raises existential and axiological questions, referring to, among others, Christian traditions. In its analysis the author uses the tools of rhetoric and philosophical theories of Robin G. Collingwood and Henry Elzenberg.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Study of the Object*, *The Return of the Proconsul*, Roman Empire, PRL, rhetoric, axiology, Aristotle, Robin G. Collingwood, Henry Elzenberg

### Michał Mrugalski – *Study of the Object* in the time of the avant-avant-garde

The poem *Study of the Object*, from the *Study of the Object* collection, was called a “small history of art” by Miłosz in one of his letters. When interpreting the poem, I assign three interrelated meanings to this statement. First of all, *Study of the Object* tells a story of a painting, more specifically, the origins of a certain painting (by Henryk Berlewi). The item – a draped chair – emerges from the experience of absolute space. Second, *Study of the Object* tells a certain version of a history of the avant-garde art, which, at the moment of writing the poem, was basically closed for some thirty years. The two meanings of the “small history of art” correspond to the intention of the text or the intention of the author himself, which were successfully reproduced by the existing interpretations of the poem. However, the intention contained within the poem – as hermeneutics after Hans-Georg Gadamer tries to convince us – comes always in a dialectical relationship with intentions of new generations of readers who experience the poem through a prism of their own horizon of expectations shaped by, among other things, communing with art contemporary to them. That is why I try to relate what happens with the object in Herbert's poem to the practices of avant-avant-garde contemporary to it.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Study of the Object*, Kazimierz Malevich *Black Square*, Henryk Berlewi *Chair with red matter*, Julian Przyboś, Czesław Miłosz, conceptual

revolution, Lawrence Weiner *Wall Removal*, Sol LeWitt *Paragraphs on Conceptual Art*, Jerzy Rosołowicz *On neutral action*, An attempt to answer a question of what is a conscious neutral action

Anna Stec-Jasik – “Unresigned for certain”.  
About memory in one of Zbigniew Herbert’s poems

Memory is one of the key elements in the works of Zbigniew Herbert, and the poem *Mr Cogito and Certain Mechanisms of Memory* from the *Utwory rozproszone* collection (poems from the years 1955/56 – 1968) discussed in the article is in its entirety devoted to complicated mechanisms of autobiographical memory, the one that stores the experiences and memories of man, and co-creates his identity. Memory in this poem seems to be full of contradictions, susceptible to destruction (“Odwrócenie głowy wysusza ocean pamięci” [Turning the head away dries up the ocean of memory]), and persistent (“nosimy w sobie stale” [we constantly carry in ourselves] some of its elements); it allows some memories to be vivid and detailed like a photograph, but sometimes it works regardless of its owner, making some situations “hard to memorise, like a hotel room”, and other “against our will probably/ return”; it builds the identity of a man, but at the same time it offers only an imperfect representation, a memory which is only a substitute for a real experience. The considerations of *Mr Cogito* lead him to a paradoxical conclusion – the only attitude towards the complexity of the memory and its mechanisms is the lack of consent.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert’s poetry interpretation, *Pan Cogito a pewne mechanizmy pamięci* [Mr Cogito and some mechanisms of memory], autobiographic memory, identity

Anna Karwatka – Prisoner of duty.  
*Prologue* from the *Inscription* volume

In the article, the interpretation of the *Prologue* poem focuses on the phrase „prisoner of duty”. Examined in the analysis are themes which force the hero to adopt a steadfast attitude of remembering and its

existential consequence. The interpretation also raises issues of necessity, opportunity and choice. As a point of reference it cites the polemic with Miłosz about the „Polish question”. The article also discusses Herbert’s catastrophism, his attitude towards reality, past and present. It also raises the question of musicality and music in the verse. To enrich the interpretation of the poem, a historical context has been also described, as well as the situation of Polish intelligentsia after World War II.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert’s poetry interpretation, *Prologue*, Czesław Miłosz, Communism, PRL, „the Polish question”, musicality of the poems

### Marzena Woźniak-Łabieniec – *The Modernity of History or Past Present Tense*

*Modernity of History (Gegenwart der Geschichte)* is the text of a speech Zbigniew Herbert delivered in German in Berlin in September 1975, after being invited by the Akademie der Künste. Herbert refers to the Europeans as the “prisoners of history”, and reflects upon the death of historical consciousness in the industrial society. He defines historical consciousness as a mental and moral attitude which accepts the past as a field of human experiences: errors, crimes, but also courage, bravery and reason, and which assumes that our deeds committed here and now will be extended into the future. The poet tried to give his speech a universal character, showing that some processes characteristic of ancient civilisations repeat throughout the ages, regardless of the development of the civilisation. He pointed out the dangers stemming from the perception of history – characteristic of the Enlightenment and the 19th century – as a process which forms a rational pattern. Moreover, he noticed a great threat in nihilism, understood as a resignation from counteracting evil and accepting the imposed necessity.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert’s poetry interpretation, *Współczesność historii* [Modernity of History], *Gegenwart der Geschichte*, Akademie der Künste, „prisoners of the history”, historical consciousness, nihilism

Małgorzata Peroń – “A true drama of the stockings”.  
About Zbigniew Herbert’s *Silk of a Soul*

The poem *Silk of a Soul*, from the *Hermes, Dog and Star* collection, is built on an antinomy: an erotic situation is subjected to a calm analysis, a sensual lover is contrasted with a distanced intellectualist, carnal desires give way to the questions about the deepest desires of the soul. Herbert’s poem is a small treatise on the role, the possibilities and the limits of human cognition. The method of cognition is based on two mutually complementary components: the senses and the intellect. The poet shows that even though the results of such pursuit of the truth are not always satisfactory, it is the only way to approach the world and talk about it. The poem, based on autobiographical story (the poet’s acquaintance with Halina Misiółek), is not only the praise of the object, and the concreteness of human fate, but primarily a record of overcoming alienation towards others.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert’s poetry interpretation, *Silk of a Soul*, Halina Misiółkowa, PRL, erotica, empathy, cognition

Justyna Pyzia – “They marched into me violently”.  
*Shame (Rovigo)*

The analysis of the poem begins from deliberations on the form of the verse – the elegiac confession. It is an internally dynamic genre, reflecting the spiritual transformation of the character, which also allows the author to emphasise his individualism and his views. Experiencing the loss of shame is an emotion, but its other consequences have an existential aspect – this feeling concerns the interpersonal and cultural relations. Herbert (alluding to his illness) draws attention to the objectification of the patient, reduced to mere object of tests and treatment, as well as the progressive crossing the border of human dignity. A painful invasion in the human body (described in the verse as „they marched into me violently increasing the humiliation”) causes the speaker to lose his shame, but at the same time he is stripped of his subjectivity. In fact, the drama is based on the interference with the *sacrum* of a person.



**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Shame*, elegy, confession, dignity, *sacrum of a person*, subjectivity, Eugeniusz Mancewicz

Mateusz Antoniuk – Interpreting a “fluid text”. The case of the poem *Pica pica L.* (reconnaissance)

The article attempts to provide an interpretation of a poem titled *Pica pica L.* from the collection *An Epilogue to a Storm*, not in its (relatively) final form, fixed in the first edition, but in the course of its transformation in the author's notebooks. The article presents the partial results of the scientific project “Zbigniew Herbert Archive – studies on the material documentation of the creative process” (NPRH)

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Pica pica L.*, Herbert's notebooks, Zbigniew Herbert Archive

Łukasz Gębski – Zugzwang.  
About Zbigniew Herbert's *Chess*

The poem *Chess* from the collection *An Epilogue to a Storm* is one of Herbert's last poems. The author of the interpretation draws attention to its existential and philosophical meaning, which the poet attempted to smuggle in a seemingly ordinary description of a sporting event. A hermeneutic analysis allows for both the development and expansion of the story told in the poem, as well as the differentiation of elements which relate not only to the game of chess, but – maybe in the first place – to the widely understood humanity. The outline of the historical and cultural context allowed the author to illustrate the parallel relationship between the chess pieces breaking out from under man's domination and the first signs of the fall of humanity.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Chess*, *Apollo and Marsyas*, *At the Gate of the Valley*, *The Drawer*, *Kołatka* [Rattle], Deep Blue, Garry Kasparov, hermeneutics, anthropology

Joanna Adamowska – A portrait of the artist.  
Gauguin according to Herbert

The poem *Gauguin – The End* from the *Study of the Object* collection was interpreted in the context of other Herbert's texts concerning the painter, as well as multiple biographic sources. The author shows that both the works of Paul Gauguin and his complicated biography were the subject of a particular interest and in-depth study conducted by the poet. This is evidenced by intertextual allusions in the poem, as well as Herbert's own interpretation of the very colourful phenomenon of Paul Gauguin, which was and remains controversial to this day.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Gauguin – The End*, Paul Gauguin

Iwona Grabska-Gradzińska – Disliked photography.  
Photography in the works of Zbigniew Herbert

Zbigniew Herbert was not an active photographer. From his travels he brought back notes, drawings and sketches which reflected fragments of the masterpieces of art and landscapes. However, he was an avid recipient of photography (which is evidenced by, for example, his requests to his friends for photos from joint trips), and a very insightful one as well. The photographic reflection in reception of Herbert is not an art or a creative act which should be subject to an analysis, such as a painting, and the contemplation of a photography is not a goal in itself, it is rather a cause to present some problem. The poet devotes his poem *Orwell's Album* to the issue of identity. The poem is the processing of visual inspirations through the filter of subjective perceptions about the author of *Animal Farm*, and in his poem *Mr Cogito and Maria Rasputin – An Attempt at Contact*, it was the photography (and not a newspaper text devoted to her) that became the starting point for deliberations on the fate of the heroine while looking at her obituary.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Photograph*, *Orwell's Album*, *Mr Cogito And Maria Rasputin – An Attempt at Contact*, *The End*

Józef Maria Ruszar – The perfectionist sinner.  
Ekphrasis and historical pessimism in the poem  
*Episode from Saint-Benoît*

Many poems by Herbert were nourished by his experiences from many travels. The *Episode from Saint Benoît* from the collection *Inscription* is one of these poems. The analysis of the verse brings up the contexts connected with the art in the Middle Ages (the ekphrasis of the capital in a Romanesque abbey), modern history (the madness of racial hatred) and the inner struggle of the man (based on the example of a 20th century French poet). The individual elements taken from non-literary reality serve a purpose of illustrating a spiritual power of the man, and his biological weakness in the face of History (written with a capital letter, because it is about the totalitarian regimes of the 20th century).

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert's poetry interpretation, *Episode from Saint Benoît*, Max Jacob, history, ethics, racism, ekphrasis, Romanesque architecture, avant-garde, homosexuality, Christianity, Satan, archangel, soul

Jerzy Wiśniewski – A scuffle of melodious tones?  
*Harpsichord* from the volume *Hermes, Dog and Star*

In the beginning, the *Harpsichord* poetic prose seems to be unmasking the incompetence of someone looking for the very first time at a peculiar and old musical instrument; as such it can be regarded as a warning that our perception of the world should never stop at superficially looking at the things, the lineage of which begun in the ancient times. Reading this poem, however, also shows another possible interpretation. The focus of unmasking – inquiry and verification of what something is in its essence and what is its value – seems to be an object, which became the subject of Herbert's prose, a harpsichord. The intention of poet seems to be the will to discover the true nature of the instrument, or conducting a study, and develop an evaluative reflection upon its sounds (and at the same time present an opinion about music). These sounds were described metaphorically in the last sentence of the prose ("whereas there's nothing but a cuckoo entangled in a thicket of silver

leaves”), indicating their aesthetic ambivalence, through which Herbert once again confirms his penchant for giving his poetic expressions double meanings.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Zbigniew Herbert’s poetry interpretation, *Harpichord*, history of a harpsichord, music in poetry, Polish Digital National Library, Zbigniew Herbert Archive

## Biogramy

**Dr Joanna Adamowska** (Uniwersytet Wrocławski) – autorka książki *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości* (2012). Jej zainteresowania badawcze to literatura (głównie poezja) XX i XXI wieku, korespondencja sztuk oraz filozoficzne konteksty literatury.

**Dr Mateusz Antoniuk** (Uniwersytet Jagielloński) – autor książek *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania* (2015), *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta* (2009), *Kultura małomówna Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia* (2006). Kierownik projektu badawczego „Archiwum Zbigniewa Herberta. Studia nad dokumentacją procesu twórczego”, uczestnik programu Fellowships for Visiting Postdoctoral Scholars (Beinecke Library, Yale University).

**Łukasz Gębski** (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) – doktorant dra hab. Marka Karwali, swoją rozprawę planuje poświęcić twórczości Jacka Kaczmarskiego.

**Karolina Górniak** (Uniwersytet Jagielloński) – doktorantka prof. dr hab. Jolanty Dudek, przygotowuje rozprawę doktorską na temat powojennej awangardy poetyckiej. Publikacje: *Światło w poezji modernistów: ŚWIATŁOWSTĄPIENIE Tymoteusza Karpowicza i fragmenty The Pisan Cantos Ezry Pounda*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” (2014), *Granice wyrażania, granice rozumienia w poezji Tymoteusza Karpowicza i Ezry Pounda* [w:] *Literatura na granicach. Monografia naukowa*, red. K. Kuchowicz (2015), *Józef i granice jego świata. O bohaterze poezji Zdzisława Antolskiego* [w:] *Poetyckie prowincje i peryferie. Jerzy Harasymowicz i inni*, red. J. Kulczyńska, W. Ligęza, W. Próchnicki (2014).

**Iwona Grabska-Gradzińska** (Uniwersytet Jagielloński) – pisze pracę doktorską poświęconą Zbigniewowi Herbertowi (edycja listów Z. Herbert – Z. Najder). Jest współautorką książki *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego* (2012). Ukończyła studia z zakresu informatyki i filologii

polskiej. Zainteresowania: pogranicze informatyki i humanistyki – zagadnienia związane z lingwistyką, percepcją wzrokową, rozpoznawaniem i wnioskowaniem. Zajmuje się możliwościami edycji elektronicznych tekstu w porównaniu z tradycyjnymi formami wydawniczymi oraz wizualnymi aspektami komunikacji człowieka z komputerem.

**Prof. dr hab. Wojciech Gutowski** – emerytowany profesor zwyczajny Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Autor książek monograficznych i zbiorów studiów: *W poszukiwaniu życia nowego. Mit a światopogląd w twórczości Tadeusza Micińskiego* (1980), *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski* (1991), *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości* (1992, 1997), *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku* (1994), *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie* (1999), *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski* (2001), *Wprowadzenie do Xiegi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego* (2002), *Konstelacja Przybyszewskiego* (2008), *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu* (2013). Odznaczony m.in.: Złotym Krzyżem Zasługi (1991), Medalem Komisji Edukacji Narodowej (1997) oraz Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (2000).

**Anna Hajduk** (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) – doktorantka dra hab. Marka Karwali, pisze pracę na temat wątków biblijnych w poezji poświęconej doświadczeniu Holokaustu.

**Prof. dr hab. Grażyna Halkiewicz-Sojak** (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) – kieruje Zakładem Literatury Polskiej Romantyzmu i Pozytywizmu. Jej historycznoliterackie badania dotyczą literatury XIX wieku, zwłaszcza twórczości Cypriana Norwida, Zygmunta Kraśńskiego, Adama Mickiewicza, a także kwestii komparatystycznych i inspiracji romantycznych w twórczości poetów XX stulecia. Jest autorką książek: *Byron w twórczości Norwida* (1994), *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”* (1998), *Symbolika mistyczna w poezji romantycznej. Słowacki i inni* (2009), *Nawiązane ogniwo. Studia o poezji Cypriana Norwida i jej kontekstach* (2010), a także licznych artykułów publikowanych w czasopiśmie i monografiach zbiorowych. Redaguje dział rozpraw rocznika „Studia Norwidiana”, należy do zespołu opracowującego edycję krytyczną *Dzieł wszystkich Norwida*.

**Jakub Andrzej Jurkowski** (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego) – doktorant prof. Krzysztofa Dybciaka, pisze pracę: *Po co klasycyzm? Rekonstrukcja wizji cywilizacji łacińskiej w eseistyce polskiej XX wieku*.

**Anna Karwatka** (Uniwersytet Wrocławski) – doktorantka dra hab. Wojciecha Browarnego, pisze pracę o wizerunkach Mieczysława Jastruna, Mieczysławy Buczkówny i Tomasza Jastruna zawartych w ich twórczości.

**Dr Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska** (Instytut Badań Literackich PAN) – autorka książki *Gabinet luster. Śmiech w twórczości Zbigniewa Herberta* (publikacja ukaże się w 2016 roku), edytorka tomu dramatów Janusza Krasińskiego *Krzak gorejący. Dramaty* (2013) oraz opracowanej wspólnie z dr Haliną Herbert-Żebrowską *Korespondencji rodzinnej Zbigniewa Herberta* (2008).

**Dr hab. Wojciech Kudyba** – profesor Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie (Katedra Literatury Współczesnej), poeta, krytyk, historyk literatury, wykładowca Studium Literacko-Artystycznego UJ, współpracownik dwumiesięcznika „Topos”. Autor książki *„Aby moją chrześcijańską odtworzyć na nowo...”. Norwida mówienie o Bogu* (2000) oraz kilku monografii o poezji współczesnej: *Rana która przyżywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza St. Pasierba* (2007), *Wiersze wobec Innego* (2012), *Generacja źle obecna* (2014). Członek Komisji Języka Religijnego Polskiej Akademii Nauk i Towarzystwa Naukowego KUL.

**Dr hab. Dariusz Kulesza** (Uniwersytet w Białymstoku) – kierownik Zakładu Literatury Międzywojennej i Współczesnej uwb. Autor książek: *Tragedia ukrzyżowana. Dramaty chrześcijańskie Romana Brandstaettera i Jerzego Zawieyskiego* (1999), *Pożegnanie z miastem. Szkice, artykuły, recenzje nie tylko o książkach* (2006), *Dwie prawdy. Zofia Kossak i Tadeusz Borowski wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944–1948* (2006), *Z historią literatury w tle. Daty, osoby, miejsce* (2011), *W poszukiwaniu istoty rzeczy. Studia i portrety* (2015); współautor *Słownika poetów polskich* (1997).

**Prof. dr hab. Jakub Lichański** (Uniwersytet Warszawski) – kierownik Zakładu Retoryki i Mediów, specjalista w zakresie retoryki, historii kultury i literatury do końca XVIII wieku, także literatury powszechnej oraz literatury popularnej. Autor książek, m.in.: *Retoryka od średniowiecza do*

*baroku* (1992), *Retoryka od renesansu do współczesności* (2000), *Retoryka w Polsce* (2003), *Retoryka: Historia – Teoria – Praktyka* (2007), a także monografii: Łukasza Górnickiego (1998), Jana Parandowskiego (1986), Hermanna Brocha (1994), Johna RONALDA Reuela Tolkiena (2003) oraz *Niobe* K.I. Gałczyńskiego (2015); jako współautor przygotował polskie wydanie: R. Volkman, *Retoryka Greków i Rzymian* (1993, 1995) oraz W. Josta, W. Olmsted, *Retoryka i krytyka retoryczna: kompendium retoryczne* (2012); autor haseł w *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Jest członkiem m.in. The International Society for the History of Rhetoric, Polskiego Towarzystwa Filologicznego i Towarzystwa Przyjaciół Historii. Redaktor naczelny kwartalnika „Forum Artis Rhetoricae”.

**Prof. dr hab. Wojciech Ligęza** – historyk literatury, krytyk, eseista, profesor tytularny, kierownik Katedry Historii Literatury Polskiej XX wieku (Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego). Członek zarządu oddziału krakowskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, współredaktor serii „Krakowska Biblioteka SPP”. Autor książek: *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych* (1998), *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych* (2001), *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty* (2002), *Pod kreską. Teksty z lat 1996–2013* (2013). Współautor i redaktor tomów zbiorowych, m. in.: *Pamięć głosów. Studia nad twórczością Aleksandra Wata* (1992), *Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny. Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej* (1995), *Powroty w zapomnienie. Dekada literatury emigracyjnej 1989–1999* (2001), *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje* (2005), *Etapy Józefa Wittlina* (2014), *Zestawienia i powroty. Twórczość Józefa Bujnowskiego* (2014). Odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi (2000), Medalem Komisji Edukacji Narodowej (2008) oraz Srebrnym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2011).

**Dr hab. Marzena Woźniak-Łabieniec** (Uniwersytet Łódzki) – pracownik Katedry Literatury Polskiej XX i XXI wieku; autorka licznych artykułów o liryce współczesnej i cenzurze w PRL-u, a także książek: *Obecny nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych w świetle dokumentów cenzury* (2012) oraz *Klasyk i metafizyka. O twórczości Jarosława Marka Rymkiewicza* (2002). Współredagowała tomy szkiców: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia* (2001) i *Dlaczego Herbert. Wiersze – komentarze – interpretacje* (2004).



**Dr Michał Mrugalski** (Uniwersytet w Tybindze) – autor książki *Teoria barw Tadeusza Różewicza* (2007) i wielu artykułów, które ukazały się po polsku, niemiecku, angielsku, rosyjsku, francusku i ukraińsku.

**Daria Murlikiewicz** (Uniwersytet Wrocławski) – doktorantka dra hab. Wojciecha Browarnego, pisze pracę *Filozofia Słowa-Logosu w poezji Tadeusza Różewicza*.

**Dr Małgorzata Peroń** (Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II) – autorka szkiców: *Ślad dłoni szukający... Kształty w poezji Zbigniewa Herberta*, „Colloquia litteraria” (4/5 2008), *Kamień – „węzeł pokrewieństwa” (Zbigniew Herbert)* [w:] *Czytanie współczesności. Z prac Katedry Krytyki Literackiej KUL*, red. M. Łukaszuk, M. Peroń (2010), *Gdzie doczesność przecina się z wiecznością. Sztuka i metafizyka w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” (2010), *Z tych samych źródeł. Rzeźba antyczna w poezji polskiej XX wieku* [w:] *W kręgu antycznych fascynacji. Materiały Pokonferencyjne Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego*, red. A. Bińkowska, M. Przybyszewska (2013), *Poetyckie dyptyki w poezji ks. Janusza St. Pasierba*, „Colloquia litteraria” (1/2014).

**Prof. Krystyna Pisarkowa** (1932–2010) – była wykładowcą Uniwersytetu Jagiellońskiego, członkiem Rady Naukowej Instytutu Języka Polskiego PAN, a także wielu towarzystw i komisji językoznawczych polskich i zagranicznych. Autorka książek: *Wyliczanki polskie* (wyd. 1: 1975), *Historia składni polskiej* (1984), *Język według Junga* (1994), *Z pragmatycznej stylistyki, semantyki i historii języka* (1994), *Językoznawstwo Bronisława Malinowskiego: więzy wspólnego języka* (2000). Zajmowała się także interpretacją tekstów poetyckich i prozatorskich oraz kwestią przekładów: *Pragmatyka przekładu. Przypadki poetyckie* (1998) oraz *Rachunek sumienia jako zadanie tłumacza* (2012).

**Justyna Pyzia** – absolwentka Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego (2015), obroniła pracę magisterską pisaną pod kierunkiem dra hab. Romana Dąbrowskiego (*O Królu-Duchu Juliusza Słowackiego w świetle genezyjskiej koncepcji świata i poetyckiej wyobraźni*). Jej licencjat zatytułowany: *Sakralna perspektywa miłości w kontekście symboliki przestrzeni w poematach: W Szwajcarii Juliusza Słowackiego i Assunta Cypriana Norwida* został opublikowany w formie elektronicznej (2011).

**Dr Józef Maria Ruszar** (Akademia Ignatianum w Krakowie) – jest autorem książek: *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Z. Herberta* (2004), *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta* (2006) oraz *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta* (2014). Z wykształcenia jest filologiem i filozofem, z wykonywanych profesji publicystą, redaktorem, wydawcą i wykładowcą akademickim. Od roku 2004 organizuje sesje naukowe i Warsztaty Herbertowskie, a także wydaje oraz redaguje serię „Biblioteka Pana Cogito”, poświęconą twórczości Herberta oraz poezji polskiej drugiej połowy XX wieku. Prowadzi portal naukowy *Herbert.guru*. Filologię polską ukończył na UJ, a doktoryzował się na UKSW; jest uczniem ks. Józefa Tischnera. Wyróżniony odznaką „Zasłużony Działacz Kultury” (2001), odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski (2007).

**Dr hab. Radosław Sioma** (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) – autor publikacji *Niewinność i doświadczenie. O komediopisarstwie Jerzego Szaniawskiego* (2009) oraz cyklu artykułów na temat twórczości Zbigniewa Herberta. Współredaktor tomów: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze* (2005), „...zimą bywa się pisarzem”. *O Leopoldzie Buczkowskim* (2008), *Młodopolska synteza sztuk* (2010), *Między nami a światem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta* (2012). Sekretarz, a następnie zastępca redaktora naczelnego miesięcznika „Przegląd Artystyczno-Literacki” (2001–2002), redaktor naczelny kwartalnika literackiego „Teki” (2003–2006).

**Anna Stec-Jasik** (Uniwersytet Jagielloński) – doktorantka prof. Stanisława Balbusa, przygotowuje pracę poświęconą pamięci w twórczości Zbigniewa Herberta. Autorka artykułów poświęconych twórczości autora *Pana Cogito*: „Kramarski kosmos”. *Kilka uwag o przedmiotach w twórczości Zbigniewa Herberta i Jana Vermeera*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki humanistyczne” (2014), „*W mieście kresowym do którego nie wrócę*”. *Lwów trzech poetów [w:] Poetyckie prowincje i peryferie. Jerzy Harasymowicz i inni*, red. J. Kulczyńska, W. Ligęza, W. Próchnicki (2014).

**Maciej Tabor** – nauczyciel języka polskiego w I Liceum Ogólnokształcącym im. Króla Kazimierza Wielkiego w Bochni, edytor archiwaliów i korespondencji Zbigniewa Herberta.

**Dr hab. Tomasz Tomasiak** (Pomorska Akademia Pedagogiczna) – kierownik Zakładu Teorii Literatury i Badań Kulturowych. Autor książek: *Na skrzyżowaniu dróg. O poezji Janusza Stanisława Pasierba* (2001), *Wojna – męskość – literatura* (2013).

**Dr hab. Mirosław Tyl** (Uniwersytet Śląski) – autor książek: *Pesymizm, konserwatyzm wartości. O filozofii Henryka Elzenberga* (2001), *Filozofia – historia – historia filozofii. Filozoficzne konteksty polskiej historiografii filozofii XX wieku* (2012).

**Dr hab. Jerzy Wiśniewski** (Uniwersytet Łódzki) – historyk literatury, adiunkt w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UŁ. Zainteresowania badawcze koncentruje wokół muzycznych inspiracji literatury i twórczości polskich poetów z drugiej połowy XX wieku. Autor książek: *Miron Białoszewski i muzyka* (2004), *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku* (2013). Współredaktor prac zbiorowych: *Twórczość Zbigniewa Herberta* (2001), *Dlaczego Herbert. Wiersze – komentarze – interpretacje* (2004), *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych*, t. 1–2 (2012).

**Prof. dr hab. Zofia Zarębianka** (Uniwersytet Jagielloński) – profesor zwyczajny, literaturoznawca i poetka, członek SPP i Pen Clubu, wiceprzewodnicząca Komisji Historycznoliterackiej PAN (oddział w Krakowie). Autorka książek: *Poezja wymiaru sanctum* (1992), *Dwanaście Bożych słów* (współautorka, 1992), *Świadectwo słowa. Rzecz o twórczości Anny Kamieńskiej* (1993), *Zakorzenia Anny Kamieńskiej* (1996), *Tropy sacrum w literaturze XX wieku* (2000), *O książkach, które pomagają być* (2004), *Czytanie sacrum* (2008), *Wtajemniczenia (w) Miłosa* (2014) oraz tomów wierszy: *Człowiek rośnie w Ciszy* (1992), *Wyrwane z przestrzeni* (1996), *Niebo w czerni* (2000), *Jerozolima została zburzona* (2004), *Wiersze: Pierwsze* (2008), *Tylko na chwilę* (2012).



# Indeks osobowy

## A

Abramowiczówna Zofia 106  
Abriszewska Paulina 39, 234  
Adamiec Marek 229, 234, 499  
Adamowska Joanna 375, 379, 500  
Adams Douglas 356  
Ajschylos 254  
Aksamit Joanna 86  
Aldberg Emma 436  
Aleksander III Wielki, zw. Mace-  
dońskim 128  
Améry Jean, wł. Johannes Mayer 37  
Anderson Wayne 381  
Andrzejewski Jerzy 317  
Andrzejewski Tadeusz 83, 88, 92  
Ankhenaton, Echnaton,  
Amenhotep IV 15, 81–90,  
92–97  
Antoniuk Mateusz 15, 96, 333, 429,  
500, 502  
Antoni z Padwy, wł. Fernando  
Martins de Bulhões 78  
Arnheim Rudolf 395, 396  
Arrian Flawiusz 128  
Artakserkses II Mnemon, wł.  
Arsakes 125  
Arystoteles 126, 129, 202, 246, 257,  
259, 323, 324, 325

Auerbach Erich 115  
Augustyniak Piotr 172  
Augustyn z Hippony, św. 55, 73, 156  
Aureliusz Marek 34, 246, 251, 256

## B

Babuchowski Andrzej 332  
Bach Jan Sebastian 438  
Bacon Francis 56, 64  
Baczewski Antoni 264  
Baczyński Krzysztof Kamil  
189–190, 191  
Badyda Ewa 369, 380, 387, 389,  
391–392, 500  
Balbus Stanisław 499  
Banach Andrzej 51  
Baran Bogdan 37  
Barańczak Stanisław 12, 45, 52,  
92, 132, 161, 193, 197, 210,  
214–216, 227, 229, 301,  
311–312, 368, 413–414, 429  
Barthes Roland 62, 397, 407,  
411–414, 416–420  
Barwik Mirosław 86, 91  
Baudelaire Charles Pierre 394  
Beckett Samuel 35, 37

- Bednarczyk Andrzej 57  
Belting Hans 393  
Benedykt XVI, wł. Joseph  
    Ratzinger 73  
Benjamin Walter 394  
Bereska Henryk 305  
Bergman Ingmar 254  
Bergson Henri 276  
Berkan-Jabłońska Joanna 43  
Berlewi Henryk 262, 265, 266  
Biała Alina 500  
Białostocki Jan 57, 64  
Białoszewski Miron 44–45, 48, 264  
Biasi Pierre-Marc de 336  
Biedroń Tomasz 14  
Biedrzycki Krzysztof 273  
Bielski Marcin 403  
Bieńkowski Zbigniew 169  
Bigaj Jan 302  
Bińkowska Anna 428  
Bissière Roger 144  
Błoński Jan 35, 187, 194, 225,  
    245, 259  
Bocian Martin 53  
Boczkowski Krzysztof 195, 196  
Boecjusz 306  
Bojarski Jacek Stanisław, OP 54  
Bolecki Włodzimierz 14, 499  
Bonney William 54  
Bornstein George 337  
Borowski Tadeusz 294  
Borzym Stanisław 127  
Boulton William Henry 88  
Boy-Żeleński Tadeusz 57–58, 64, 196  
Brault Pascale Anne 58  
Bromwich David 193  
Brooks Van Wyck 387  
Browarny Wojciech 292  
Brown Roger 278  
Brugghen Hendrick ter 56  
Bryant John 338  
Brzostowska-Tereszkiewicz  
    Tamara 268  
Brzozowski Jacek 312  
Bubczyk Robert 254  
Buczyńska-Garewicz Hanna 35  
Burton Scott 269  
Bushell Sally 338
- C
- Calaprice Alice 188  
Capa Robert, wł. André (André)  
    Ernö Friedmann 397  
Caravaggio Michelangelo  
    Merisi da 55–56, 61–66,  
    75–76  
Ceccherelli Andrea 499  
Cézanne Paul 144, 378, 388  
Cezar Gajusz Juliusz 128, 249  
Chodkowski Robert R. 294  
Chrzanowski Ignacy 169  
Chrzanowski Tadeusz 43, 429  
Cicero Marcus Tullius  
    (Marek Tulliusz Cynceron)  
    123, 351  
Cicha Magdalena 95, 198, 227, 501  
Cieński Andrzej 376  
Cieślak Robert 500  
Citko Henryk 11, 12  
Clift Sarah 58  
Cochanovius Ioannes 251  
Colings Dennis 411  
Collingwood Robin G. 257, 258  
Collini Stefan 14  
Conegliano Cima da 55

- Conrad Joseph, wł. Józef Teodor  
     Konrad Korzeniowski 13,  
     42, 193  
 Cortés Hernán 307  
 Couperin François 436  
 Courbet Gustave 144  
 Culler Jonathan 14  
 Cyrus II Wielki 125  
 Cyrus Młodszy 123, 125–127  
 Czabanowska-Wróbel Anna 499  
 Czajkowscy Magdalena  
     i Zbigniew 12  
 Czajkowska Magdalena 12  
 Czaplejewicz Eugeniusz 295  
 Czaplewski Wojciech 172  
 Czapliński Przemysław 85, 90, 95,  
     149, 229–230, 295, 299, 300,  
     302, 305, 328, 499  
 Czechowicz Józef 160, 166  
 Czermińska Małgorzata 85
- D**
- Daguerre Louis Jacques Mandé  
     394, 398  
 Dalajlama, wł. Tenzin Gjaco 19, 22  
 Danto Arthur 269  
 Daquin Louis-Claude 436  
 Daubigny Charles-François 378  
 David Jacques-Louis 144  
 Davies David 267  
 Dawid 47  
 Dawidowicz-Chymkowska  
     Olga 336  
 Dąbrowski Tadeusz 399  
 Dąbmska Izydora 116  
 Decatur Stephen 246  
 Dedecius Karl 202, 224, 305
- Deleuze Gilles 276  
 Denise Levertov 62  
 Deppman Jed 337  
 Diogenes Laertios 77, 123, 257  
 Dłubak Zbigniew 270  
 Dobraczyński Jan 252, 253  
 Domański Juliusz 100  
 Domicjan 249  
 Doroszewski Witold 200  
 Dostojewski Fiodor 188  
 Douglas Melvyn 318  
 Draaisma Douwe 278–281, 284  
 Drauzjusz 247  
 Drażyńska-Suchańska Marta 186  
 Dreher Thomas 267, 269  
 Drobner Mieczysław 430  
 Drozd Anna 59  
 Druzjuszem 248  
 Drzewucki Janusz 311  
 Dubiska Irena 436  
 Duccio di Buoninsegna 54, 144  
 Duda Agnieszka 207  
 Dudek Jolanta 190, 194–195,  
     198, 499  
 Dürer Albrecht 55  
 Dybciak Krzysztof 115, 229, 301, 331  
 Dziadek Adam 499  
 Dziamski Grzegorz 270  
 Dzień Mirosław 92
- E**
- Eco Umberto 14  
 Edgerton Harold Eugene 396  
 Einstein Albert 188, 199  
 Eksekias 250, 251  
 Eliade Mircea 87, 89, 91, 102  
 Eliot Thomas Stearns 120, 195, 196

- Elste Martin 437  
Elzenberg Henryk 12, 117, 119–122,  
198, 203, 233, 240, 257–258,  
295, 309, 392, 433  
Evans Arthur 101
- F**
- Feliksiak Elżbieta 146, 202, 292  
Ferrer Daniel 337  
Fert Józef 234, 235, 236, 312  
Fiałkowski Tomasz 12  
Ficino Marsilio 122  
Filostrat Flawiusz 271  
Fish Stanley 15  
Fiut Aleksander 197, 338,  
352–353, 499  
Flatau Kazimierz 436  
Fliciniński Piotr 359  
Flynt Henry 263, 270  
Foster Stephen C. 267  
Fouché Joseph 23  
Franaszek Andrzej 85, 131–132, 159,  
169, 183, 186, 188, 217, 230,  
295, 301, 311, 326, 328  
Francesca Piero della 146–147, 148  
Franciszek z Asyżu, wł. Giovanni  
Bernardone 131, 133–136,  
139, 141,–149  
Frankowski Janusz, ks. 71  
Freudenberg Olga 109  
Freud Zygmunt 271  
Frey Alice 144
- G**
- Gadamer Hans-Georg 114, 119,  
264, 265  
Gad Mette Sophie 375, 386  
Gajcy Tadeusz 190  
Gajewski Krzysztof 312  
Galczyński Konstanty Ildefons  
192, 194  
Garbo Greta 318  
Garbol Tomasz 43, 45, 61–62, 183,  
196, 203, 500  
Gauguin Eugène Henri Paul 43,  
375–392  
Gautier Brigitte 501  
Gębski Łukasz 355  
Gibbon Edward 122  
Giotto di Bondone, wł. Angiolo  
di Bondone 144–145  
Giżycki Jerzy 357, 362  
Gloger Zygmunt 433  
Głowiński Michał 14, 237, 239, 264  
Goethe Johann Wolfgang 259  
Gogh Vincent van 144–145, 376,  
386–391  
Gogler Paweł 379, 381  
Goldie Peter 267, 268  
Gorgiasz 164  
Gottwald Klement 394–395  
Gould Glenn 13, 16  
Goya Francisco 367  
Górniak Karolina 183  
Grabowski Artur 185, 323, 329  
Grabska-Gradzińska Iwona 16, 393  
Greenberg Clement 267–268  
Green Julien 426  
Greetham David C. 338  
Grochowiak Stanisław 315  
Grodén Michael 337  
Grzegorz Wielki 54  
Guercino, wł. Giovanni Francesco  
Barbieri 56



Guérin Daniel 381  
 Gutowski Wojciech 15, 31, 35, 37,  
 197, 311–312, 317, 499

## H

Hadrian 85  
 Hajduk Anna 205  
 Halkiewicz-Sojak Grażyna 16, 35,  
 233–234, 338, 499, 502  
 Halliday David 200  
 Hansen-Löve Aage A. 262  
 Hatszepsut 88  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 238  
 Heidegger Martin 35, 37, 182  
 Heisenberg Werner 200, 219, 221,  
 225  
 Heller Michał, ks. 200  
 Herbertowa Katarzyna 72, 75, 78  
 Herbertowa Maria (z Bałabanów)  
 70, 79  
 Herbert-Żebrowska Halina 12, 72,  
 75, 377  
 Herling-Grudziński Gustaw 145,  
 149  
 Heschel Abraham Joshua 404  
 Heydel Magdalena 304  
 Homer 100, 103–106, 108–109, 113,  
 115–116, 131, 348  
 Hopkins Robert 267  
 Horst Ernst 433–434  
 Hostyński Lesław 258  
 Hryniewicz Karol 264, 271, 500,  
 502–503  
 Huizinga Johan 44  
 Hurst Howard 267  
 Husserl Edmund 222  
 Huyghe René 377

## I

Ikram Salima 86, 89–91  
 Iwaszkiewicz Jarosław 192, 438

## J

Jacob Max 423, 425–427  
 Jacq Christian 87–88  
 Jagodzińska Maria 277, 280  
 Jakowska Krystyna 146  
 Janion Maria 131  
 Jan Paweł II, wł. Karol  
 Wojtyła 311, 323, 325,  
 328–329, 499–500  
 Jarzębski Jerzy 373  
 Jarzyna Anita 227  
 Jaworski Eugeniusz 327  
 Jünger Ernst 125, 128  
 Jurewicz Oktawiusz 249  
 Jurkowski Jakub Andrzej 15, 99  
 Jusewicz-Kalter Ewa 278, 280  
 Juwenalis z Akwinum 244

## K

Kaczmarek Kamil M. 167  
 Kaczmarek Sławomira 370  
 Kaczmarek Jacek 373  
 Kafka Franz 200  
 Kalinowska Julia 57  
 Kaliszewski Andrzej 86, 264,  
 292, 294  
 Kamińska Anna 42  
 Kandinsky Wassily 262  
 Kania Wojciech 55  
 Kant Immanuel 324  
 Kantor Tadeusz 270

- Karpow Anatolij 363  
Kartezjusz, wł. René Descartes  
56–59, 61, 63–64  
Karwatka Anna 291  
Kasparow Garri 254, 356–357, 359,  
361–364, 370–373  
Kasperski Edward 34  
Kądziała Paweł 11–12, 151, 291, 311,  
319, 377  
Keats John 184, 192–195, 198, 202,  
333, 335  
Kempelen Wolfgang von 370  
Kielak Dorota 145  
Kierkegaard Søren Aabye 239  
Kierski Feliks 57  
King Ross 66  
Kirkpatrick Ralph 437  
Kirschbaum Engelbert 54  
Kita-Huber Jadwiga 304  
Kitowska-Łysiak Małgorzata 270  
Klint Hilma af 262  
Kłoczowski Jan Andrzej, OP 499  
Kłoczowski Piotr 339, 499  
Kmita Jerzy 14  
Knysz-Tomaszewska Danuta 501  
Kochanowski Jan 245, 254, 259, 500  
Kołakowski Leszek 40, 122, 128  
Koman Dorota 501  
Konarek Andrzej 64  
Koniński Karol Ludwik 155  
Kooning Willem de 266–267  
Kopaliński Władysław 60, 185,  
196, 438  
Kornhauser Julian 171  
Kosturek Joanna 241  
Kosuth Joseph 267–268, 272  
Kościelniak Piotr 356  
Kotow Aleksander 355  
Kozicka Dorota 500  
Kozioł Urszula 264  
Kozłowski Jarosław 270  
Kozłowski Eugeniusz 172  
Krajewski Marek 179  
Kramkowska-Dąbrowska  
Agnieszka 12, 41, 377, 500  
Kram-Mikoś Elżbieta 171  
Krasny Piotr 62  
Krasuski Krzysztof 304  
Krokiewicz Adam 106  
Kropiwnicki Maciej 147  
Krośniak Marek 188  
Król Zofia 88, 128, 264, 384  
Krynicky Ryszard 11, 15, 46, 60,  
218, 312, 348, 429  
Ksenofont z Aten 117, 119, 123–129  
Kubiak Zygmunt 112–113, 195, 333  
Kudyba Wojciech 171, 304, 499  
Kulczycka Dorota 32  
Kulesza Dariusz 131, 145–146, 499  
Kulik James 278  
Kundera Milan 394–395  
Kupka František 262  
Kutyła Julian 147  
Kwiatkowski Jerzy 169, 217, 224,  
339  
Kwietniewska Małgorzata 53
- L**
- Lacan Jacques 219  
Landy Teresa, pseud. Silvester 41  
Lange Antoni 255  
Langer Alfred 380–383, 385–386, 391  
Lavelle Louis 148  
Leconte de Lisle Charles Marie  
René 117

- Legeżyńska Anna 31, 33, 35,  
     301, 305  
 Legutko Ryszard 367  
 Lem Stanisław 372–373  
 Lenau Nikolaus 305  
 Leś Mariusz M. 146, 292  
 Leśmian Bolesław 95, 166, 191–192  
 Levieux Eleanor 381  
 Lewiński Jacek 358, 367, 369  
 LeWitt Sol 270  
 Libera Antoni 35  
 Lichański Jakub 15, 243, 499  
 Liebert Jerzy 41  
 Ligęza Wojciech 15, 81, 95, 163,  
     171, 179, 198, 201, 300, 499,  
     501, 503  
 Lipski Jan Józef 264  
 Lisicki Paweł 197, 231, 428  
 Lisle Leconte de 117  
 Liwiusz Tytus 120, 122, 127, 183  
 Lubelski Tadeusz 311, 317–318, 500  
 Lubitsch Ernst 318  
 Ludwiński Jerzy 270
- Ł**
- Łanowski Jerzy 103, 106  
 Łapiński Zdzisław 264  
 Łukasiewicz Jacek 43, 44, 50, 171,  
     179–180, 186, 293, 310, 499  
 Łukasiewicz Małgorzata 499  
 Łukaszuk Małgorzata 428
- M**
- Machiavelli Niccolò 122  
 Maciejewski Janusz 70  
 Magnusson Magnus 370  
 Maj Jacek 62  
 Malcolm George 436  
 Malewicz Kazimierz 261–263,  
     265, 266  
 Maliński Mieczysław, ks. 54  
 Mamoulian Rouben 318  
 Mancewicz Eugeniusz 326, 329,  
     330  
 Mandressi Rafael 57  
 Manet Édouard 378  
 Márai Sándor, wł. Sándor Károly  
     Henrik Grossschmid de  
     Mára 119  
 Marchlewska Małgorzata 319–320  
 Margański Janusz 275  
 Markiewicz Henryk 14–15, 319, 366  
 Markowski Michał Paweł 14  
 Marks Karol 122  
 Márquez Gabriel José de la  
     Concordia García 404  
 Martini Simone 439  
 Matuszewski Ryszard 41, 253  
 Mazan-Mazurkiewicz Alicja 252  
 Mazurkiewicz-Szczyszek Anna  
     500, 501  
 Mądry Alina 434  
 Mee Charles L., jr 57  
 Mencwel Andrzej 499  
 Michalski Cezary 311–312  
 Michalski Krzysztof 35  
 Michał Anioł, wł. Michelangelo  
     Buonarroti 138  
 Michałowski Kazimierz 88, 234  
 Michnik Adam 309  
 Mickiewicz Adam 205, 312,  
     316–317, 499  
 Mioletinski Eleazar 147  
 Mierlo Wim van 334

- Mikołajczak Małgorzata 33, 86,  
106–107, 166, 198, 202, 220,  
227–228, 234, 273, 293, 295,  
301, 338, 499, 502
- Miller Rowland S. 324, 325
- Miłosz Czesław 12, 24, 53,  
60–61, 96, 166, 192–193,  
273, 291–292, 295, 302,  
337–338, 352, 502
- Misiołkowa Halina 12, 312,  
319–321, 435, 438
- Młot Karol, wł. Charles Martel 24
- Modigliani Amadeo 426
- Moerenhout Jakub Antoni 385
- Möller Anton 138
- Mondrian Piet 265–266
- Monet Claude 138, 376, 383, 388
- Monfreid George-Daniel de 388
- Montaigne Michel Eyquem de  
56, 122
- Morawińska Agnieszka 32
- Morice Charles 377
- Most Glen W. 53
- Mróz Mirosław, ks. 323
- Mrugalski Michał 261, 271, 500
- Murlikiewicz Daria 217
- Musiał Stanisław, SJ 72–74
- N**
- Naas Michael 58
- Najder Luiza 270
- Najder Zdzisław 261, 499
- Nalewajk Żaneta 34
- Nancy Jean-Luc 53, 58
- Nasiłowska Anna 264
- Nastulanka Krystyna 162
- Nawrocki Michał 339
- Nefertiti Neferneferuaten 15,  
81–89, 93, 94, 95
- Néret Gilles 262
- Nesfeter Janusz 317
- Newton Isaac 261
- Nietzsche Friedrich Wilhelm 166,  
197–198, 259
- Nieukerken Arent van 234, 499
- Nikifor Krynicki,  
wł. Epifaniusz Drowniak  
46–47, 50–51, 144
- Norwid Cyprian Kamil 16, 96,  
233–240
- Nowakowska Ewa Elżbieta 24
- Nowakowski Piotr 90
- Nowosielski Jerzy 262
- Nycz Ryszard 14, 162, 164, 218, 224
- O**
- Odziemkowski Janusz 145
- Okopień-Sławińska Aleksandra  
237
- Oktawian August 248
- Olędzka Hanna 381
- Olędzki Stanisław 430
- Olszewski Tadeusz 399
- Opacka-Walasek Danuta 95,  
171–273, 292, 295–296,  
298–299, 499
- Orska Joanna 292
- Orwell George, wł. Eric Ar-  
thur Blair 390, 398, 400,  
407–416, 419–420
- Ostolski Adam 147
- Oświecimski Stefan 185
- Otto Rudolf 65, 152
- Otto Walter Friedrich 167

## P

Panas Paweł 31  
 Parandowski Jan 361  
 Parmenides 223, 278  
 Pascal Blaise 57–58, 64, 95, 196  
 Pasek Jan Chryzostom 128  
 Pasierb Janusz Stanisław, ks. 70  
 Pawelec Dariusz 171, 179, 499  
 Pawlak Janusz 295, 299, 300–301  
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria  
     405–406  
 Pawliszcze Jerzy 172, 223  
 Pechman Jacek 172  
 Peroń Małgorzata 15, 311, 428, 500  
 Perruchot Henri 381, 383, 385–386,  
     388, 390  
 Perykles 121, 129, 307  
 Picasso Pablo 426  
 Pieńkowski Piotr 24  
 Piłat Poncjusz 238  
 Pisarkowa Krystyna 5, 16–17, 28,  
     30, 287  
 Pissarro Camille 378, 383  
 Platon 58, 66, 120, 129, 220, 225,  
     259, 277–278, 284, 367  
 Plesnar Łukasz A. 318  
 Plucińska Dorota 34  
 Plutarch z Cheronei 121  
 Pocij Bohdan 436  
 Poe Edgar Allan 34–35  
 Poliklet 120  
 Pollock Jackson 266–267  
 Pomian Krzysztof 35  
 Pompejusz 248  
 Popper Karl 122  
 Poprawa Adam 183, 186, 197, 292  
 Poradecki Jerzy 332

Porter Cole 318  
 Porter Roy 57  
 Poślednia Dorota 32, 37  
 Pratchett Terry 247  
 Preisner Walerian 64  
 Prokop Jan 264  
 Proust Marcel 245, 259, 279  
 Przyboś Julian 159, 265, 266–267  
 Przybylski Ryszard 131–133, 136,  
     142, 145–149, 295, 300  
 Pucek Robert 284  
 Pyrron z Elidy 58, 77  
 Pyzia Justyna 15, 323

## R

Rafael, wł. Raffaello Santi lub  
     Raffaello Sanzio 66  
 Rameau Jean-Philippe 436  
 Rasputina Marija Grigorjewna  
     400, 417, 419  
 Reale Giovanni 164  
 Rej Mikołaj 245  
 Rembrandt Harmenszoon  
     van Rijn 56–57, 138–139,  
     315  
 Renoir Pierre-Auguste 383  
 Resnick Robert 200  
 Ricoeur Paul 113–114, 275  
 Rilke Rainer Maria 90, 227, 303  
 Robinson Walter 14, 267  
 Rogowicz Waclaw 377, 382  
 Röhnert Jan 304  
 Rojek Paweł 147  
 Rolland Romain 271  
 Romanowski Andrzej 366  
 Rorty Richard 14–15  
 Rosinek Violetta 305

- Rosińska Zofia 284  
 Rosołowicz Jerzy 270  
 Różewicz Tadeusz 163, 222, 264,  
     271, 273, 294–295, 302, 379,  
     502  
 Ruszar Józef Maria 4, 15–16, 31, 35,  
     60, 93, 172, 186, 203, 227, 230,  
     241, 244, 248–249, 250, 253,  
     264–265, 273, 279, 326, 338,  
     423, 427, 500–503  
 Ruszczyc Janina 380  
 Ruysdael Jacob van 195  
 Rymkiewicz Jarosław Marek  
     99–100, 172, 264–265, 502  
 Ryś Grzegorz, bp 79  
 Rzepińska Maria 64
- S**
- Sacha-Piekło Małgorzata 89  
 Sachs Curt 430  
 Sadowski Witold 295, 338  
 Salomon 47  
 Sartre Jean-Paul 219  
 Scheler Max 323–325, 327–328  
 Schellekens Elisabeth 267–268  
 Schongauer Martin 55  
 Schrödinger Erwin 221  
 Schurz Carl 246  
 Sekstus Empiryk 58  
 Selz Peter 263  
 Seul Anastazja 32  
 Shakespeare William 56  
 Sidoruk Elżbieta 146, 292  
 Siedlecka Joanna 319, 377  
 Siemek Marek Jan 35  
 Siemieński Lucjan 106  
 Sikorski Dariusz 499  
 Sioma Radosław 35, 159, 166,  
     172, 264, 338, 500, 502  
 Sisley Alfred 378  
 Skubalanka Teresa 222, 226  
 Skwarnicki Marek 203, 300  
 Sławiński Janusz 14, 264  
 Słonimski Antoni 169  
 Słowacki Juliusz 238  
 Smith Carrie 334  
 Smolińska-Byczuk Marta 500  
 Sofokles 120  
 Sokrates 113, 120, 124, 127, 129,  
     164, 220, 259, 367  
 Solecki Mariusz 273  
 Sołtysik Marek 101, 282  
 Sontag Susan 394, 398  
 Sowińska Iwona 318  
 Spinoza Baruch 188, 389  
 Spolsky Ellen 56  
 Staemmler Klaus 303, 305  
 Staff Leopold 59, 133, 145, 192  
 Stala Marian 183, 186, 192–193,  
     312, 317  
 Stanaszek Maciej 311, 313, 339  
 Stankowska-Kozera Agata 273,  
     499  
 Stanuła Emil 55  
 Stapkiewicz Agnieszka 358, 360,  
     363, 364  
 Starowieyski Marek 54  
 Stawrowski Zbigniew 500  
 Stead Lisa 334  
 Stec-Jasik Anna 4, 172, 273  
 Stiles Kristine 263  
 Stoichita Victor I. 90  
 Stomer Matthias 56  
 Strindberg August 391  
 Stróżyński Tomasz 57

- Strzyżewski Tomasz 304  
 Studniarz Sławomir 34  
 Suska Dariusz 399  
 Syska Rafał 318  
 Szahaj Andrzej 14  
 Szatskich Aleksandra S. 262  
 Szczepańska Anita 276  
 Szeeman Harald 269  
 Szkłowski Wiktor 262  
 Sołdrski Władysław, CSSR 54–55  
 Szuber Janusz 284  
 Szyborska Wisława 21, 23–24,  
 190, 201, 222, 395, 406,  
 503
- Ś
- Śliwiński Piotr 305  
 Śniedziewska Magdalena 231, 255,  
 301, 500, 502  
 Śpiewak Paweł 410
- T
- Tabor Maciej 15, 69  
 Tacyt Publiusz Korneliusz 248, 259  
 Tales z Miletu 228, 236–237  
 Taranienko Zbigniew 308  
 Tarnowski Karol 499  
 Tasso Torquato 56  
 Tatariewicz Władysław 401  
 Tatarowski Konrad Witold 191  
 Tauschinski Jan 23, 25, 28, 305  
 Taylor David Jacob 408, 410–411  
 Tiel Walter 305  
 Tillich Paul Johannes 153  
 Tischner Józef, ks. 15, 35, 212, 325,  
 499–500
- Toeplitz Karol 239  
 Tokarski Stanisław 87  
 Tołstoj Lew 379  
 Tomasiak Tomasz 15, 53, 312, 500  
 Tomasz z Akwinu, św. 53, 323–324,  
 327  
 Toruńczyk Barbara 11–12, 392  
 Toruń Włodzimierz 234  
 Totmes III, Tutmozis 88  
 Tragatsching Ulrich 268  
 Trocha Bogdan 500  
 Trojanowiczowa Zofia 312  
 Trybuś Krzysztof 312  
 Trznadel Jacek 62, 203, 294, 412  
 Tuan Yi-Fu 32, 35, 36  
 Tukidydes z Aten 246  
 Turowicz Jerzy 12, 291  
 Twardowski Jan, ks. 338–339,  
 345–347, 349, 352  
 Tyberiusz 248–249  
 Tycjan, wł. Tiziano Vecelli  
 138–139  
 Tył Mieczysław 15, 117, 500  
 Tyszczyk Andrzej 166
- U
- Umińska Eugenia 435  
 Urbankowski Bohdan 291–292,  
 294, 298  
 Urbich Jan 304  
 Utracka Dorota 172
- V
- Valéry Paul Ambroise 395, 396  
 Vendler Helen 193  
 Vermeer Johannes 432

Verrocchio Andrea del,  
wł. Andrea di Michele  
di Francesco de' Cioni 77  
Vigarello Georges 57  
Vinci Leonardo da 57, 59, 64–67,  
75–77

## W

Wagner Anna 280  
Wagner Richard 280  
Wahrig Gerhard 27, 29  
Warren Austin 335–336  
Wassenaar Ingrid 336  
Wazyk Adam 425  
Weber Max 61  
Weil Simone 53  
Weiner Lawrence 268–269  
Wellek René 335–336  
Werner Mateusz 326  
White Hayden 308  
Wieczorek Paweł 166, 356  
Wieczorek Urszula 166, 356  
Wiegandt Ewa 305, 499  
Wilde Oscar 355  
Winniczuk Lidia 249  
Wiśniewska Lidia 198, 402  
Wiśniewski Jerzy 15, 59, 197,  
338, 358, 429, 438, 500  
Witkowski Maciej Grzegorz 87  
Witosz Bożena 396  
Wittlin Józef 163  
Witwicki Władysław 220, 225,  
278  
Wojtkowska Katarzyna 172, 261,  
264  
Wolanin Zbigniew 51  
Wolff Jerzy, ks. 50, 51

Wolicki Krzysztof 35  
Workowski Adam 500  
Woytowicz Bolesław 435  
Woźniak-Łabieniec Marzena  
15, 59, 197, 303, 338, 358,  
500  
Woźniak Monika 15, 59, 197,  
303–304, 338, 358, 500  
Wójcik-Leese Elżbieta 304  
Wójtowicz Beata 365  
Wujek Jakub 71, 74, 238, 245  
Wyka Kazimierz 159, 169, 171, 292  
Wyrzykowski Stanisław 34  
Wysocka-Ochlewska Janina 436  
Wyspiański Stanisław 96  
Wyszyński Stefan, ks. 99, 171,  
252, 499

## Z

Zach Joanna 234, 500  
Zagajewski Adam 273, 438  
Zalewski Cezary 411  
Zarębiana Zofia 15, 84–85, 151,  
199, 202, 499  
Zarychta Paweł 304  
Zawanowski Kazimierz 367  
Zawidzka Iwona 51  
Zawieyski Jerzy 12, 41–42, 151,  
291, 435  
Zawistowska-Toczek Dagmara  
39, 186, 327, 500–501  
Zborski Bartłomiej 408  
Zbudniewek Janusz 145  
Zenon z Elei 400–401, 404,  
406–407  
Zieliński Edward Iwo 164  
Zieliński Marek 31, 501



Zieliński Tadeusz 200  
Zieniewicz Andrzej 499  
Ziółkowska Magdalena 270  
Zwierzchowski Zbigniew 356  
Zychowicz Juliusz 53

## Ż

Żabicki Zbigniew 115  
Žižek Slavoj 147

Żółkiewski Stanisław 128, 253  
Żuchowski Tadeusz 499  
Żurawski Maciej 335  
Życiński Józef, abp 62, 75, 78  
Żytkowicz Leonid 330



Opiekę merytoryczną nad Warsztatami  
Herbertowskimi  
sprawuje Rada Naukowa, w skład której wchodzi:

- prof. dr hab. Stanisław Balbus – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. Włodzimierz Bolecki – Instytut Badań Literackich PAN  
prof. dr hab. Andrea Ceccherelli – Università di Bologna  
prof. dr hab. Anna Czabanowska-Wróbel – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. Przemysław Czapliński – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
prof. dr hab. Jolanta Dudek – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. Adam Dziadek – Uniwersytet Śląski  
prof. dr hab. Aleksander Fiut – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. Wojciech Gutowski – emerytowany profesor zwyczajny Uniwersytetu  
Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy  
prof. dr hab. Grażyna Halkiewicz-Sojak – Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika  
prof. dr hab. Jan Andrzej Kłoczowski – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie  
Prof. dr hab. Jakub Z. Lichański – Uniwersytet Warszawski  
prof. dr hab. Wojciech Ligęza – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. Andrzej Mencwel – Uniwersytet Warszawski  
prof. dr hab. Małgorzata Mikołajczak – Uniwersytet Zielonogórski  
prof. dr hab. Zdzisław Najder – Wyższa Szkoła Europejska im. Józefa Tischnera  
prof. dr hab. Arent van Nieukerken – Uniwersytet w Amsterdamie  
prof. dr hab. Jacek Petelenz-Łukasiewicz – Uniwersytet Wrocławski  
prof. dr hab. Karol Tarnowski – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie  
prof. dr hab. Ewa Wiegandt – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
prof. dr hab. Zofia Zarębianka – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. Andrzej Zieniewicz – Uniwersytet Warszawski  
prof. dr hab. Tadeusz Żuchowski – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
prof. UG dr hab. Marek Adamiec – Uniwersytet Gdański  
prof. UP dr hab. Marek Karwala – Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie  
prof. UKSW dr hab. Wojciech Kudyba – Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego  
prof. UWb dr hab. Dariusz Kulesza – Uniwersytet w Białymstoku  
prof. UŚ dr hab. Danuta Opacka-Walasek – Uniwersytet Śląski  
prof. UŚ dr hab. Dariusz Pawelec – Uniwersytet Śląski  
prof. UG dr hab. Dariusz Sikorski – Uniwersytet Gdański  
prof. UAM dr hab. Agata Stankowska-Kozera – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

prof. UKSW dr hab. **Zbigniew Stawrowski** – dyrektor Instytutu Myśli Józefa Tischnera  
prof. uz dr hab. **Bogdan Trocha** – Uniwersytet Zielonogórski  
dr hab. **Ewa Badyda** – Uniwersytet Gdański  
dr hab. **Tomasz Garbol** – Katolicki Uniwersytet Lubelski  
dr hab. **Dorota Kozicka** – Uniwersytet Jagielloński  
dr hab. **Radosław Sioma** – Uniwersytet Mikołaja Kopernika  
dr hab. **Marta Smolińska** – Uniwersytet Mikołaja Kopernika  
dr hab. **Tomasz Tomasik** – Pomorska Akademia Pedagogiczna  
dr hab. **Mirosław Tyl** – Uniwersytet Śląski  
dr hab. **Jerzy Wiśniewski** – Uniwersytet Łódzki  
dr hab. **Marzena Woźniak-Łabieniec** – Uniwersytet Łódzki  
dr hab. **Joanna Zach** – Uniwersytet Jagielloński  
dr **Joanna Adamowska** – Uniwersytet Wrocławski  
dr **Mateusz Antoniuk** – Uniwersytet Jagielloński  
dr **Alina Biała** – Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy  
im. Jana Kochanowskiego w Kielcach  
dr **Tomasz Cieślak-Sokołowski** – Uniwersytet Jagielloński  
dr **Karol Hryniewicz** – Uniwersytet Warszawski  
dr **Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska** – Instytut Badań Literackich PAN  
dr **Anna Mazurkiewicz-Szczyszek** – Firma Edytorsko-Edukacyjna Ampersandowie  
dr **Michał Mrugalski** – Uniwersytet w Tybindze  
dr **Małgorzata Peroń** – Katolicki Uniwersytet Lubelski im. Jana Pawła II  
dr **Magdalena Śniedziewska** – Instytut Badań Literackich PAN  
dr **Agnieszka Tomasik** – Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi  
dr **Adam Workowski** – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie  
dr **Dagmara Zawistowska-Toczek** – Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Kierownik Warsztatów Herbertowskich

dr **Józef Maria Ruszar** – Akademia Ignatianum w Krakowie

## Seria wydawnicza Biblioteka Pana Cogito

- Józef Maria Ruszar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
- *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.
- *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretności w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.
- *Wyraz wyluskany z piersi*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006:  
  
*część 1: Herbert w oczach zachodnich literaturoznawców. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej Ośrodka Kultury Polskiej przy Uniwersytecie Paris–Sorbonne (jesień 2004)*, red. D. Knysz-Tomaszewska, B. Gautier;  
*część 2: „Pamięć i tożsamość”. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2005)*, red. M. Zieliński, J.M. Ruszar.
- *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 1 i 2, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta* (album rysunków poety oraz reprodukcji dzieł malarskich, które były inspiracją dla wierszy i esejów), red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- Dagmara Zawistowska-Toczek, *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.
- Anna Mazurkiewicz-Szczyszek, *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.

- *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.
- Mateusz Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.
- *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2010.
- *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Wydawnictwo Platan, Kraków 2011.
- Grażyna Szczukiecka, *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.
- Małgorzata Mikołajczak, „Światy z marzenia”. *Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Zielona Góra–Kraków 2013.
- Magdalena Śniedziewska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji (rozprawa i album)*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2013.
- Karol Hryniewicz, *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2014.
- Józef Maria Ruszar, *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2014.
- *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2015.

## W przygotowaniu:

- Wojciech Ligęza, *Czytać pismo chmur. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2015.
- *Studium przedmiotu. Interpretacje poematu Zbigniewa Herberta*, red. K. Hryniewicz, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2015.
- Józef Maria Ruszar, *Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2016.
- *Patrząc aż do zawrotu głowy. Zbigniew Herbert wobec europejskiego dziedzictwa* (szkice i album), red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, Kraków 2016.

DRUK I OPRAWA

Drukarnia Tekst  
ul. Wspólna 19, 20-344 Lublin