

NIEPEWNA JASNOŚĆ TEKSTU

NIEPEWNA JASNOŚĆ TEKSTU

Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta
1998–2008

Wydawnictwo Platan
Kraków 2009

Biblioteka Pana Cogito pod redakcją J.M. Ruszara

Redakcja
Józef Maria Ruszar

Adiustacja tekstów i przygotowanie do druku
Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska

Książka ukazuje się pod patronatem
Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk
Recenzenci naukowci
prof. dr hab. Włodzimierz Bolecki
prof. dr hab. Jan Tomkowski

Pozycja wydana we współpracy z Uniwersytetem Gdańskim
Recenzent naukowy
prof. UG dr hab. Marek Adamiec

Projekt okładki
Marek Górny

Na okładce Artemida – płaskorzeźba z Muzeum Archeologicznego w Atenach
Na zdjęciu nagrobek Curatii Dionisii – fot. J.M. Ruszar

Skład
Iwona Grabska

Korekta i indeks
Karol Hryniewicz

Nakładem
Stowarzyszenia Integracji Humanistycznej PO-MOST

Projekt dofinansowany przez Fundację Kronenberga

© dla wierszy Zbigniewa Herberta zamieszczonych w książce
Katarzyna Herbertowa, Halina Herbert-Żebrowska

Wydawnictwo Platan Kraków 2009
ISBN 978-83-89711-27-4

Zamówienia telefoniczne lub mailowe:
Wydawnictwo Platan, Kryspinów 256, 32-060 Liszki,
tel. (12) 429 96 60, fax. (12) 429 96 60
platan@wydawnictwoplatan.pl, www.wydawnictwoplatan.pl

Spis treści

Wykaz skrótów.....	8
Od redaktora: A Herbert pisze wciąż jeszcze.....	11
1. Spór o dziedzictwo.....	13
2. Zawartość tomu.....	29
I. Interpretacje wierszy	
Zbigniew Herbert, <i>Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy</i>	33
Ryszard Nycz, „Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta <i>Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy</i>	36
1. Fakt poetycki i metodyka lektury.....	36
2. Status dyskursywny wiersza.....	38
3. Pole odniesień semantycznych.....	41
4. O czym jest wiersz: problem tematu.....	48
5. Co mówi wiersz: między tematem, intencją autorską a nieświadomością tekstu.....	50
6. Poezja jako hermeneutyka epifanicznego doświadczenia.....	53
Zbigniew Herbert, <i>Siódmy anioł</i>	56
Władysław Panas, <i>Tajemnica siódmego anioła</i>	58
Zbigniew Herbert, <i>Przesłanie Pana Cogito</i>	75
Dariusz Pawelec, „Bądź wierny Idź”.....	77
1. Przesłanie.....	77
2. Pokolenie '68.....	92
3. Bądź wierny Milcz.....	103

Zbigniew Herbert, <i>Raport z obłązonego Miasta</i>	112
Kazimierz Nowosielski, <i>Wytrwać do końca. O wierszu Raport z obłązonego Miasta</i>	115
Zbigniew Herbert, <i>Elegia na odejście pióra atramentu lampy</i>	123
Dariusz Pawelec, <i>Elegia</i>	129
Zbigniew Herbert, <i>Tkanina</i>	146
Danuta Opacka-Walasek, <i>Tkanka życia, tkanina poezji</i>	147
Zbigniew Herbert, <i>Curatia Dionisia</i>	159
Józef Maria Ruszar, <i>W poszukiwaniu Curatii Dionisii</i>	160

II. Herbert a inni poeci. Odniesienia intertekstualne i recepcja

Aleksander Fiut, <i>Ukryty dialog</i>	171
Katarzyna Kuczyńska-Koschany, <i>Herbert – „z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke”</i>	191
Arent van Nieukerken, <i>Zbigniew Herbert – ironia jako zabieg retoryczny i postawa życiowa</i>	214
1. Krótki zarys historycznoliterackiego kontekstu kilku ważnych wyznaczników herbertowskiego świata poetyckiego (codziennność, samotność, cierpienie, etyczny charakter doświadczenia sztuki)	214
2. Główne przyczyny napięcia w poezji Herberta – platonizm, mesjanizm a ironia	219
3. Piękno, dobro a historia – Herbert i poezja „dostojnych szamanów”	224
4. Kilka realizacji piękna i dobra w poezji Herberta i Audena – <i>dialog hermetyczny</i> a sarkastyczna <i>asceza antyutopisty</i>	231
5. Motyw „miasta” i jego obrońców w kilku utworach Herberta, Audena i Kawafisa	238
6. Motyw podróży w kilku utworach Herberta, Audena i Kawafisa: podróż jako wygnanie lub duchowe poszukiwanie (<i>quest</i>)	251
Bogdana Carpenter, <i>Poezja Zbigniewa Herberta w krytyce anglosaskiej</i>	264
Tomasz Garbol, <i>Herbertowe „mimo wszystko”</i>	282

III. Sacrum i piękno

Wojciech Gutowski, Świadek odbóstwionej wyobraźni. <i>Sacrum</i> chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta	295
Maciej Nowak, „...stopień do mojej ułomnej metafizyki”. Herbert i liturgia	311
Małgorzata Mikołajczak, Od Orfeusza do Arijona. Pieśń i muzyka w świecie poetyckim Zbigniewa Herberta	325
1. Poezja – „córka pamięci”	325
2. Wyprowadzić, wywieść, ocalić	328
3. „Z gwiazd jest także muzyka”	333
4. Platoński dylemat Pana Cogito	341
5. Powrót do Arijona	345
Zbigniew Herbert, <i>Potęga smaku</i>	347
Adam Poprawa, Piętno piękna. O wierszu <i>Potęga smaku</i>	349
Jerzy Gizella „Bądź wierny Idź”	355
Krystyna Pisarkowa, „To jest ów owoc”. O <i>Brewiarzu</i> Zbigniewa Herberta	365

IV. O dramatach

Halina Filipowicz, Tekst – performer. Dramaturgia Zbigniewa Herberta a problem performatywności	387
Jacek Kopciński, „Żeby było zawsze jasno”. <i>Drugi pokój</i>	420
Nota edytorska	456
Noty o autorach	457
Nota bibliograficzna	460
Indeks osobowy	463

Wykaz 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 obłąkanego Miasta* [1983]
ENO – *Elegia na odejście* [1990]
R – *Rovigo* [1992]
EB – *Epilog burzy* [1998]

Wszystkie wiersze cytowane według wersji ustalonej w: *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.

- PO – *Podwójny oddech. Prawdziwa historia nieskończonej miłości: wiersze dotąd nie publikowane*, Gdynia 1999.

Dramaty

- JF – *Jaskinia filozofów* [1956]
DP – *Drugi pokój* [1958]
RP – *Rekonstrukcja poety* [1960]
LAL – *Lalek* [1961]
LNC – *Listy naszych czytelników. Słuchowisko* [1972]
MAJA – *Maja*

Wszystkie dramaty cytowane według wersji ustalonej w: *Dramaty*, wstęp i przypisy J. Kopciński, opracowanie tekstów i nota edytorska G. Wroniewicz, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2008.

Eseje i proza

- BO – *Barbarzyńca w ogrodzie* [1962], *Zeszyty Literackie*, Warszawa 2004.
- MNW – *Martwa natura z wędzidłem*, *Zeszyty Literackie*, Warszawa 2003.
- LNM – *Labirynt nad morzem*, *Zeszyty Literackie*, Warszawa 2000.
- MD – „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, oprac. B. Toruńczyk, *Zeszyty Literackie*, Warszawa 2008.
- KM – *Król mrówek. Prywatna mitologia*, wyd. II, Wydawnictwo a5, Kraków 2008.
- WG – *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2001.
- WYW – *Herbert nieznany. Rozmowy*, oprac. H. Citko, *Zeszyty Literackie*, Warszawa 2008.
- HAML – *Hamlet na granicy milczenia*, „*Zeszyty Literackie*” 2001, nr 76, s. 55–63, oraz [w:] *Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. Korespondencja*, *Zeszyty Literackie*, Warszawa 2002, s. 125–136.
- WP – *Wieczór poetycki 25 maja 1998 roku*, Teatr Narodowy, Warszawa 1999.
- GH – *Głosy Herberta*, oprac. B. Toruńczyk, *Zeszyty Literackie*, Warszawa 2009.

Korespondencja

- ZHHM – *Listy do Muzy* [Haliny Misiołek], Gdynia 2000.
- ZHHE – *Zbigniew Herbert – Henryk Elzenberg. Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, *Zeszyty Literackie*, Warszawa 2002.
- ZHJZ – *Zbigniew Herbert – Jerzy Zawieyski. Korespondencja*, red. P. Kądziała, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2002.
- ZHJT – *Zbigniew Herbert – Jerzy Turowicz. Korespondencja*, oprac. T. Fiałkowski, Wydawnictwo a5, Kraków 2005.
- ZHSB – *Zbigniew Herbert – Stanisław Barańczak. Korespondencja (1972–1996)*, red. B. Toruńczyk, *Zeszyty Literackie*, Warszawa 2005.
- ZHCM – *Zbigniew Herbert – Czesław Miłosz. Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, *Zeszyty Literackie*, Warszawa 2006.

- KZ – *Herbert i „Kochane Zwierzątka”. Listy Zbigniewa Herberta do Przyjaciół Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich*, oprac. M. Czajkowska, Rosner i Wspólnicy, Warszawa 2006.
- KR – *Zbigniew Herbert. Korespondencja rodzinna*, oprac. H. Herbert-Żebrowska, A. Kramkowska-Dąbrowska, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.
- ZHDW – *Zbigniew Herbert – David Weinfeld. Listy*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2009.
-
- AZH – *Archiwum Zbigniewa Herberta w Bibliotece Narodowej*, sygnatury wg: *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, oprac. H. Citko, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2008.

Od redaktora

A Herbert pisze wciąż jeszcze

Minęło dziesięć lat od śmierci Poety. Wielu krytyków uważa, że okres tuż po śmierci twórcy jest „czasem czyśćca”, czyli zmniejszonego zainteresowania, jeśli nie przykrego zapomnienia. Z dziełem Zbigniewa Herberta dzieje się jednak coś przeciwnego.

Po pierwsze, „Herbert pisze wciąż jeszcze” – jak powiedział Aleksander Fiut. Dzięki miłującym go Redaktorom ukazuje się drukiem nieznaną – a ogromną! – spuścizna, która uzupełnia dotychczasowe dzieło. Ryszard Krynicki przygotował „prywatną mitologię”, to znaczy *Króla mrówek* (2001 i 2008) oraz wiersze zebrane z publikowanych tomów, a wkrótce mają się też ukazać wiersze rozproszone. Paweł Kądziera w tomie *Węzeł gordyjski* (2001 i 2008) opublikował potężny zbiór artykułów, felietonów i recenzji z gazet i czasopism. Rekordzistka – Barbara Toruńczyk – przedstawiła *Labirynt nad morzem* (2000) i dwa tomy utworów rozproszonych (w tym juvenilia) lub pierwodruków publikowanych w „Zeszytach Literackich” (*Mistrz z Delft* oraz *Głosy Herberta*), a także wydała opracowane przez Henryka Citko wywiady pod wspólnym tytułem *Herbert nieznaną. Rozmowy* (2009). Z juveniliów ukazały się – w wydawnictwie z Gdyni, bez zgody spadkobierców – tom młodzieńczych erotyków *Podwójny oddech. Prawdziwa historia nieskończonej miłości* (1999) oraz *Listy do Muzy*, to znaczy Haliny Misiołkowej (2000). Jacek Kopciński opracował nowe – uzupełnione o słuchowisko *Maja* – wydanie *Dramatów*,

z obszernym i niezwykle kompetentnym komentarzem. Jeśli dodamy do tych pozycji dziewięciotomowy (dotychczas) zbiór korespondencji, to widać, jak pełna była szuflada Poety i jak liczne skarby zawiera zdeponowane w Bibliotece Narodowej archiwum, które *nota bene* od 2009 roku posiada ogólny katalog¹.

Opublikowano także albumy z rysunkami Poety – *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta* (J.M. Ruszar, BPC 2006), *Podróże Pana Cogito / Mr Cogito's travels* (Maria Dorota Pieńkowska, 2008) i *Znaki na papierze* (Henryk Citko, 2008), które ukazują ważną cechę metody pracy nad esejami, to znaczy system notatek-szkiców, przygotowujących powstanie tekstów o dziełach sztuki i podróżach. Można je było także oglądać podczas kilku wystaw organizowanych przez Muzeum Literatury, a także Warszawski Festiwal Poezji im. Z. Herberta oraz w Galerii Opus we Wrocławiu (2006)².

Publiczność miała także okazję zapoznać się z tzw. półkownikiem, czyli zatrzymanym przez cenzurę filmem *Listy naszych czytelników*³ oraz wysłuchać muzyki Zygmunta Mycielskiego do wierszy Herberta⁴. Powstało sporo filmów i programów telewizyjnych, a rekordzistą wśród producentów jest Piotr Załuski, który rozpoczął swe pięcioczęściowe dzieło na podstawie *Barbarzyńcy w ogrodzie*

¹ *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, oprac. H. Citko, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2008.

² Autorką wystaw Muzeum Literatury była Maria Dorota Pieńkowska, projekt plastyczny Witold Błazejewski: *Zbigniew Herbert 1924–1998* (2004) oraz *Podróże Pana Cogito/Mr Cogito's travels* (2008). Autorem wystaw plenerowych Festiwalu Poezji był Józef Maria Ruszar, projekt plastyczny Marek i Paweł Górny – *Apostoł w podróży służbowej* (2006) oraz *Twoja i moja katedra* (2008, zdjęcia Iwona Grabska i J.M. Ruszar). Jerzy Wojciechowski przedstawił w Galerii Opus siedemdziesiąt rysunków Poety. Wszystkie wystawy pokazywane były w wielu miastach Polski.

³ *Listy naszych czytelników* wg słuchowiska radiowego pod tym samym tytułem, reż. Stanisława Latała, w roli głównej Tadeusz Łomnicki, rok prod. 1973, prapremiera 2 czerwca 2004 podczas Warszawskiego Festiwalu Poezji im. Z. Herberta, prapremiera telewizyjna w 80. urodziny Poety, TVP 29 października 2004.

⁴ Prapremiera odbyła się 25 listopada 2005 roku w Filharmonii Narodowej, podczas Warszawskiego Festiwalu Poezji im. Z. Herberta. Wystąpili: Jarosław Bręk – baryton i Katarzyna Jankowska – fortepian. W tomie *Głosy Herberta* Barbara Toruńczyk mylnie podaje, że „Kompozycja Mycielskiego do słów Herberta na baryton i fortepian nigdy nie została wykonana” (GH 273).

jeszcze za życia Poety⁵, a w 2006 roku nakręcił film *Herbert – fresk w kościele*. Z innych pozycji warto wymienić: *W sercu ukrył miasto* Lwów Jerzego Morawskiego, głośny dokument *Obywatel poeta* Jerzego Zaleskiego i mało znany niemiecki film dokumentalny L. Dietzen *Zbigniew Herbert w Berlinie* oraz *Herbert. Errata do biografii* w TVP1 (2008). Radio Kraków wspólnie z Wydawnictwem a5 wydało archiwalne nagrania *Zbigniew Herbert czyta swoje wiersze* (reż. Romana Bobrowska, 2007).

Po drugie, lawinowo rosną książki poświęcone twórczości autora *Elegii na odejście*. Aktualna bibliografia znajduje się na końcu niniejszego tomu, więc zadowolmy się ogólną uwagą, że dotychczas wydano ponad dwadzieścia książek autorskich i dziesięć zbiorów szkiców, a pisma fachowe poświęciły twórczości Herberta osiem numerów specjalnych i kilka wkładek. Pojawiło się kilka książek wspomnieniowych, a w związku z zatrzesieniem sesji i konferencji w Roku Herberta, wiele pokonferencyjnych publikacji czeka na wydanie. Dodajmy do tej statystyki dwanaście pozycji Biblioteki Pana Cogito, a będziemy mieli obraz naukowej pasji, jaką wzbudza Poeta. Większość z tych publikacji ukazała się po śmierci autora *Martwej natury z wędzidłem*.

1. Spór o dziedzictwo

Obraz Zbigniewa Herberta został zatem znacząco uzupełniony, co nie oznacza, że dokonano jakiś zasadniczych przewartościowań. Myślę, że w ciągu ostatnich dziesięciu lat można zauważyć trzy istotne trendy.

Obecnie wiersze Herberta czyta się bardziej egzystencjalnie i metafizycznie, niż politycznie, czego liczne przykłady znajdują się w niniejszym tomie. Jest to wyraźna zmiana potrzeb czytelniczych i zainteresowań badawczych, zapewne związana z odzyskaniem niepodległości i powolnym uwalnianiem się od komunistycznej traumy.

⁵ P. Załuski, *U Dorów, Il Duomo, Siena, Piero della Francesca, Poeta doctus*.

Myśl filozoficzna – to inspiracja ważna, a dla wczesnej twórczości Herberta kluczowa, z czego sam autor zdawał sobie doskonale sprawę. Poświadczenie tego faktu odnajdujemy w korespondencji z Henrykiem Elzenbergiem, w której mowa o literackich sposobach spożytkowania filozofii⁶. Literatura często karmi się innymi dziedzinami – *casus* Herberta nie jest czymś odosobnionym – ale spożytkowanie myśli filozoficznej przez Herberta ma wymiar niezwykle i przez to wyjątkowy. Odmienność postawy autora *Struny światła* polega na tym, że prezentuje filozoficzne podejście do problemów, a nie tylko karmi się tekstami filozofów, choć i tego rodzaju zabiegów w jego twórczości nie brakuje⁷. Jak wynika z rozmowy ze Zbigniewem Taranienką, Poeta miał świadomość odrębności oraz ciągłości swej postawy:

Nie zgadzam się z profesorem Tatariewiczem – choć go uwielbiam – kiedy twierdzi, że „filozofowanie” w poezji jest czymś ułomnym. To tylko prawda częściowa, wydaje mi się, że „filozofowanie” w poezji przypomina refleksję pierwotną, jak na przykład wczesnych myślicieli jońskich. W tych wypadkach aparat pojęciowy nie jest rozbudowany, natomiast większa jest waga intuicji filozoficznej. [...] To, co interesuje mnie teraz w filozofii, a także interesowało dawniej, określiłbym jako „przeżycie filozoficzne”; nie punkt dojścia, ale napięcie emocjonalne, znane także odkrywcom w dziedzinie nauk ścisłych przed ostatecznym rozwiązaniem, to szczególne spięcie woli, myśli i uczucia, gdy zbliżamy się – albo tak nam się zdaje – do wydarcia tajemnicy. (WYW 32–33)

⁶ Herbert zwierza się ze swojego podejścia: „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. Wolę, aby była bezpłodnym szarpaniem, jakąś osobistą sprawą, czymś co idzie wbrew porządkowi życia, niż profesją” (ZHHE 12). Elzenberg chwalać wiersz *Trzcina* powiada, że „jest dla mnie dobrym przykładem, jak to poetycka w poezji może być czasem myśl sama (nie „pomysł”, ale właśnie myśl, *sensu stricto*)” (ZHHE 16). Na temat niechęci Poety do klasycznej metafizyki i abstrakcyjnych zagadnień oraz abstrakcyjnych pojęć piszę w szkicu *Ból osobnego bytu*, [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.

⁷ Kwestię tę szczegółowo poruszam w artykule *Chrzest ziemi (Herbert, presokraty i Nietzsche)*, [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligeza, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005, s. 266–286.

Nie bez znaczenia jest też fakt, że Poeta studiował u wybitnych filozofów swoich czasów: Ingardena i Elzenberga. Wpływ tego pierwszego uczonego jest zresztą moim odkryciem, co z dumą podkreślam, ponieważ dotychczas zauważano wyłącznie „Mistrza Henryka”, nie pokazując zresztą na czym konkretnie wpływ Henryka Elzenberga polegał. Tymczasem epistemologia Herberta ugruntowała się na dokonaniach Ingardena, co widać zwłaszcza w pierwszych tomach Poety, przesiąkniętych fenomenologicznymi tematami i fenomenologicznym ujęciem rzeczywistości⁸.

Herbert buduje świat literacki w przestrzeni etycznej, ale Dobro w jego twórczości występuje nie tylko jako wartość etyczna, ale – jak u Platona – jest również pojęciem metafizycznym. Na poziomie relacji międzyludzkich Dobro występuje natomiast przede wszystkim jako odpowiedzialność pobudzona współczuciem. Troska o drugiego człowieka wynika z doznania jego kruchości, niepewnej egzystencji i nieodwołalnej przemijalności. Zasada odpowiedzialności w twórczości Herberta wypływa z solidarności, angażując uczucia, rozum i wolę – trzy klasyczne władze człowieka – oraz wyobraźnię na usługach współczucia (jest to indywidualny rys, włączony do tradycyjnego zestawu⁹). Zasada ta dotyczy także relacji jednostka – wspólnota. Człowiek w tej poezji jest przede wszystkim obywatelem, a wzorem społeczności – grecka *polis* lub rzymska i średnio-wieczna *res publica*.

W świecie Herberta nie istnieje działanie bez etyki, ani czyn bez odpowiedzialności moralnej, co oznacza między innymi, że osiągnąc jakieś cele jednocześnie kształtujemy siebie samych. To właśnie dlatego sposób naszego postępowania nie jest i nie może pozostać obojętny. Bohater wierszy Herberta pomaga nam w takim spojrzeniu na świat – jest to zresztą bardzo tradycyjna wizja, wspólna dla Sumerów, Greków, Rzymian czy Hebrajczyków, kontynuowana potem przez stulecia w Europie, aż po czasy nowożytne, kiedy

⁸ Szczegółowo sprawę omawia Katarzyna Wojtkowska w referacie *Studium przedmiotu. Inspiracje Ingardenowskie we wczesnej twórczości Z. Herberta*, wygłoszonym w Oborach (2007) podczas konferencji poświęconej filozoficznemu aspektowi twórczości Poety.

⁹ Patrz *Pan Cogito i wyobraźnia* (ROM) oraz liczne wzmianki w esejach i wywiadach.

uległa załamaniu. Jeśli więc teraz powołanie się w sławnym *Przesłaniu Pana Cogito* (PC) na „grono zimnych czaszek” (Gilgamesza, Hektora, Rolanda) jest takie niezwykle to tylko dlatego, że zmienił się etos człowieka XX i XXI wieku.

Odpowiedzią Poety na kryzys kultury, a więc kryzys człowieka, była praktyka powrotu do „klasyków” (*Dlaczego klasycy*, N), czyli myśli i postaw starożytnych, oraz zaprzeczenie teorii, że modernizm to tylko przesilenie, z którego ma się wykluczyć nowy, lepszy świat, a także nowy, doskonalszy człowiek. Podobnie jak Nietzsche – filozof ważny dla Herberta – autor koncepcji „postawy wyprostowanej” żądał wielkości człowieka możliwej do osiągnięcia dzięki przyjęciu pełnej odpowiedzialności za siebie i świat. Wezwanie to ma miejsce w epoce, kiedy tego rodzaju nakaz religijny (obowiązujący zarówno w cywilizacji grecko-rzymskiej, jak w tradycji judeochrześcijańskiej) nie dla wszystkich pozostał ważny, a świeckie religie (czyli dwudziestowieczne ideologie) raczej zwalniały z jednostkowej odpowiedzialności na rzecz posłuszeństwa wodzowi, partii czy grupie.

Autor *Kłopotów małego stwórcy* tym się jednak różnił od autora *Antychrysta*, że nie wierzył w tworzenie nowych wartości, lecz „opukiwał” stare. Sprawdzał w jakim stopniu są one zwietrzałe i czy mogą nadal być realizowane z pożytkiem dla charakteru człowieka i dobra wspólnoty, w jakiej żyje. Nie był więc bezkrytycznym wobec przeszłości tradycjonalistą, ale nie lubił „Hunów postępu”, a w szczególności sprzeciwiał się rewolucyjnej twórczości i „wykuwaniu nowego człowieka”, ponieważ żył później od autora *Woli mocy* i wiedział, do czego może doprowadzić taka pycha. Herbert doświadczył dwóch totalitaryzmów XX wieku i obserwował, jak skłonność do tworzenia Historii zaprowadziła poetów modernizmu Wschodu i Zachodu (a szerzej: literatów, artystów i intelektualistów) w objęcia zbrodniczych reżymów. To doświadczenie uwrażliwiło go także na językowe manipulacje oraz ideologiczne szachrajstwa.

Wspólne dla twórcy i czytelników komunistyczne tło spowodowało, że starsze interpretacje wierszy Herberta ugrzęzły w aluzjach historycznych. Nie negując lektury uwzględniającej daty powstania utworów, ani ich dziejowych okoliczności, które rzucają ważne światło na zawarte w nich sensy, warto dzisiaj wziąć pod uwagę egzystencjalny, a nawet metafizyczny wymiar jego wierszy. Perspektywa taka

pozwała na drugą, zupełnie współczesną interpretację, która wcale nie likwiduje wcześniejszych odczytań lecz znacząco ją uzupełnia. Dotyczy to często wierszy „patriotycznych”, zwyczajowo odczytywanych w kontekście tragicznej historii Polaków, zwłaszcza dwudziestowiecznej. Rzecz dziwna, ale sporo takich utworów można znaleźć w tomie „z definicji” politycznym, jakim jest *Raport z oblężonego Miasta!* Szczegółowo zajmowałem się tą kwestią gdzie indziej, w tym miejscu chciałbym tylko zwrócić uwagę na fakt, że tytułowy poemat nie jest tylko patriotyczną kroniką stanu wojennego w tyrtejskiej stylistyce „dla Polaków”, ale zapisem egzystencjalnej sytuacji człowieka w ogóle¹⁰.

O jakiej reinterpretacji mowa, najlepiej opowiedzieć na przykładzie wiersza *Potwór Pana Cogito* (ROM). Potwór ten, to bestia dwugłowa. Że Panu Cogito z lat 80. chodziło o zmierzenie się z komunizmem – nie może być wątpliwości. Ale jak zmienia się nasza lektura, jeśli dziś weźmiemy pod uwagę współczesne zło (np. nihilizm kultury popularnej lub zagłuszenie rzeczywistości publicznej powszechnym kłamstwem i medialną manipulacją), albo po prostu odczytamy w wierszu ponadczasową sytuację znalezienia się w obliczu zła metafizycznego? Czyżby „metafizyczny pysk nicości”? Tak rozumiane zagrożenie jest nam chyba bliższe dziś, niż w czasie stanu wojennego. A że w czasach komunizmu nicość i zło jawiły się przede wszystkim jako potwór totalitarny, to już po prostu historyczna odmiana odwiecznego zła, obecnego w historii i kosmosie. Warto pod tym kątem rozpatrywać głębokie sensy wielu wierszy, które przecież nie są jedynie doraźną pobudką, graną przez „trębacza rewolucji”.

Osobną kwestią jest stosunek badaczy do religijności Herberta, bardzo trudny do zidentyfikowania i zaprezentowania z powodu niejednoznacznych, aluzyjnych i często sprzecznych wypowiedzi, piętrowych ironii oraz poszukiwania nowego języka wyrażania tęsknoty za Bogiem bez popadania w językową naiwność czy poczciwość księdza Jana Twardowskiego lub filozoficzno-mistyczne poszukiwania Czesława Miłosza, by przywołać najbardziej skrajne

¹⁰ J.M. Ruszar, *Ból osobnego bytu*, [w:] *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.

ujęcia tematu. Ciekawe światło na stosunek do Boga rzuca fakt, że Herbert zasadniczo nie polemizuje z ateistami, takimi jak Tadeusz Różewicz albo Julian Przyboś, o którym wspomina w wywiadzie z Markiem Oramusem¹¹, spierając się tylko z kolegami poszukującymi nowożytnego języka wiary. Dodajmy, że „rozmowa na migi z Absolutem” – jak żartobliwie wyraził się Poeta w korespondencji z Henrykiem Elzenbergiem – miała różne fazy od młodzieńczej żarliwości i buntu, po „wielkie pojednanie” w napisanym przed śmiercią *Brewiarzu*, o którym pisze Krystyna Pisarkowa¹², co także komplikuje obraz. Jak trudna jest kwestia religijności Poety i jego eschatologicznych przekonań świadczy wyraźny rozdział opinii na ten temat – od negowania wagi istnienia lub znaczenia Boga w tej twórczości (Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński, Andrzej Franaszek), przez tezę o niechrześcijańskiej wizji świata i zaświatów (Paweł Lisicki) po analizę języka sakralnego Poety, bez przesądzenia o zapatrywaniach religijnych autora (Aleksander Fiut, Wojciech Gutowski), a kończąc na twierdzeniu, że Herbert jest poetą, dla którego kwestia wiary była sprawą kluczową (Tomasz Garbol, Władysław Panas, Paweł Panas, J.M. Ruszar)¹³. Ten ostatni pogląd, z uwzględnieniem zakorzenienia Poety w katolickiej tradycji,

¹¹ *Poeta sensu. Rozmawia Marek Oramus* (WYW 101).

¹² Patrz w niniejszym tomie: Krystyna Pisarkowa, „*To jest ów owoc*”. O *Brewiarzu* Zbigniewa Herberta, s. 365–384. O obecności elementów liturgii chrześcijańskiej w dziele poetyckim Zbigniewa Herberta pisze też Maciej Nowak w szkicu „...stopień do mojej ułomnej metafizyki”. *Herbert i liturgia*, s. 311–324.

¹³ Kwestia metafizyki Herberta została podniesiona stosunkowo późno, a głównym czy raczej najbardziej głośnym przedmiotem sporu stała się kwestia „chrześcijańskiej ortodoksji” poety, zaczętnie podważanej przez Pawła Lisickiego. Literatura przedmiotu jest olbrzymia. Najważniejsze szkice z tego zakresu publikowane są w zbiorach: *Poznawanie Herberta* (P. Lisicki, *Puste niebo Pana Cogito*; A. Fiut, *Język wiary i niewiary*; P. Czapliński, *Śmierć czyli o niedoskonałości*), *Twórczość Zbigniewa Herberta* (W. Gutowski, *Świadek odbóstwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta*; J. Wiśniewski, *Pasja według Zbigniewa Herberta?*), *Twórczość Zbigniewa Herberta* – „Prace Polonistyczne Uniwersytetu Łódzkiego”, seria XLVIII, 1993 (B. Zeler, *Bóg i człowiek. O pewnym aspekcie metafizycznym liryki Zbigniewa Herberta*; E. Olejniczak, *Złe przeczucia eschatologiczne pana Herberta*) oraz w kwartalniku „*Ethos*” 2000, nr 4 (J. Puzynina, *Niebo Herberta*; T. Garbol, *Kilka czystych taktów*; M. Nowak, „...stopień do mojej ułomnej metafizyki”. *Herbert i liturgia*; ks. J. Sochoń, *Bóg Poety*;

najlepiej i najobszerniej został umotywowany w książce Tomasza Garbola „Chrzest ziemi”¹⁴.

Zdaniem autora *Do Marka Aurelego*, nie tylko ludzka historia, ale nawet kosmos jest zły – i tu widzimy jego spór ze stoikami, dla których obecny w świecie *logos* jest z natury dobry, a przez to Natura jest rozumna czyli dobra (*physis*, traktowana przez stoików jako podstawa normy politycznej i moralnej, jest dobra, ponieważ przenika ją *logos*). Tymczasem uczeń Elzenberga raczej zgadza się ze swoim Mistrzem w przekonaniu, że „bardziej niż przez prawo śmierci i przemijania jest kosmos «zły» przez swą obojętność na kategorie etyczne”¹⁵, co znajduje swój wyraz w takich wierszach jak *Góra naprzeciw pałacu* (N). Idea obojętności moralnej natury – charakterystyczna także dla twórczości Conrada – wynika z biblijnego ujęcia problemu źródła zła. To właśnie Biblia powiada, że zło i dobro pochodzą od człowieka i to człowiek jest za nie odpowiedzialny. Ta judeo-chrześcijańska koncepcja, przyjęta przez Herberta, jest sprzeczna zarówno z wieloma starożytnymi religiami (np. w mitach sumeryjsko-akkadyjskich lub grecko-rzymskich zło przychodzi z zewnątrz do człowieka), jak i współczesnymi ideologiami. Metafizyczne odczytania twórczości Herberta zostały zaprezentowane przez filozofów na sesji w Oborach (jesień 2007) i przez historyków literatury w Toruniu (wiosna 2008) na jubileuszowej konferencji z okazji Roku Herberta.

Drugim wyrazistym nurtem badań jest analizowanie związków twórczości Herberta ze sztuką. Nie chodzi już o ogólne stwierdzenia, że poezja ta „żyje kulturą”, co w latach 60. i 70. było zarzutem ze

L. Hostyński, *Herberta metafizyka cierpienia a filozofia Henryka Elzenberga*), „Wokół słowa” 2006, nr 2 (Sz. Babuchowski, *Pan Cogito i Zbigniew Herbert modlą się*; P. Panas, „Zaświaty Pana Cogito”. *O nieśmiertelności w poezji Z. Herberta*). Tematykę tę podejmuje także A. Franaszek w książce *Ciemne źródło. O twórczości Zbigniewa Herberta*, Londyn 1998 oraz Z. Trzaskowski w artykule *Brzemień rzeczy ostatecznych Zbigniewa Herberta*, „Kwartalnik Polonistyczny” 2008, nr 4.

¹⁴ T. Garbol, „Chrzest ziemi”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006.

¹⁵ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002, s. 332.

strony Nowej Fali, która od Herbertowskiej „rzeczywistości” wolała swoją „współczesność”, rozumianą politycznie. Obecne podejście zakłada badanie estetyki immanentnej Poety, interpretuje poszczególne ekfrazy, rozpoznaje istotne inspiracje i związki wierszy autora *Epizodu z Saint Benoît* (N) i *Curatii Dionsii* (N) z konkretnymi obrazami, rzeźbami czy architekturą, a także wyjaśnia poglądy autora holenderskich *Apokryfów* na rolę sztuki i artysty, ponieważ były to kwestie dla Herberta ważne i traktowane absolutnie bezkompromisowo¹⁶.

Charakterystyczna pod tym względem jest epistolarny spór między Herbertem a Miłoszem (ZHCM 26–29). W tej dość nudnej korespondencji, w której więcej finansowo-wydawniczych interesów niż prezentowania literackich poglądów (a już przyjaźni i szczerości za grosz – niekłamany jest tylko wzajemny podziw dla osiągnięć poetyckich), niewłaściwe odczytanie przez Miłosza poematu *Studium przedmiotu* (SP) powoduje odpowiedź Herberta, napisaną z zimną pasją. Nagłe ożywienie korespondencji wywołała kwestia reprezentacji w malarstwie i poezji, a przede wszystkim stosunek sztuki do rzeczywistości. Miłosz postrzega *Studium przedmiotu* jako akces do „pięknoduchów”, którzy przedkładają „czysty byt” nad dotykalaną, zmysłową rzeczywistość, sytuując autora wiersza *Stołek* w pobliżu „tej swołoczy” Mallarmégo. Gwałtowna wymiana inwektyw, użytych z wyszukaną galanterią, oraz wykorzystanie stylu tak wysokiego, że aż obraźliwego – nie mają sobie równych w całym tomie. Charakterystyczne jest też wielkie pojednanie we wspólnym podziwie i czułości dla zmysłowego świata, kiedy interpretacyjne nieporozumienie zostało szczęśliwie wyjaśnione. Sprawa stosunku do widzialnej rzeczywistości wraca u Miłosza w *Guciu zaczarowanym*, o czym pisze Aleksander Fiut w publikowanym tu szkicu *Ukryty dialog*¹⁷, a Herbert tłumaczy swoją postawę wobec rzeczywistości i niechęć do Mallarmégo w rozmowie z Renatą Gorczyńską¹⁸.

¹⁶ Z wcześniejszych publikacji dotyczących związków sztuki z twórczością Herberta najważniejsze wydają się książki: P. Siemaszko, *Zmienność i trwanie. O esyście Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996; M. Gołębowska, *Świat gotyku w esejach Zbigniewa Herberta. „Barbarzyńca w ogrodzie”*, Gniezno 1998, B. Sienkiewicz, *Mig-dzy rewelacją a repetycją. Od Przybosa do Herberta*, Poznań 1999.

¹⁷ Zob. w niniejszym tomie: A. Fiut, *Ukryty dialog*, s. 171–190.

¹⁸ *Sztuka empatii. Rozmawia Renata Gorczyńska* (WYW 167–168).

Kontrowersja wokół *Studium przedmiotu* (być może pozorna, specjalnie wywołana przez Miłosza, który lubił intelektualne prowokacje – trudno tę kwestię teraz rozstrzygnąć) jest dowodem na śmiertelną powagę, z jaką obaj poeci traktowali swój zawód i rolę artysty w ogóle, a także silną więź i poczucie identyczności literackiej postawy, mimo zasadniczej sprzeczności ich poglądów politycznych i stosunku do narodowej wspólnoty. Co więc łączyło obu artystów? Najgłębsze przekonanie, że tylko taka sztuka jest coś warta, która ma związek z rzeczywistością i wiąże Piękno z Prawdą. Inaczej mówiąc, sztuka jest rodzajem poznania, ponieważ posiada „platońską” zdolność do odkrywania sensu, istoty, prawdy jednostkowego istnienia i indywidualnego bólu. Dobra sztuka tym się różni od udatnego rzemiosła, oleodruku, nikczemnego uwikłania w historię (czyli kłamstwa na usługach silniejszych) sztukatorów z wiersza *Ornamentatorzy* (HPG), że nie zakłamuje świata lecz uobecnia go w prawdzie.

Kwestia estetyki Herberta została poważnie rozpoznana na wspólnej sesji historyków literatury i historyków sztuki w Oborach (2005), czego pokłosiem są dwa tomy w Bibliotece Pana Cogito: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta cz. I i II* (BPC 2006). Sprawie relacji rzeczywistości sztuki do rzeczywistości materialnej poświęcona jest także książka Magdaleny Przybylskiej *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji* (BPC 2009). Kolejna pozycja, zawierająca szkice i rozprawy dotyczące eseistyki Poety, zwłaszcza dotyczących starożytności greckiej i rzymskiej – ukaże się w 2010 roku pod tytułem *Patrząc aż do zawrotu głowy. Zbigniew Herbert wobec europejskiego dziedzictwa*. Te ostatnie publikacje, bogato ilustrowane, mają charakter po części albumowy.

Trzeci nurt lektury Herbertowej spuścizny – reprezentowany stosunkowo niewielką liczbą tekstów – związany jest z badaniami z zakresu poetyki, stylistyki i genologii. Na temat jej stylu, formy, czy też języka pisano rzadziej – jak się zdaje – z powodu deklaracji dotyczącej „semantycznej przeźrocystości” słów, które – w zamierzeniu – nie miały na sobie zatrzymywać uwagi.

Jak ostrożnie należy podchodzić do autorskich deklaracji przekonuje wyśmienita książka Małgorzaty Mikołajczak *W cieniu heksametru*¹⁹, badająca związki wierszy autora *Czarnofigurowego dzieła Eksekiasa* z antycznym metrum i ich semantyczne konsekwencje. W wierszach nawiązujących do „homeryckiego” wzorca – jak zauważa uczona – nad ironią dominuje wzniosłość, a nad antynomicznym rozdarciem góruje scalająca sfera indywidualnej pamięci podmiotu, wspierana przez strukturę wiersza – nosicielkę pamięci zbiorowej czyli tradycji. Antyczna miara i stylizacja na „mowę wysoką” rzuca też światło na związki z dwudziestowieczną wersją klasycyzmu. Świętną analizę wierszy autora *Pogrzebu młodego wieloryba* przedstawia Barbara Sienkiewicz w książce *Między rewelacją a repetycją*, utrzymaną w nurcie badania przemiany stylu, gatunków, wyobraźni i orientacji poetyckiej, środków artystycznych, powinowactw z innymi dziedzinami sztuk i podobnych zagadnień²⁰.

Dawno już pogrzebano tezę o „zgrzebności” wierszy Herberta i zauważono misterność jego literackiej roboty²¹, a poszczególne utwory znalazły się jako przykłady w podręcznikach zajmujących się wersyfikacją polskiej poezji w XX wieku²². W Bibliotece Pana Cogito najważniejszą pozycją uwzględniającą kształt, strukturę, budowę oraz modus wypowiedzi autora *Napisu* jest praca Mateusza Antoniuka *Otwieranie głosu*²³. Autor dokonuje interpretacji

¹⁹ M. Mikołajczak, *W cieniu heksametru. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004; porównaj też – nagrodzoną przez Fundację na rzecz Nauki Polskiej – tej samej autorki *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007.

²⁰ B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosisa do Herberta*, Poznań 1999.

²¹ Por. K. Tatarowski, *Fragment. Od „stylu-monologu” do „stylu-dialogu”*. Uwagi o poezji Zbigniewa Herberta, „Zeszyty Naukowe UŁ. Nauki Humanistyczne” 1979; T. Dobrzyńska, *Wiersz i aksjologia. Konotacje wartościujące formy wierszowej w „Monie Lizie” Zbigniewa Herberta*, [w:] *taż*, *Tekst – styl – poetyka*, Kraków 2003; W. Sadowski, *Formy wersu w poezji współczesnej (na przykładzie „Nike która się waha” Zbigniewa Herberta)*, „Przegląd Humanistyczny” 2000 nr 4; A. Grabowski, *Wiersz: forma i sens („Nike która się waha” oraz „Apollo i Marsjasz”)*, Kraków 1999.

²² Zob. L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Warszawa 2001; A. Kulawik, *Wersologia*, Kraków 1999.

²³ M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do roku 1957)*, Kraków 2009. Mateusz Antoniuk jest także autorem

znaczeń na poziomie operacji językowych – w metaforze, zestawieniu leksykalnym, ukształtowaniu prozodyjnym, a także w konstrukcji narratora i narracji oraz w rozwiązaniach z zakresu poetyki dramatu. Antoniuk wsłuchuje się w „głos” poety-dramatopisarza-prozaika na tle autorów współczesnych i dawnych, biorąc pod uwagę literaturę wojny i okupacji, Dwudziestolecie, Młodą Polskę, a nawet odległy romantyzm i klasycyzm.

Do tego rodzaju badań należy też zaliczyć *Nasłuchiwanie* Jacka Kopcińskiego²⁴ – najobszerniejszą jak dotąd monografię spuścizny dramaturgicznej autora *Jaskini filozofów*.

Czwarty nurt interpretacji wierszy Herberta można by nazwać „rewizjonistycznym”, a związany jest on ze środowiskiem „Gazety Wyborczej” i „Tygodnika Powszechnego”. Krytycy – jak Andrzej Franaszek, Stefan Chwin, Piotr Śliwiński i Przemysław Czapliński – o których pisze Tomasz Garbol w publikowanym tu szkicu *Herbertowe „mimo wszystko”* – starają się zreinterpretować twórczość Poety wbrew jego jasnym deklaracjom oraz tradycyjnej lekturze. Uznają oni, że dotychczasowe odczytania oraz obraz Poety, wyłaniający się z jego dzieła, są sprzeczne z ukrytymi mechanizmami psychologicznymi twórcy i jego prawdziwym portretem wewnętrznym. Charakterystyczny dla tego nurtu jest wywód Andrzeja Franaszka w recenzji poświęconej nieznanym za życia utworom i listom Herberta, publikowanym przez „Zeszyty Literackie” oraz w tomie *Zbigniew Herbert. Korespondencja rodzinna*, opracowanym przez Halinę Herbert-Żebrowską i Agnieszkę Kramkowską-Dąbrowską. Recenzent najpierw stwierdza, że lektura odkrytych tekstów potwierdza dotychczasowy obraz twórcy, ale mu taki stan rzeczy nie odpowiada, woli bowiem myśleć o Herbercie inaczej. Andrzej Franaszek pisze:

skryptu dla zagranicznych studentów polonistyki – *Ostatnie ziarno ocalenia. Zbigniew Herbert na tle pokolenia wojennego. Trzy wykłady bolońskie. Skrypt dla studentów włoskich*, Warszawa-Kraków-Bolonia 2007.

²⁴ J. Kopciński, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2008.

Na ostatniej kartce, zapisanej w szpitalu w 1997 r., poeta pisze do siostry Haliny Herbert-Żebrowskiej: „Nie wiesz nawet, jaką radość sprawiła mi Twoja wizyta. [...] Towa[rzysz] RADOSNEJ ŚMIERCI prezes Zbyttek”. „Zbyttek” to po prostu pomyłka, czy autoironiczny żart człowieka, który czuje, że jego życie staje się zbytkiem? W każdym razie znać rodzinny rys – dzielności, a zwłaszcza dystansu wobec samego siebie. Myślę o tym, mając poczucie, że **dotykam też zjawiska ogólniejszego, jakiegoś tropu terażniejszości**. Ciekawe, że niezgodę z zakończeniem wiersza *Dlaczego klasycy*:

jeśli tematem sztuki
będzie dzbanek rozbity
mała rozbita dusza
z wielkim żalem nad sobą

to co po nas zostanie
będzie jak płacz kochanków
w małym brudnym hotelu
kiedy świtają tapety

odnajduję najpierw w książce Piotra Śliwińskiego, później w artykule Andrzeja Sosnowskiego i wreszcie w samym sobie. Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że skazany jestem w jakimś stopniu na czytanie Herberta wbrew Herbertowi. Wzmacniając ciemność, mając mniejszą nadzieję, a zwłaszcza mniej męstwa. I nie chcąc go czytać inaczej²⁵ [podkr. – J.M.R.].

Ciekawe, że największy sprzeciw „rewizjonistów” budzą znane wiersze, wyznaczające etos polskiej inteligencji niepodległościowej, stawiającej opór komunizmowi, jak *Nike która się waha* (SŚ), *Dlaczego klasycy* (N), *Prześłanie Pana Cogito* (PC) czy *Potęga smaku* (ROM). Co znaczy ten wybór? Sądząc z wypowiedzi Piotra Śliwińskiego, drażnią one, bo należą do kanonu wierszy, które „nominują” Herberta na stanowisko „poety narodowego”, promującego zbiorową egzaltację, niepotrzebny rygorizm moralny i kłótnię o obraz nowej Polski. Przy czym Piotr Śliwiński nie ukrywa, że najbardziej „irytuje go” w Herbercie „głos resentymentu”²⁶. O ile Piotr Śliwiński

²⁵ A. Franaszek, *Mięso i marzenie*, „Gazeta Wyborcza” 23.06.2009.

²⁶ P. Śliwiński, *Herbert, mimo wszystko* (zapiski na marginesie rozczarowania i powracającego zachwyty), [w:] *Potęga smaku w czasach niesmaku. Studia i szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. T. Gruchot, A. Kiełb-Szawuła, Ostrów Wielkopolski 2008, s. 6–7. Autor prezentuje w swym wystąpieniu na sesji herbertologicznej

i Andrzej Franaszek dyskretnie dyskredytują autora *Co widziałem* (ROM), to Stefan Chwin przypuszcza atak frontalny. Wysuwa różne – głównie polityczne – roszczenia wobec Poety, a przede wszystkim żąda odrzucenia rygoryzmu moralnego i większego „zrozumienia” dla ludzkich słabości, poddanych presji totalitarnego państwa. Kilka „zarzutów” brzmi wręcz kuriozalnie i nie sposób z nimi polemizować. Oto przykłady:

Herbert na zawsze zastygł w fazie walki ze stalinizmem i nie przyjmował do wiadomości, że świat się zmienia. W żadne odwilże nie wierzył, chociaż odwilże były faktem i sporo w Polsce zmieniały. [...] W swojej poezji zadziwiająco mieszał współczucie dla ułomnej kondycji ludzkiej z lodowatą twardością serca, czego zwykle nie chcieliśmy dostrzegać. [...] Bo nawet jeśli przez chwilę napominał siebie, by w walce o wolność zachowywać ludzką czułość, choćby – jak pisał – kochając „światło na murze”, za moment powracał do żelaznych fraz lodowatego nakazu, na którego przedłużeniu otwierało się zaproszenie do śmierci, to znaczy zaproszenie nas i naszych dzieci do wzniesłego grona tych, którzy mieli w imię imponderabiliów „ginąć w piasku” i na śmietniku. Wyprostowani wśród tych, co na kolanach i obalonych w proch – tak chciał widzieć siebie na naszym tle. [...] Antykomunizm Herberta nie miał tej intelektualnej głębi, co antykomunizm paru innych polskich pisarzy. Był raczej moralną fobią niż poznaniem²⁷.

Z cytowanych myśli wynika, że mamy do czynienia z jakimś dziwnym nieporozumieniem. Stefan Chwin ma prawo do wyborów światopoglądowych, choćby nie wiem jak bolesnych dla ludzi, którzy w czasie stalinizmu stracili bliskich i nie życzą sobie, by w ich imieniu rozgrzeszano publicznie oprawców. Ale jaki sens mają tego rodzaju zarzuty oraz postulaty wobec cudzej twórczości, a na dodatek już zamkniętej? Przecież to nie restauracja, a poeta nie jest kucharzem na usługach zamawiających gości. Wiemy też, że jeśli twórca daje się sprowadzić do takiej roli, to niszczy swój talent, jak literaci i artyści czasu stalinizmu.

myśli zawarte już wcześniej w szkicach: *Poezja, czyli bunt*, [w:] tenże, *Przygody z wolnością*, Kraków 2002 oraz *Krytyk, który się waha*, [w:] tenże, *Świat na brudno*, Warszawa 2007.

²⁷ S. Chwin, *Złote runo Zbigniewa Herberta*, „Kwartalnik Artystyczny” 2008, nr 2 (58), dodatek *Głosy i glosy w 10. rocznicę śmierci Zbigniewa Herberta*, s. 14–15, 19.

Pomińmy kwestie osobistych preferencji krytyków, od których jednak nie uzależniałbym odczytywania niczych tekstów, ponieważ nie jestem wystarczająco (po)nowoczesny. W gruncie rzeczy bez znaczenia jest czy Andrzej Franaszek i Piotr Śliwiński mają rację czy też nie, twierdząc, że pod powłoką niezłomności Herbert skrywał słabość, pod jego męstwem czaił się strach, a wiara Poety w absolutne wartości zbudowana została na fundamencie rozpacz²⁸. Nie sądzę, by takie interpretacje były uprawnione, ale – powtarzam – nawet gdyby psychologiczne domniemania krytyków okazały się słuszne, nie ma to żadnego znaczenia dla twórczości Herberta i sensów w niej zawartych. Wydawało się, że po kilku dziesięcioleciach, jakie upłynęły od wystąpienia Rolanda Barthes'a, Michela Foucaulta, a w Polsce Stanisława Balbusa, Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego – naiwny psychologizm w krytyce literackiej został przewyciężony.

Nie jest bowiem ważne jakie – prawdziwe czy przypisane – wątpliwości targały poetą, jak otchłanna była depresja twórcy gdy w nią popadał, tylko jaki był wynik tych zmagañ i jaki kształt przybrał w jego utworach! Pytanie podstawowe dotyczy wierszy i esejów, a nie psychiki twórcy, skoro zajmujemy się literaturą, a nie psychologią²⁹. Mówiąc obrazowo, istotna jest kwestia, czy są to dzieła dźwięczące jak kryształ, czy może literacka miazga? Tak jak nie jest sprawą

²⁸ Pomińmy kwestię formalną, że nie wiadomo, jak rozumieć sformułowanie „czym podszyte jest męstwo, wierność i inne wartości, wielokrotnie poświadczane przez autora” (A. Franaszek, *Ciemne źródło. O twórczości Zbigniewa Herberta*, Puls, Londyn 1998, s. 10; podkr. – J.M.R.). Nieostrość pojęcia powoduje, że można domniemywać, iż np. dzielność „podszyta jest” tchórzostwem, a w każdym razie tak sugeruje emocjonalna warstwa słowa – Herbert udawał, kłamał czy też miał jeszcze inną podłość na sumieniu? Używanie nieprecyzyjnych pojęć jest wygodne w felietonie, ale nic nie znaczy w rozprawie naukowej. Niestety, semantyczna nieprzeźroczystość wywodów „rewizjonistów” utrudnia, a czasami uniemożliwia dyskusję.

²⁹ Herbert w „rozmowie z samym sobą” powiada: „Nie jest rzeczą możliwą, a nawet potrzebną objaśnianie wierszy za pomocą opisanego momentu, który powstanie wiersza zainspirował. Dlatego właśnie, na początku, broniłem się przed opowiadaniem o życiu. Utwór literacki, jak każde dzieło sztuki, musi być samoistny, „stać na własnych nogach” niezależnie od przeżyć, jakie go powołały z niejasnej krainy obrazów, emocji, przeczuć. I musi być utrwalony w języku w sposób narzucający się wyobraźni” (*Rozmowa o pisaniu wierszy*, WYW 20).

pierwszoplanową, czy człowiek się boi w obliczu niebezpieczeństwa, tylko co czyni z własnym strachem. Przecież odwaga nie jest przywilejem ludzi pozbawionych lęku lub wyobraźni. Przeciwnie, odważnym nazywamy człowieka, który mimo trwogi i swojej słabości decyduje się na czyny, których groźnych konsekwencji jest w pełni świadom. Nie musimy sięgać do Arystotelesa, aby rozumieć, czym jest dzielność – przykłady są w zasięgu ręki, a Herbert był wzorem dzielności obywatelskiej i dzielności artysty.

Wiemy, że autor szkicu *Willem Duyster albo dyskretny urok soldierski* przyjął taką postawę w pełni świadomie, a w swojej i w cudzej twórczości szukał „charakteru” twórcy – gotów był wybaczyć nawet usterki warsztatu („Pociąga mnie bardziej charakter, mniej mistrzostwo”, MD 55) i w swoich esejach pytał o „sprawy pozornie wykraczające poza obręb estetyki, a mianowicie o naturę moralną artysty: czy był odważny, wierny sobie i czy jego ręką i okiem rządziły elementarne zasady uczciwości” (MD 54–55)³⁰. Zauważmy: Herbertowi chodzi o zawarty w dziele – a nie w psychice artysty – rys powagi i męstwa.

Herbert niejednokrotnie dawał wyraz tradycyjnemu („klasycznemu”? „starożytnemu”? „nietzscheańskiemu”?) przekonaniu, że jesteśmy tym, kim sami siebie uczynimy: „Człowiek jest tym, czym chciałby być. Połączeniem mięsa z marzeniem. Pisanie wierszy jest nic niewarte, ono jest po to, żeby kogoś uratować, zbawić w jakimś sensie”³¹. To nasze wybory i nasza wola, czyny i dzieła stanowią o jakości nas samych, a nie obawy, rozterki czy pretensje do własnego losu. Herbert nie tylko nie pozwala sobie na uzalanie się nad swoją dolą, ale usilnie przekonuje innych, że tylko odrzucenie takiej pokusy daje szansę na ludzką godność. Każdemu! W twórczości Herberta wielkość

³⁰ Kwestie te były bardzo ważne dla poety i często do nich wracał, np. w *Rozmowie o pisaniu wierszy*: „Talent jest rzeczą cenną, ale talent bez charakteru marnieje. Co to znaczy bez charakteru? To znaczy, bez uświadomionej sobie postawy moralnej wobec rzeczywistości, bez upartego, bezkompromisowego wyznaczania granic między tym, co dobre, a tym, co złe. Dlatego obok sprawności warsztatowej ceni się wysoko u pisarzy ich bezkompromisowość, odwagę, bezinteresowność, a więc walory pozaestetyczne” (WYW 24). W liście do Czesława Miłozza dzieli się uwagą, że źródłem poezji nie jest technika czy mistrzostwo języka ale „jakości duchowe autora”, w tym współczucie (ZHCM 57).

³¹ *Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia ks. Janusz S. Pasierb* (WYW 62).

jest dostępna wszystkim – można powiedzieć, że jest ona niezwykle „demokratyczna”. Może to być żołnierz i cywil, artysta, rewolucjonista i zwykły człowiek pomagający z potrzeby serca, ale także prosty urzędnik albo prorok. Wielkość może osiągnąć zwycięski wódz-cesarz-filozof (*Do Marka Aurelego*, SŚ) i nieopierzony rekrut tak nikłej wartości, że nawet imienia nie posiada (*Nike która się waha*, SŚ), artysta z charakterem (*Willem Duyster*, MD), „książę anarchistów” Kropotkin i zwykli ludzie, którzy pomagają w walce z samodzierżawiem jak bezimienny skrzypek. Herbert – żartem – do tej galerii dorzuca nawet konia (*Gra Pana Cogito*, PC). Zwycięstwa w kosmicznej psychomachii oraz spełnienia wolno zakosztować najbardziej szaremu urzędnikowi z wiersza *Życiorys* (R), a mógłby – gdyby nie stchórzył – także „współczesny” Jonasz z wiersza pod tym tytułem.

Ten ostatni przypadek dowodzi, że w świecie Herberta oferta wielkości jest nie do odrzucenia! Wyzwanie jest szansą, ale niepodjęcie ryzyka jest równoznaczne z klęską. To nie jest propozycja lecz nakaz. Tak, w tym sensie mamy do czynienia ze swoistą tyranią – przymusem wyboru drogi. Cena rezygnacji z szansy na wielkość jest okrutna: zatrata siebie, własnej osobowości, wyrzeczenie się swej istoty i brak zrozumienia własnego losu, czego klasycznym przykładem jest niedoszły prorok (*Jonasz*, SP). Los – oto kluczowe pojęcie w świecie Herberta. To, co się człowiekowi przydarza w życiu, jeszcze nie jest losem, lecz grą konieczności i przypadku. Dopiero wola człowieka, odpowiedź na konieczne/przypadkowe wydarzenie – przekuwa je w los i nadaje mu godność.

Piotr Śliwiński domaga się akceptacji „normalności” i zaprzestania „egzaltacji wielkimi pojęciami”, a przede wszystkim zaniechania poczucia „grozy świata”, pod karą porzucenia poezji Herberta przez czytelników. Krytyk pewnie ma do tego prawo, chociaż wolno przypuszczać, że jest to prosta droga degradacji sztuki do poziomu galanterii artystycznej (*Ornamentatorzy*, HPG), a więc sztuki przedstawiającej pozór świata. Co do samego twórcy – nie ma wątpliwości, że Herbert zakładał, że jego czytelnikom należy się nie tylko piękno, ale i prawda „to znaczy groza” (*Widokówka od Adama Zagajewskiego*, R) i że są oni w stanie zrozumieć dość pesymistyczny nurt jego eschatologii oraz ciemną wizję historii. Prawdą jest też – jak się wyraził w wywiadzie udzielonym

ks. Pasierbowi³² – że napawała go przerażeniem wizja przyszłości, w której „wygasną pytania metafizyczne, o sens życia, świata”, w której „może przyjść pokolenie robotów”.

Herbert zajął miejsce wyznaczone mu przez Mnemozyne, z pełną świadomością ograniczeń literatury i bez złudzeń co do jej wpływu na rzeczywistość, skoro poezja nikogo nie ocala. Charakterystyczne jest jego paradoksalne rozumowanie, w którym ustawicznie powtarza się figura przekuwania słabości w siłę³³. Ktoś, kto jest w stanie wyobrazić sobie świat pozbawiony metafizycznej lub historycznej grozy, po prostu nie należy do wirtualnych czytelników tej twórczości. Można podejrzewać, że nie do nich kierował swe przesłanie Poeta, godząc się z konsekwencjami. W tym sensie, groźba Piotra Śliwińskiego, że Herbert zostanie pominięty przez pewien typ czytelników, jest pusta. Poeta z góry oddał to pole.

2. Zawartość tomu

W pierwszej części tej publikacji pojawiają się interpretacje wierszy, w drugiej zaś szkice poświęcone wspólnym cechom poezji Herberta i pasjonujących go twórców. Są to klasyczne rozprawy, publikowane w czasopismach naukowych lub książkach poświęconych ogólniejszej tematyce i dotyczą znanych już od dawna utworów Poety. Część trzecia, zatytułowana *Sacrum i piękno* (w twórczości Herberta to zestawienie jest oczywiste) prezentuje szkice, które ukazały się poza serią Biblioteka Pana Cogito, a nie weszły do wspomnianych wcześniej tomów zbiorowych. Ostatnia część książki poświęcona

³² *Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia ks. Janusz S. Pasierb* (WYW 65).

³³ „Mówiąc krótko – poeci mieszkający w strefach burzy mają poczucie odpowiedzialności za los zbiorowy, przyjęli na siebie obowiązek dawania świadectwa prawdzie nie tylko indywidualnej, natomiast mniej zajmują się przygodami własnej duszy i opiewaniem zranionego ego. Wydaje mi się, że muzą poezji Ficowskiego jest Mnemozyne, czyli wyrażając się mniej górnolotnie – pamięć. Mamy gorzką świadomość, że żadne najbardziej nawet przejmujące i szlachetne pisanie nie może uratować świata, ani nawet jednej ludzkiej istoty. Z tego kalectwa należy wyciągnąć wniosek pozytywny, a mianowicie ten, że nie ma takiej siły, nie ma takiej instancji, która mogłaby nas zwolnić od piętnowania zbrodni i przemawiania w imieniu ofiar” (Z. Herbert, *O moim przyjacielu [Jerzym Ficowskim]*, „Zeszyty Literackie” 2001, nr 4 (76), s. 65).

została publikacjom dotyczącym dramaturgii – niedocenianej części twórczości autora *Jaskini filozofów*. Początkowo tom miał zawierać także szkice i rozprawy poświęcone eseistyce Herberta, ale jest ich tak wiele, że starczyło na osobną książkę, która się wkrótce ukáže pod tytułem *Patrzeć aż do zawrotu głowy. Zbigniew Herbert wobec europejskiego dziedzictwa*.

*

Wszystkim osobom, które przyczyniły się do powstania tej książki, pragnę złożyć najserdeczniejsze podziękowania. Spadkobierczyniom Poety – Pani Katarzynie Herbertowej i Pani Halinie Herbert-Żebrowskiej – chciałbym wyrazić swoją wdzięczność za możliwość opublikowania w całości omawianych wierszy Zbigniewa Herberta. Autorom, którzy zezwolili na przedruk swoich rozpraw i szkiców – serdecznie dziękuję, podobnie jak Fundacji Kronenberga i Stowarzyszeniu Integracji Humanistycznej PO-MOST, których pomoc finansowa umożliwiła druk publikacji.

Józef Maria Ruszar

Część I

Interpretacje wierszy

Zbigniew Herbert

Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy

Baruch Spinoza z Amsterdamu
zapraǳął dosięgnąć Boga

szlifując na strychu
soczewki
przebił nagle zasłonę
i stanął twarzą w twarz

mówił długo
(a gdy tak mówił
rozszerzał się umysł jego
i dusza jego)
zadawał pytania
na temat natury człowieka

– Bóg gładził roztargniony brodę

pytał o pierwszą przyczynę

– Bóg patrzył w nieskończoność

pytał o przyczynę ostateczną

– Bóg łamał palce
chrząkał

kiedy Spinoza zamilkł
rzecze Bóg

– mówisz ładnie Baruch
lubię twoją geometryczną łacinę
a także jasną składnię
symetrię wywodów

– pomówmy jednak
o Rzeczach Naprawdę
Wielkich

– popatrz na twoje ręce
pokaleczone i drżące

– niszczysz oczy
w ciemnościach

– odżywasz się źle
odziewasz nędznie

– kup nowy dom
wybacz weneckim lustrom
że powtarzają powierzchnię

– wybacz kwiatom we włosach
pijackiej piosence

– dbaj o dochody
jak twój kolega Kartezjusz

– bądź przebiegły
jak Erazm

– poświęć traktat
Ludwikowi XIV
i tak go nie przeczyta

– uciszaj
racjonalną furię

upadną od niej trony
i szernieją gwiazdy

– pomyśl
o kobiecie
która da ci dziecko

– widzisz Baruch
mówimy o Rzeczach Wielkich

– chcę być kochany
przez nieuczonych i gwałtownych
są to jedyni
którzy naprawdę mnie łakną

teraz zasłona opada
Spinoza zostaje sam

nie widzi złotego obłoku
światła na wysokościach

widzi ciemność

słyszy skrzywienie schodów
kroki schodzące w dół

Ryszard Nycz

„Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji

Wokół wiersza Zbigniewa Herberta
Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy

1. Fakt poetycki i metodyka lektury

Herbertowska opowieść o Spinozie warta jest uwagi z wielu powodów: daje wgląd w założenia światopoglądowe postawy poetyckiej; w stosunek poety do dziedzictwa filozofii (i w charakter ogólnej relacji poezji do filozofii); w naturę (i granice) Herbertowskiej ironii, a także w jej wkład w niekończący się dialog między zasadami rozumu i racjami serca, jak i w rolę odgrywaną przez nią w konflikcie estetyki, poznania i etyki powinności (piękna, prawdy i dobra) – tej Herbertowskiej wersji sporu ludzkich władz; czy wreszcie w doniosłą, a nader zagadkową kwestię stosunku poezji Herberta (i, przy okazji, poezji nowoczesnej w ogóle) do sacrum, religii, porządku metafizycznego...

Wedle zgodnej opinii komentatorów twórczości Herberta jest to utwór nie tylko reprezentatywny dla jego poetyki, ale i jeden z najlepszych – a zarazem też najbardziej zagadkowych. Być może dlatego właśnie należy również do tekstów najczęściej interpretowanych. Wedle mojej wiedzy, zyskał dotąd sześć osobnych interpreta-

cji (A. Baczewskiego, E. Olejniczak, A. Czerniawskiego, B. Sienkiewicz, M. Adamca, R. Ostaszewskiego) oraz kilkanaście mniej czy bardziej rozbudowanych wzmianek i komentarzy (wnoszących nierzadko istotne impulsy do jego odczytania)¹. Ta komfortowa poznawczo (i raczej nieczęsta) sytuacja pozwala na rozpatrzenie wiersza Herberta w nieco innych, bardziej ogólnych – a może też i bardziej podstawowych – aspektach.

Po pierwsze, idzie mi tu o ujęcie tego tekstu w kategoriach „faktu literackiego” – zachęcających do analizy semantyki utworu w kontekście istniejących jego odczytań (w tym: ich specyfiki, rangi oraz przyczyn zachodzących rozbieżności). Po drugie, w kategoriach nowoczesnego dyskursu poetyckiego – sytuujących Herbertowskie wieloznaczne apokryfy w obrębie dwudziestowiecznej poetyki epifaniczności. W przyjętym przeze mnie jej szerokim rozumieniu, dyskurs epifanijny to, najprościej biorąc, taki typ wypowiedzi, w którym nie można oddzielić treści przekazu od warunków jej przejawienia się – co, z jednej strony, pozwala mu zachować status szczególnej, uprzywilejowanej formy poznania, z drugiej zaś rozszerzyć jego zakres na rozmaite zestetyzowane, a nawet ześwieczone warianty artystycznej artykulacji transcendentnego doświadczenia. Po trzecie, w kategoriach metodologii czytania – prowadzących do ujęcia wiersza Herberta wraz z jego odczytaniami w świetle współczesnych sporów o naturę, metodyczność oraz prawomocność interpretacji. Obstaję tu

¹ Zob.: A. Baczewski, *Szkice literackie. Asnyk, Konopnicka, Herbert*, Rzeszów 1991; E. Olejniczak, *O „Bogu Spinozy” i innych Bogach – „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy”*, [w:] *Dlaczego Herbert. Wiersze i komentarze*, red. K. Poklewska, T. Cieślak, J. Wiśniewski, Łódź 1992; B. Sienkiewicz, *Kto kusi Spinozę?*, „Teksty Drugie” 1995, nr 2; M. Adamiec, „...Pomnik trochę niezupełny”. *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 1996; R. Ostaszewski, *Pomiędzy wspólnotą a pustelnią filozofa. „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy” Zbigniewa Herberta, „Fa-Art”* 1999, nr 2. Por. także: S. Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 1985; A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, wyd. II rozszerz., Łódź 1990; A. Michnik, *Z dziejów honoru w Polsce (wypisy więzienne)*, Warszawa 1991; B. Zeleń, *Teofania we współczesnej liryce polskiej*, Bielsko-Biała 1993; A. Czerniawski, *Muzy i sowa Minerwy*, Wrocław 1994; J. Kwiatkowski, *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska i A. Łebkowska, posłowie M. Stala, Kraków 1995; *Poznanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998 (tu zwłaszcza szkice J. Błońskiego, K. Dedeciusa, A. Fiuta).

za zrelatywizowaną historycznie perspektywą ujmowania współczesnej teorii interpretacji, której założenia nie tylko współbrzmiały z powszechnie identyfikowanymi cechami poezji nowoczesnej, ale też na jej typie semantycznej budowy wydają się modelowane.

Ten взгляд ostatni skłania do bardziej systematycznego (czy też: bardziej metodycznego) poprowadzenia własnej lektury. W jej toku trzymać się zatem będą starał następujących prostych reguł – i zarazem etapów – postępowania interpretacyjnego. Tak więc najpierw, jak sądzę, ustalić trzeba dyskursywny status tekstu (czy jest to tekst budowany jako wypowiedź pierwszego, czy wyższego stopnia), a także jego nacechowanie stylistyczno-gatunkowe oraz usytuowanie i konstrukcję podmiotu wypowiedzi. Następnie, wyodrębnić pole odniesień semantycznych (chodzi o sieć odniesień intertekstualnych o intersubiektywnie akceptowanej prawomocności). Dopiero po tym można w kolejnej fazie próbować określić przedmiot (temat, rzadko: tematy) wypowiedzi – tzn. ustalić, o czym jest tekst, po rozpatrzeniu całości jego szczegółowych odniesień. Ostatnie zaś zadanie polega na tym, by uchwycić „wymowę”, globalny sens utworu – tu rozumiany jako wykładnik relacji między tematem, pragmatyczno-semantyczną intencją autorską a „nieświadomością” tekstu, tzn. zaktywizowanym, za sprawą określonego zrealizowania wypowiedzi, semantycznym potencjałem kulturowego uniwersum dyskursu.

2. Status dyskursywny wiersza

Wiersz Zbigniewa Herberta ma swoją historię. Związana jest ona, co prawda, tylko z modyfikacją tytułu, lecz konsekwencje tej zmiany nie są bez znaczenia dla semantyki całego utworu. Mianowicie, w pierwodruku książkowym (*Poezje zebrane*, 1973) wiersz nosił tytuł *Kuszenie Spinozy*, dopiero po publikacji w tomie *Pan Cogito* (1974) utwór ten już na stałe nosi tytuł, pod którym dziś jest znany: *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*. Wraz z kilkoma innymi utworami, jak zauważył onegdaj Stanisław Barańczak², należy do tych tekstów, które już po swym powstaniu obdarzone zostały dodatkową, upośredniającą, podmiotową atrybucją.

² Zob. S. Barańczak, dz. cyt., s. 104.

Nie ulega wątpliwości, iż przypisanie tej opowieści Panu Cogito nie tylko pozwala wzbogacić charakterystykę tej postaci (jako, co najmniej, figurze, której właściwe są tego rodzaju anegdotyczne i zarazem przykładowe narracje oraz takie zdroworozsądkowe na pozór nauki), ale także wzmacnia złożoność struktury semantycznej oraz zdystansowanie jej znaczeń wobec intencji podmiotu utworu, jak też całościowej wymowy tekstu. Zauważmy: nad opowieścią Pana Cogito o spotkaniu Spinozy z Bogiem (relacjonowanym stronnictwo, bo mocno streszczonym wyrafinowanym spekulacjom filozofa przeciwstawiony zostaje obszerny gawędziarski i pełen prostodusznych rad monolog Boga, oraz ironicznie – bo wizerunek i nauki Boga zdają się wyraźnie zaprzeczać „ustaleniom” Spinozy) nabudowana zostaje wskazówka podmiotu utworu określająca (w tytule) Boskie nauki jako „kuszenie” i czyniąca z owego „kuszenia” główny temat utworu. Nad nią zaś zarezerwować wypada jeszcze miejsce na dodatkową „przestrzeń” semantyczną, obejmującą i znaczenie będące wykładnikiem tzw. intencji autorskiej, i globalną wymowę utworu (relacje między intencją, tematem, a kulturowym sensem tekstu). Inne cechy statusu dyskursywnego wiersza pozwala uchwycić jego porównanie z anegdotą zapisaną w *Rynku* przez Kazimierza Brandysa:

Z anegdot amerykańskich.

Spinoza znużony ludzką gadaniną zapragnął osiągnąć Boga. W domu, szlifując na poddaszu soczewki, nagle przekroczył granicę nieznanego i stanął przed Panem. Mówił długo, zadając Mu pytania dotyczące natury ludzkiej, znaczenia moralności, przyczyny pierwszej i przyczyny ostatecznej. Mówiąc czuł, jak rozszerza się jego umysł i dusza. Gdy przerwał, zwrócił się doń Pan Bóg. – No dobrze, wszystko to bardzo ładnie, ale może teraz pogadamy o sprawach naprawdę ważnych?³

Jak łatwo zauważyć, podobieństwa międzytekstowe są uderzające i liczne. Obejmują nie tylko treść anegdoty, także jej wewnętrzną semantyczno-logiczną konstrukcję (na której oparł Herbert dramaturgię swej opowieści), a nadto wiele charakterystycznych językowych określeń i zwrotów. Co więcej, nietrudno stwierdzić, że publikacja książki Brandysa wyprzedza nieco czasowo publikację wiersza Herberta. Mimo wszystko, byłoby jednak pochopne, moim zdaniem,

³ K. Brandys, *Rynek. Wspomnienia z teraźniejszości*, Warszawa 1968, s. 155–156.

sądzić na tej podstawie, iż mamy do czynienia z ukrytą „pożyczką” anegdotycznego materiału dokonaną przez drugiego autora od pierwszego. Choć nie można całkowicie wykluczyć takiej ewentualności, warto wziąć pod uwagę dwa inne argumenty. Pierwszy to argument biograficzny. Jak wiadomo, lata 1965–71 spędził Herbert za granicą, w tym w USA, gdzie na przełomie 1969/70 prowadził wykłady z literatury na zaproszenie uniwersytetu w Los Angeles. W drugiej połowie lat 60. jeździł po Stanach z odczytami Brandys. Nie jest niemożliwe, że tę samą anegdotę mogli usłyszeć obaj pisarze, niezależnie od siebie, z owego (tego samego?) amerykańskiego źródła.

Drugi to argument teoretyczny. Anegdota należy do rozległej (od starożytnych mitów po współczesne dowcipy) rodziny gatunków wypowiedzi, których cechami specyficznymi są m.in.: a) anonimowość (brak jednego autora, identyfikowalnego źródła, wytwórcy tekstu); b) archetekstowość (wobec braku oryginału, pierwotnej wersji, status wersji podstawowej przejmuje tekst modelowy – inwariant wersji będących w obiegu kulturowym); c) formularność (rekompensująca niejako nieistnienie integralnej wersji pierwotnej powtarzalnością użycia językowych „prefabrykatów” jej tekstowych realizacji). Rozpoznawalne powtórzenia dyskursywnych formuł byłyby – z tego punktu widzenia – efektem sięgnięcia przez obu pisarzy do tego samego archetekstu (amerykańskiej anegdoty) i jej spetryfikowanych form artykulacyjnych.

Hipoteza ta pozwala, w każdym razie, satysfakcjonująco określić dyskursywny status wiersza, pokrewny w tym względzie innym Herbertowskim narracjom, nadbudowywanym z reguły nad archetekstami europejskiej tradycji i kultury (od opowieści mitycznych po gazetowe relacje) w trybie – jak to już od dawna dostrzegano⁴ – poetyckich apokryfów. Znaczenie owej apokryfowej praktyki leży, jak się zdaje, przede wszystkim w strategii „suplementarności”: chodzi zwykle bowiem o znalezienie pewnego rodzaju luki

⁴ Bodaj najwcześniej posłużył się tym tropem interpretacyjnym J. Trznadel – zob. *Herberta apokryf ironiczny* (1971), [w:] tenże, *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*, Warszawa 1978. *Nota bene*, poeta, zdaje się, akceptował takie określenie swej poezji, jeśli sądzić po przygodnej wzmiance w rozmowie z R. Górczyńską: „Piszę takie apokryfy, w których bogowie utyskują, że muszą być wieczni” (*Sztuka empatii. Rozmawia Renata Górczyńska*, WYW 175).

informacyjnej w przejmowanym czy odziedziczonym schemacie fabularnym i takie jej wypełnienie, które w efekcie modyfikować może dotychczasowy sens kulturowego *exemplum*. Pan Cogito zaś, jak wiadomo, jest uznanym mistrzem takiego hermeneutycznego „odnawiania znaczeń” (by się posłużyć określeniem Marii Janion), aktualizowania „starych zaklęć ludzkości”, repertuaru przypowieści i historycznych przykładów, które leżą u podstaw ludzkich opinii i potocznej wiedzy o świecie (doksa), a także symbolicznego imaginarium, przy pomocy którego człowiek określa zarówno swą odrębność, jednostkową tożsamość, jak i przynależność do kulturowej i narodowej wspólnoty.

3. Pole odniesień semantycznych

Istnienie dwóch wersji anegdoty pozwala też zadać pytanie o specyfikę odpowiednio: prozatorskiej i poetyckiej organizacji oraz o odrębność zachowań czytelniczych. Tu zauważmy jedynie, że tekst wiersza inscenizuje niejako opisane w anegdocie wydarzenie, a zamykające Brandysową wersję pytanie zadane przez Boga zostaje w tekście wiersza podjęte i uzupełnione w klasycznie Herbertowskim, apokryficznym trybie. Lektura wersji prozatorskiej eksponuje przede wszystkim porządek logiczno-składniowy i wewnętrzną antytetyczność racji obu interlokutorów; lektura wiersza zaś – rządząca się zasadą „wszystko jest znaczące” – aktywizuje nie tylko semantyczny potencjał słownych motywów, ale i znaczeniowe implikacje związków logiczno-składniowych. Mamy więc do czynienia nie tylko z opozycją poznania pośredniego i bezpośredniego („twarzą w twarz” – 1 Kor 13, 12–13), lecz również z sytuacją „zniżenia się” do partnerskiej rozmowy nieskończenie wyższego interlokutora (*via* biblijny intertekst: „A Pan rozmawiał z Mojżeszem twarzą w twarz, jak się rozmawia z przyjacielem” – Wj 33, 11) oraz komentarz Spinozy:

Pismo bowiem mówi wyraźnie w 5 Mojż. 5,4: „Twarzą w twarz mówił Pan z wami” itd., tj. jak dwoje ludzi zazwyczaj udziela sobie nawzajem swych myśli przy pośrednictwie narządów cielesnych⁵.

⁵ B. de Spinoza, *Dzieła*, t. II: *Traktat teologiczno-polityczny*, przeł. I. Halpern, Warszawa 1916, s. 18.

Stylizacja na łacińską składnię ewokuje „geometryczną łacinę” pism Spinozy (a także zasadę konstrukcji wskazaną w tytule traktatu *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*). Zadane pytania reprezentują tradycyjne, najtrudniejsze pytania filozoficzne (postawione zresztą w *Etyce*). Przestrzenne kategorie opisu procesów duchowych zaś („rozszerzał się umysł jego i dusza jego”) przywołują Spinozjańskie ujęcia wzajemnych związków porządków fizycznego i duchowego (myśl jest niewidzialną rozciągłością – rozciągłość widzialną myślą). Podobnej semantyzacji podlega składniowa konstrukcja „szlifując... przebił”; w poetyckiej organizacji i lekturze łączy ona, można powiedzieć, związkami wynikania czynność fizyczną z efektem duchowym, czy też doskonalenie narzędzi postrzegania wzrokowego (szlifowanie szkieł do mikroskopów i teleskopów) z oczywistością oglądu intelektualno-duchowego. I może nieprzypadkowo, jeśli pamiętać choćby o powiedzeniu Heinego: „Późniejsi filozofowie patrzyli na świat przez szkła, które szlifował de Spinoza”⁶. Wreszcie, ironiczne zaprzeczenie powszechnie znanych atrybutów Boga ustalonych przez Spinozę (implicite obecne także w wersji prozatorskiej) zostaje w tekście wiersza metodycznie uszczegółowione i rozwinięte właśnie o cechy, które filozof ów uważać zwykł za antropomorficzny błąd, wynikły z ograniczeń ludzkich władz poznawczych. Zdaniem Spinozy, zdarzało się go popełniać nawet prorokom, którzy

przedstawiali nieraz Boga na obraz człowieka: w tym przedstawieniu był on już to zagniewany, już to miłosierny, raz pragnął czegoś, co ma się zdarzyć, raz ogarnięty był zazdrością i podejrzliwością, a nawet padał ofiarą oszustw samego diabła. Tak więc wrażeniom takim nie powinni dać się zwodzić filozofowie⁷.

⁶ Określenie Heinego. Cyt. za przedmową I. Halperna do: B. de Spinoza, *Dzieła*, t. I: *Traktat o poprawie rozumu. Etyka*, przeł. I. Halpern, Warszawa 1914, s. XV.

⁷ B. de Spinoza, *Listy mężów uczonych do Benedykta de Spinozy oraz odpowiedzi autora wielce pomocne dla wyjaśnienia jego dzieł*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył L. Kołakowski, Warszawa 1961, s. 89–90 (list 19). W związku z cechami Boga, rozmawiającego ze Spinozą w wierszu Herberta, por. następującą charakterystykę Boga, wyłaniającą się z dzieła Spinozy wedle Kołakowskiego: „Bóg nie może być wolny w tym sensie, że jest kiedykolwiek niezdecydowany, że zastanawia się nad swymi wyborami i zawiera w sobie możliwości, które nigdy nie będą czy też nigdy nie były zaktualizowane. Krótko mówiąc, nie może być wolny

Tak zarysowana sytuacja wyjściowa zdaje się nie zapowiadać żadnych niespodzianek w długiej boskiej argumentacji. Żartobliwa tematyżacja stereotypowych cech filozofii i postawy Spinozy skonfrontowana zostaje z – na pozór nieco dwuznacznie brzmiącymi – boskimi radami, głośzącymi, ogólnie biorąc, konieczność afirmacji przygodnej natury ludzkiego istnienia. Tak jak radykalnie nieosobowej i nie-chrześcijańskiej wizji Boga przeciwstawiony zostaje Bóg osobowy i miłosierny, tak i prawda spekulacji filozoficznej zderzona zostaje z prawdą codziennego doświadczenia egzystencjalnego. Przekonanie, że nauki te mają charakter rozstrzygający dla oceny postawy filozofa (a prawda leżeć musi, w każdym razie, po jednej, nie po obu stronach), skłaniało dotychczasowych interpretatorów do raczej syntetycznego, zbiorczego potraktowania długiego boskiego monologu i przejścia od razu do rozpatrzenia zakończenia utworu, skłaniającego do postawienia pytania, czy w objawieniu tym widzieć należy diabelską pokusę (Michnik, Kaliszewski, Czerniawski), czy boskie „wodzenie na pokuszenie”, w sensie próby lub może zachęty do krytycznego przewartościowania poglądów i postawy filozofa (Baczewski, Olejniczak, Adamiec), czy wreszcie źródło nie kończącej się medytacji o złożoności prawdy i niepewności ludzkiego poznania (Sienkiewicz, Ostaszewski).

Można tu ogólnie zauważyć, że tego rodzaju metoda skrupulatnego eksplikowania jedynie wybranych, uprzywilejowanych (wedle danego interpretatora) semantycznych miejsc tekstu – przy hipotetycznie uznanych za oczywiste miejscach pozostałych – jest, co prawda, najpowszechniej stosowana, a czasem też pragmatycznie usprawiedliwiona (we wszelkich interpretacjach ilustratywnych) – nie zawsze jest jednak wystarczająca. Przekonującym tego dowodem może być właśnie analizowany wiersz, który od samego początku buduje dodatkowe efekty semantyczne, ogólnie biorąc, dzięki

w tym rozumieniu, w jakim są wolne istoty ludzkie, nie ma bowiem sensu powiedzenie, że Bóg mógł być uczynić coś, czego nie uczynił, ponieważ jest On wszystkim, co istnieje. Doktryna Spinozy jest niewątpliwie nie do pogodzenia z doktryną chrześcijańską. Pozbawia ona Boga różnych cech, które są nieodłączne od bycia osobą: Bóg Spinozy nie miłuje poszczególnych ludzi, nie jest miłosierny, a Jego atrybutem jest rozciągłość” (L. Kołakowski, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diabie, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*, przekład autoryzowany T. Baszniak i M. Panufnik, Kraków 1988, s. 23–24).

licznym i szczegółowym odniesieniom do spinozjańskiego intertekstu (tzn. różnych znanych wersji biografii filozofa oraz jego poglądów utrwalonych przez stereotyp kulturowy bądź zawartych w korpusie jego pism). W szczególności zaś dla odczytania znaczeniowej „dramaturgii” nie jest bez znaczenia, że wszystkie kolejne rady udzielane przez Boga, odnoszą się w podobnym trybie do owego intertekstu.

Pierwsza ich grupa wskazuje na skrajne ubóstwo egzystencji filozofa oraz możliwość jej materialnego polepszenia, skoro – jak można się domyślać – stan ten nie jest rezultatem konieczności, lecz konsekwencją świadomego wyboru (co istotnie potwierdzają relacje biograficzne)⁸. Następujący dalej apel o afirmację bytu i aprobatę dla beztrioskiej radości istnienia także znajduje w pełni potwierdzenie w poglądach filozofa⁹. Kąśliwa uwaga o Kartezjuszu sugeruje pokrewieństwo ich sytuacji przy odmienności dokonanych wyborów. Istotnie, jak wiadomo, Kartezjusz stał się posiadaczem majątku, który umożliwił mu swobodną egzystencję, możliwość rezygnacji z wszelkich stanowisk, a nawet z przyznanej mu pensji królewskiej (po której odbiór nigdy się nie zgłosił). Spinoza zaś uzyskał wyrokiem sądu prawo do majątku, po czym zrzekł się go na rzecz rodziny, zachowując sobie jedynie łóżko¹⁰. Również „przebiegłość” Erazma nie była Spinozie obca, zwłaszcza jeżeli rozumieć ją w sensie przezorności lub (jeszcze lepiej) roztropności. Tak bowiem, jak Erazmowi, udawało się Spinozie uchodzić karom i prześladowaniom, mimo śmiałości poglądów (za które inni szli do więzienia). *Traktat teologiczno-polityczny* ogłosił tak ostrożnie, że nigdy nie dowiedziano mu autorstwa (którego zresztą wszyscy się domyślali), a *Etykę* (dość zagadkową w sferze intencji autorskiej) przeznaczył

⁸ Zob. np. I. Radliński, *Chrystus, Paweł, Spinoza. Rzecz historyczno-społeczna*, Warszawa 1912, s. 444, 456.

⁹ Por. m.in.: „Zaiste, tylko groźny i ponury zabobon zabrania radowania się. [...] A więc korzystać z rzeczy i rozkoszować się niemi, ile tylko można (tylko nie do przesytu, gdyż to już nie jest radowaniem się), to się nazywa być mądrym. Być mądrym, powiadam, jest to krzepić się i odświeżać umiarkowanym i smacznym pokarmem i napojem, wonnemi zapachami, urokiem kwitnących roślin, strojem, muzyką, ćwiczeniem w grach, widowiskami i innymi tego rodzaju rzeczami, z których każdy może korzystać bez czyjejsz szkody” (B. de Spinoza, *Etyka*, dz. cyt., s. 321).

¹⁰ Por. I. Radliński, dz. cyt., s. 454.

do wydania pośmiertnego... Można by rzec, iż w ciągu całej swej filozoficznej działalności pozostał wierny życiowej dewizie, która brzmiała *Caute* (ostrożnie)¹¹.

Następna rada („poświęć traktat Ludwikowi XIV...”) także nawiązuje do wydarzeń z biografii: po zdobyciu Holandii książę Kondeusz proponował Spinozie wyjednanie u króla rocznej renty, jeśli tylko zdecydowałby się zadedykować któreś swoje pismo Ludwikowi XIV – Spinoza jednak odmówił¹². Kolejne pouczenie („uciszaj racjonalną furię...”)¹³ przywołuje rozpoznawalną charakterystykę wolnomyślnego filozofowania (*furor intellectualis* – żarliwość rozumowego poznawania prawdy) oraz Spinozjańską racjonalną krytykę boskiego pochodzenia władzy królewskiej (co prowadziło do zakwestionowania prawa dziedziczenia), a nadto wyraźne opowiedzenie się za poszukiwaniem naturalnego wyjaśnienia najbardziej nawet niezwykłych zjawisk przyrodniczych (komety wówczas licznie obserwowane, nie były, zdaniem filozofa, przepowiadającymi przyszłość cudownymi znakami, lecz naturalnymi zjawiskami)¹⁴. I wreszcie ostatnia wskazówka („pomyśl o kobiecie...”), również nie pozostaje bez związku

¹¹ Por. L. Kołakowski, *Jednostka i nieskończoność. Wolność i antynomie wolności w filozofii Spinozy*, Warszawa 1958, s. 507.

¹² Por. I. Halpern, *Przedmowa przekładcy do „Traktatu teologiczno-politycznego”*, [w:] B. de Spinoza, *Dzieła*, t. II, s. LXV i n.

¹³ Ten motyw dał A. Czerniawskiemu asumpt do postawienia pytań zasadniczych: „Czyż naprawdę Bóg judejsko-chrześcijański jest po stronie tronów i obawia się radykalnych myśli Spinozy o wolności ludzkiej? Cóż zresztą ma ten Bóg wspólnego z myślą ateusza wyklętego ze społeczności judejskiej w Amsterdamie?” (A. Czerniawski, dz. cyt., s. 117–118).

¹⁴ Por. m.in. takie objaśnienia Spinozy dot. pochodzenia władzy królewskiej: „Dawniejsi królowie, którzy porywali rządy w swe ręce, usiłowali dla celów bezpieczeństwa wmówić w poddanych, że ród ich pochodzi od bogów nieśmiertelnych. Mniemali bowiem, że gdy poddani i w ogóle wszyscy nie będą ich uważali za równych sobie, lecz za bogów, to chętniej ulegać będą ich panowaniu i snadniej im się poddawać” (B. de Spinoza, *Dzieła*, t. II: *Traktat teologiczno-polityczny*, dz. cyt., s. 264); „Kto zaś przyjmuje, że król jako kierownik państwa władający nim prawem nieograniczonym, może przekazać je komuś według swego upodobania i obrać sobie kogo chce za następcę, i dlatego właśnie syn króla jest następcą prawnym, ten myli się stanowczo” (B. de Spinoza, *Dzieła*, t. II: *Traktat polityczny*, dz. cyt., s. 412). O gwiazdach i kometach zob. m.in.: B. de Spinoza, *Zasady filozofii Kartezjusza*, [w:] tenże, *Pisma wczesne*, przeł. L. Kołakowski, Warszawa 1969, s. 132; oraz tenże, *Traktat teologiczno-polityczny* (zwłaszcza rozdz. VI: *O cudach*).

z życiowymi wydarzeniami: jak wiadomo, była przynajmniej jedna taka kobieta, o której „myślał” Spinoza. Jednakże jego uczucie do Klary Marii van Enden pozostało nieodwzajemnione, a o innych obiektach jego uczuć milczą biografowie¹⁵.

Ten przydługi katalog motywów, aktywizowanych boską oracją, wymagał tu jednak koniecznie przywołania, gdyż jego uwzględnienie istotnie uzupełnia a nawet zmienia wymowę semantyki całości utworu. Pozwala bowiem dostrzec, po pierwsze, że boski punkt widzenia nie jest tu wcale prostym przeciwieństwem poglądów filozofa – skoro wszystkie jego składniki były udziałem życiowych doświadczeń oraz świadomych wyborów Spinozy, a także przedmiotem jego praktyczno-filozoficznych, „mądrościowych” nauk. Można powiedzieć, że z punktu widzenia kogoś, kto uznaje, że Bóg jest wszystkim, co istnieje, atrakcje codziennej egzystencji były istotnie boskim „wodzeniem na pokuszenie” – któremu wszakże filozof w całym swym życiu konsekwentnie się opierał. Odpowiedź na pytanie „dlaczego” – znaleźć można w komentarzu Herberta zamykającym jego esej *Łóżko Spinozy* (MNW 132):

Tak, jakby Baruch chciał powiedzieć, że cnota nie jest wcale ażylem słabych, zaś akt wyrzeczenia jest aktem odwagi tych, którzy poświęcają (nie bez żalu i wahania) rzeczy powszechnie pożądane dla spraw niezrozumiałych i wielkich¹⁶.

Z tego zaś, że owe rady odnoszą się do sytuacji z różnych faz życia i działalności Spinozy wynika, po drugie, że samo objawienie mogło być nie tyle (czy nie tylko) niepowtarzalnym, momentalnym duchowym wydarzeniem, co raczej alegoryczną figurą wewnętrznego soliloquium prowadzonego w toku całego życia i twórczości filozofa. *Nota bene*, całkiem podobną do „wewnętrznego dialogu”, w którym poeta rozpoznawał – mniej więcej w czasie powstania utworu – trwały rys własnej postawy intelektualnej i artystycznej:

Zasada podważalności własnych przekonań. Jest to zasada wewnętrznego dialogu i dialektycznego napięcia między racją głoszoną a racją, która

¹⁵ Por. L. Kołakowski, dz. cyt., s. 46.

¹⁶ W trochę innym kontekście przywołuje ten cytat B. Sienkiewicz w swej interpretacji wiersza, dz. cyt.

temu zaprzecza. Stąd moja skłonność do form dramatycznych. Wszystko jest dramatem, zawsze trwa walka dwu lub więcej racji.

(*Czym byłby świat. Rozmawia H. Murza-Stankiewicz, WYW 55–56*)

Kontekst historyczny podpowiada, iż wybór filozofa – jak i wybór poety – zdaje się raczej opowiadać po stronie etyki wyrzeczenia, a nie etyki afirmacji, objawianej Spinozie przez Boga. Ostatnia sekwencja utworu – zwyczajowo szczególnie ważka semantycznie – przynosi jednak ujęcia równoważące siłę spornych, podważających się wzajemnie wizji Boga, człowieka oraz wzorów przykładowej egzystencji. Jakoż w tej perspektywie czytana ostatnia boska deklaracja („chcę być kochany / przez nieuczonych i gwałtownych...”) okazuje się w pełni zgodna z autorytetem Pisma, i to nawet z obiema jego częściami. Ewokuje bowiem zarówno kontekst starotestamentowy, w szczególności proroctwa Izajasza (jak wiadomo, jednego z ulubionych interlokutorów Pana Cogito): „Ale ja patrzę na tego, / który jest biedny i zgnębiony na duchu, / i który z drzeniem czci moje słowo” (Iz 66, 2), jak i nowotestamentowy (wskazany zresztą wcześniej przez Bogdana Zelera): „Błogosławieni ubodzy w duchu, / Albowiem ich jest Królestwo Niebios” (Mat 5,3).

Kończący utwór fragment opisowy – zdaniem większości interpretatorów zawierający dane (motywy ciemności i schodzenia w dół) pozwalające widzieć w rozmówcy filozofa wcielenie szatana lub nawet żart przyjaciela Spinozy (Adamiec) – daje się w moim przekonaniu najzasadniej interpretować zgodnie z dotychczasową dramaturgią rozwoju tej wzorcowej, uniwersalnej, „kondycyjnej” sytuacji. Zasłona „opada” (wcześniej „przebita” – na tę drobną niekonsekwencję zwrócił uwagę Baczewski). Człowiek „zostaje sam”; pogrążony w „chmurze niewiedzy” (jak mawiano w średniowieczu). Na powrót poddany władzom ułomnego poznania zmysłowego („widzi ciemność // słyszy kroki...”) – skazany jest na mozolne rozszyfrowywanie niepewnych znaków wyższej rzeczywistości w świecie własnego egzystencjalnego doświadczenia. Są to znaki pozostawione człowiekowi za sprawą boskiego wcielenia, ślady transcendencji obecne i dostępne nawet w najniższych („kroki schodzące w dół”) regionach ludzkiej egzystencji. W tym duchu zresztą ów motyw „schodzenia w dół” ujęty został – w typowo

Herbertowskim, sarkastyczno-ironicznym, trybie – w wierszu *Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu*, zamieszczonym w tomiku *Pan Cogito* parę stron dalej:

nie wolno schodzić

nisko

bratać się krwią

nie powinien przysyłać syna

lepiej było królować

w barokowym pałacu z marmurowych chmur

4. O czym jest wiersz: problem tematu

Strategia proponowanej tu wykładni, podążająca najbardziej tradycyjnymi, a nawet „szkolnymi” szlakami poszukiwania „macierzystego kontekstu”, pozostawia, jak łatwo zauważyć, poza zakresem uprawnionych znaczeń motywy „walki z szatanem”, wyznaczające główne linie argumentacji większości dotychczasowych odczytań tego utworu. Wbrew pozorom, wydaje się, że także rozmija się z nimi tzw. intencja autorska. Rozumiem przez nią tę hipotezę znaczenia utworu, która stanowi syntezę trzech czynników: stematyzowanej konstrukcji semantycznej utworu (którą można utożsamić z intencją podmiotu utworu), ewentualnych autorskich objaśnień i komentarzy oraz kontekstu pozostałej twórczości, w której wskazać się dają motywy, tematy czy poglądy pod jakimś względem analogiczne (potwierdzające bądź kwestionujące znaczenie im przypisywane w odczytywanym utworze). Rozpatrywanie monologu interlokutora filozofa w kategoriach „kuszenia” uzasadnia informacja tytułowa, którą przypisać wypada podmiotowi utworu. Na tym poziomie potraktowanie owych rad jako diabelskich pokus wydaje się jeszcze uprawnione. Jednakże dostrzeżenie głębszej warstwy znaczeń (wskazanej wyżej) i warstwy wyższej, związanej z intencją autorską, każe uznać ten trop interpretacyjny za nieporozumienie. Dzieje się tak zwłaszcza wówczas, gdy uznamy za wskazówkę tej intencji użycie motywu kuszenia w kontekście innych utworów Herberta, w tym zwłaszcza w późniejszej o wiele lat (na co zezwala konsekwencja poetyki Herberta oraz jego sławetna wierność zasadom) *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika* (ROM):

dziękuję Ci Panie że stworzyłeś świat piękny i różny

a jeśli jest to Twoje uwodzenie jestem uwiedziony na zawsze i bez wybaczenia

Tak więc ponad wprost wskazanym w tytule tematem „kuszenia” (w domyśle: do złego) nadbudowany zostaje temat wyboru między równie uprawnionymi zasadami etyki wyrzeczenia i etyki afirmacji. Nad nim zaś zarysowuje się jeszcze jedna warstwa znaczeń – dająca się ująć jako temat osobliwej natury epifanii bóstwa, mowy rewelatorskiej. Naprowadza nań m.in. stosunkowo niedawny komentarz poety do tego utworu. Na pytanie Renaty Gorczyńskiej o przyczyny tak często wprowadzanego motywu uczłowiczenia Boga (jak m.in. w tym wierszu) Herbert odpowiedział:

Istnieje Bóg filozofów, Bóg maluczkich, Bóg poetów. To nie znaczy, że jest politeizm, tylko ludzie mają do niego różne drogi. [...] I właśnie do Spinozy, filozofa, który stworzył właściwie etykę bez Boga – taką geometryczną, przychodzi Bóg, który mówi: chcę być kochany przez prostych i nieuczonych, oni mnie naprawdę pragną. [...] Zapytano mnie kiedyś w Polsce na wieczorze autorskim: „A kim jest dla pana Bóg?” Nagle takie pytanie padło. Odpowiedziałem: „Niepojęty”. To jest jedyna odpowiedź, która mi przysłała na myśl spontanicznie, jak wyznanie wiary. Bo jeżeli mogę sobie Boga wyobrazić, to oczywiście go uczłowiczam.

(Sztuka empatii. Rozmawia Renata Gorczyńska, WYW 175)

W komentarzu poety warte uwagi jest nie tylko to, o czym mówi, ale i to, co pomija. Eksponuje on przede wszystkim podstawową antytetyczność wizji Boga – „Boga filozofów, Boga maluczkich” – zawartą właściwie już w obieguwersji anegdoty przytoczonej przez Brandysa. Pomija natomiast całkowicie nie tylko nasuwające się tak wielu czytelnikom skojarzenia tej drugiej wizji z obrazem szatana, ale również tak liczne i czasem drobiazgowo (jak starałem się tu pokazać) odwołania do nauk i losów Spinozy, z których (w każdym razie) zdawało się wynikać, że ów obraz „Boga maluczkich” nie był prostym przeciwieństwem poglądów filozofa. Ta ostatnia sprawa jest dosyć zagadkowa. Wiadomo, że Spinoza należał do ulubionych myślicieli Henryka Elzenberga, filozoficznego mistrza poety; wiadomo także, że Herbert nie tylko studiował filozofię Spinozy, ale i poświęcił mu pracę seminaryjną w czasie swych studiów. Można też z pewnością

uznać, że Spinoza należał do szczupłej grupy szczególnie cenionych przez poetę autorytetów, należących do kategorii „świeckiego świętego”, którzy swoją biografią zaświadczaali, iż można żyć zgodnie z najwyższymi standardami etycznymi także poza przynależnością do jakiegokolwiek wspólnoty religino-wyznaniowej. Czy jednak można na tej podstawie przypisać poecie tak szczegółową znajomość biografii i dzieł Spinozy, by móc potraktować wszystkie te szczegółowe aluzje i odniesienia jako wyraz świadomej intencji autorskiej? Tak daleko idąca hipoteza wydaje się trudna do uzasadnienia.

5. Co mówi wiersz: między tematem, intencją autorską a nieświadomością tekstu

Nasuwa się myśl, by tę uchwytną (poprzez rozbieżność zakresów znaczenia) różnicę potraktować jako wykładnik relacji między *intentio auctoris* a *intentio operis* (wedle terminologii U. Eco); tym bardziej, że wymowę tekstu wzbogaca jeszcze szereg dodatkowych, a równie uprawionych komponentów znaczeniowych. Po pierwsze, można zapytać, dlaczego to właśnie Spinozie ukazuje się „Bóg maluczkich”? Komentarz poety takiego pytania nie stawia, co zachęca do szukania typowych sposobów zracjonalizowania tej odmienności wizji, np. w kategoriach ironii losu. Tymczasem dla samego filozofa pytanie to (o relację cech wizji do cech człowieka wizji doznającego) należało do najważniejszych, jakie stawiał w swej racjonalnej krytyce języka biblijnego. Spostrzegając, iż „Pismo posługuje się nieustannie ludzkim sposobem wyrażania się”, Spinoza zauważał, że „Bóg nie posiadał żadnego jakiegos osobliwego sposobu wyrażania się, lecz że w zależności od wykształcenia i pojętności danego Proroka przemawiał w sposób wytworny, treściwy, surowy, prostacki, rozlewny lub ciemny”. W innym miejscu zaś dopowiadał szczegółowo i ciekawie (co czyni go m.in. prekursorem romantycznej hermeneutyki biblijnej i literackiej), iż ta zależność była wykładnikiem trzech podstawowych zmiennych osobowości danego proroka, mianowicie zależała „od jego usposobienia fizycznego, od charakteru jego wyobraźni oraz od tych poglądów, które już przed tym przyjął”¹⁷.

¹⁷ Kolejne cytaty: B. de Spinoza, *Listy mężów uczonych...*, dz. cyt., s. 89–90 (list 19); tenże, *Traktat teologiczno-polityczny*, dz. cyt. s. 38; tamże, s. 36 i n.

W tej perspektywie rozpatrywane widzenie Spinozy odsłaniało by inne cechy jego osobowości, zachęcając, ogólnie biorąc, do poszukiwania możliwości integracji między racjami rozumu a racjami serca, porządkiem intelektualnym a egzystencjalnym... Hipoteza wydaje się o tyle uzasadniona, że obecna jest ona wyraźnie i w szerokiej recepcji spinozjanizmu, i w głównym nurcie recepcji twórczości Herberta. Dość przywołać tu, z jednej strony, opinię Heinego, wedle którego dla Spinozy Absolut jest „zarówno materią, jak duchem, oboje są jednakowo boskie i kto obraża świętą materię, ten jest takim samym grzesznikiem, jak ten, kto się dopuszcza grzechu przeciwko Duchowi Świętemu”; z drugiej zaś pogląd Kwiatkowskiego, który podkreśla trafnie, że „myśl – jest dla Herberta czymś nie dającym się oddzielić od substancji życia”¹⁸.

Ponadto, boską orację należałoby rozpatrzeć również w kontekście innych przejawów wypowiedzi rewelatorskiej, jakie pojawiają się w twórczości Herberta. Przywołajmy te nieczęste, ale symptomatycznie konsekwentne opisy: „niezrozumiałe bulgotanie” (*Głos*, HPG), *Głos wewnętrzny* (SP):

Jest słabo słyszalny
i prawie nieartykułowany
[...]
słysząc tylko oderwane
od sensu sylaby

Pan Cogito – zapiski z martwego domu (ROM):

dla uszu profanów
brzmiał on
jak ryk opętanego
dla nas
epifania

a także pokrewne, acz bardziej zapośredniczone, zapisy w wierszach *Studium przedmiotu* (SP), „*Zasypiamy na słowach...*” (N), *Objawienie* (SP), *Pan Cogito i wyobrażenia* (ROM) czy *Pana Cogito przygody z muzyką* (ENO). Wszystkie odznaczają się podobną, tak znamioną dla

¹⁸ H. Heine, *Z dziejów religii i filozofii w Niemczech*, przeł. T. Zatorski, Kraków 1997, s. 73–74; J. Kwiatkowski, *Niezrównany Pan Cogito*, [w:] tenże, dz. cyt., s. 321.

tego typu doświadczeń, podwójną nieprzystawalnością (podwójnym zapośredniczeniem, podwójnym „przeskokiem” znaczenia): pomiędzy błahością „materialnego” nośnika (usytuowanego na preartykulatoryjnym obszarze doświadczenia, poniżej strefy ludzkiego sensu) a nadnaturalnością duchowego przesłania, którym arbitralnie niejako zostajeznaczony, a także między rewelatorską pełnią sensu a ograniczonymi możliwościami jego pojęcia w dostępnych człowiekowi kategoriach rozumienia.

Jak z tych paru przykładów można wnosić, dla Herberta charakterystyczne jest nie tylko pełne uwagi rejestrowanie takich szczególnych wydarzeń, ale i to, że emanacja prawdy głębszej (czy wyższej) rzeczywistości dokonuje się tu „zawsze już” w jakiejś zmysłowo-znaczeniowej postaci – czasem dramatycznie, czasem ironicznie ucieleśnionej – jako jedynej dostępnej formie jej manifestacji. Nie ma takiego poziomu faktyczności, który, wszedłszy w obszar ludzkiego doświadczenia, nie zostałbyznaczony choćby rudymenarną semiotycznością, czystej idei, której poznanie wyprzedzałoby artykulację, istoty pozbawionej istnienia. W rezultacie, nadzwyczajność przesłania musi zostać z pospolitości form swego egzystowania wyczytana. A to oznacza, że w tej szczególnej dziedzinie poznania każda próba słownej artykulacji, zmysłowego wyobrażenia, pojęciowego uprzytomnienia okazuje się interpretacją – nieuchronnie i trwale uwarunkowaną okolicznościami poznania.

Właśnie ten fakt, jak sądzę, spokrewnia owe manifestacje boskich objawień z dwoma innymi formami kontaktu z prawdziwą realnością, które w twórczości Herberta zachowały podobnie uprzywilejowany status: z rewelatorskim doświadczeniem rzeczy oraz z auratycznym przeżyciem dzieła sztuki (a holenderskiej martwej natury w szczególności). Uznaniu „niepojmowalności” Boga, o której mówił poeta, odpowiada poczucie upartej „nieprzenikalności” przedmiotu, a także przeżycie odpornej na wyjaśnienie „zagadkowości” dzieła sztuki; olśnienia „światem własnym obrazu”, „Jasnym i przenikliwym światłem oczywistości”, której „szyfru” (*Martwa natura z wędzidłem*, MNW 99) nie udaje się złamać najbardziej nawet empatycznym komentatorom, i która zatem pozostaje również trwale nieprzejrzysta. Nieco tylko przesadzając w metodyczności wykładni, można by zauważyć, że poetyckie dzieło Herberta wspiera się właśnie na tych trzech „filarach mądrości” – nieomal dobra, prawdy i piękna – tzn. zasad moralnego postępowania, uzyskiwanych na drodze

doświadczenia wewnętrznego, prawdy bycia, której uczy spotkanie z rzeczami, oraz piękna zmysłowej formy istnienia („afirmowania widzialnej rzeczywistości z natchnioną skrupulatnością”, *Cena sztuki*, MNW 37), doznawanego na drodze estetycznej kontemplacji.

Jedną zwłaszcza z konsekwencji tej zasadniczej postawy poetycko-światopoglądowej warta jest w tej perspektywie szczególnej uwagi. Miarą realności dla Herberta okazuje się – jak można było zauważyć – stopień oporu wobec władz podmiotu; a prawdziwą rzeczywistością jest to, co opiera się – zawładnięciu przez rozum, praktycznym uzasadnieniom działania, ostatecznemu wyjaśnieniu w interpretacji. A jeśli tak, to prowadząc dalej to rozumowanie zasadnie można dojść do wniosku, że kwintesencją Herbertowskiego doświadczenia niereczywistości byłoby to, co nie stawia oporu (innym, a sobie ograniczeń), co poddaje się bezwolnie zewnętrznej sile, wewnętrznej pokusie czy złudnej (do)wolności, „sztuczek wyobraźni”. I rzeczywiście, nie trudno spostrzec, że tak rozumiana niereczywistość jest jedynym właściwie wielkim zagrożeniem, wyzwającym nie skrywany lęk i złowrogi respekt w całej twórczości Herberta.

Mówią o tym najlepiej charakterystyczne oksymoroniczne formuły, świadczące o zasadniczych trudnościach w zidentyfikowaniu, określeniu, *pojęciu* inności pozbawionej natury czy substancji: „gniotąca lekkość pozoru” (*Przypowieść o królu Midasie*, SŚ), „nie ma granicy rozkładu” (*Epizod w bibliotece*, HPG), „powalenie bezwładem / uduszenie bezkształtem” (*Potwór Pana Cogito*, ROM), „dymy czasu” (*Pana Cogito przygody z muzyką*, EO), „widmo nieokreśloności [...] piekło pozorów / diabelska sieć dialektyki / głoszącej że nie ma różnicy / między substancją a widmem” (*Pan Cogito o potrzebie ścisłości*, ROM). A jeśli zgodzić się, że szatan jest u Herberta ucieleśnieniem właśnie owej krainy pozoru, zmienności i bezformia, to można uznać, że jego negatywna obecność towarzyszy także medytacjom wystawionego na „pokuszenie” Spinozy.

6. Poezja jako hermeneutyka epifanicznego doświadczenia

Powracam na koniec raz jeszcze do Herbertowskiej poetyki rewelatorskiego zapisu. Istotną cechą owego szczególnego, epifanicznego doświadczenia w każdym z tych przypadków jest to, że treść

przekazu okazuje się nieodłączna od formy i jej konkretnego uwarunkowania, za sprawą których owa treść się przejawiała. Nadaje to strukturze owego doświadczenia charakter nie tylko głęboko ambiwalentny, ale też, być może, podwójnie umotywowany. Z jednej strony bowiem cecha ta sprawia, iż pozostaje ono tyleż niezastąpionym, co skażonym niepewnością sposobem kontaktowania się z prawdziwą, a niewidzialną i niepojętą rzeczywistością. Lub też może raczej: sposobem wywoływania, ustanawiania obrazu „ukrytego sensu i porządku”, który nie udziela się nam inaczej, jak tylko w tego rodzaju ułomnych (z konieczności) formach mediatyzacji, przemieniających niewyraźne tropy-ślady egzystencjalnego doświadczenia (bolesnych przeżyć, pamięciowych obrazów, rewelatorskich postrzeżeń) w wieloznaczne znaki tropiczno-poetyckiego przedstawienia; *per procura* i *in effigie*...

Z drugiej strony zaś, co nie mniej ważne, owa forma mediacji okazuje się zbawczą koniecznością; staje się ochronnym medium formy („formy odpornej na działanie czasu” – *Do Ryszarda Krynickiego – list*, ROM), osłaniającej przed obezwładniającymi podmuchami rozkładu, pozoru i nieokreśloności. Jak się zdaje, literatura w tej funkcji pojęta okazuje się zarówno wyrazem ludzkiej formotwórczej woli, podtrzymującym niejako samym swym istnieniem wiarę w trwałość podstawy i niezmienną substancji-esencji ludzkiej rzeczywistości, jak i przejawem siły etycznego oporu, zabezpieczającego człowieka tyleż przed groźbą „uduszenia bezkształtem” pozamoralnego nieludzkiego świata, co przed traumatycznym przeżyciem kontaktu z substancją-materią przemijających rzeczy – tą inną, negatywną postacią rzeczywistości (czy nierealności).

Widziany w tej perspektywie Herbertowski wiersz o Spinozie wydaje się doskonałym ucieleśnieniem nie tylko istotnych założeń poetyki autora *Pana Cogito*, ale i kluczowej tradycji nowoczesnej poezji, której twórczość ta jest późną (lecz w prostej linii) spadkobierczynią. „Wielka jest przepaść / między nami / a światłem” (*Struna*, SŚ) – pisał Herbert w debiutanckiej *Strunie światła*. W tej właśnie przestrzeni sytuuje się hermeneutyka nowoczesnego doświadczenia egzystencjalnego, w której to trudnej sztuce ćwiczyli się nieprzerwanie poeta i jego bohater. Osobliwie hermeneutyczny rys tego doświadczenia wiąże się z przekonaniem, że to, co myśl odkrywa jako treść samego doświadczenia, oraz

warunki, w ramach których pojawiła się ona w doświadczeniu, stały się nie do odróżnienia. W rezultacie, ludzka aktywność poznawcza przybrać musiała postać niekończącej się egzegezy – przesłanek zdeponowanych przez siebie w materii doświadczanej rzeczywistości – a pozbawionej nadziei na jakiegokolwiek ostateczne rozstrzygnięcie.

Poezja Herberta – jak poezja nowoczesna (i w ogóle jak nowoczesna literatura) – nie tylko tę problematykę wyraźnie uprzywilejowuje, ale i czyni z niej podstawowe założenia własnej formy poetyckiej, której „epifanijska” (w nowoczesnym znaczeniu) struktura wypływa z podobnego sprzężenia zwrotnego pomiędzy treścią (semantyką) poetyckiego przekazu a formalno-pragmatycznymi warunkami jego realizacji. W ten sposób poezja staje się hermeneutyką nowoczesnego doświadczenia i zarazem obiektem hermeneutycznych poczynąń interpretatorów – w procesie niekończącego się egzegetycznego postępowania. Można by rzec, że nie tylko mówi o tym, ale sama jest tym czymś – i na tym zresztą polega, najkrócej biorąc, stosunek nowoczesnej literatury (sztuki w ogóle?) do rzeczywistości przejawiającej się w nowoczesnym ludzkim doświadczeniu.

W tym kontekście widzianą etyczną wizytówkę poezji Herberta: „pozostać wiernym niepewnej jasności” – potraktować można, jak sądzę z pełnym uzasadnieniem, także jako dewizę hermeneutycznej poetyki nie tylko Herbertowskiej poezji. „Niepewna jasność” semantyki nowoczesnego tekstu poetyckiego okazuje się wówczas modelem chronicznej niepewności poznawczej, jaka jest naszym udziałem w sferze codziennego doświadczenia. „Wierność” zaś, której tak przykładowym świadectwem, poetyckim ucieleśnieniem była twórczość Herberta, ukazuje się teraz jako zadanie – ale i zobowiązanie, powinność – każdego czytelnika.

Zbigniew Herbert

Siódmy anioł

Siódmy anioł
jest zupełnie inny
nazywa się nawet inaczej
Szemkel

to nie co Gabriel
złocisty
podpora tronu
i baldachim

ani to co Rafael
stroiciel chórów

ani także
Azrael
kierowca planet
geometra nieskończoności
doskonały znawca fizyki teoretycznej

Szemkel
jest czarny i nerwowy
i był wielokrotnie karany
za przemyt grzeszników

między otchłanią
a niebem
jego tupot nieustanny

nic nie ceni swojej godności
i utrzymują go w zastępie
tylko ze względu na liczbę siedem

ale nie jest taki jak inni

nie to co hetman zastępów
Michał
cały w łuskach i pióropuszcach

ani to co Azrafael
dekorator świata
opiekun bujnej wegetacji
ze skrzydłami jak dwa dęby szumiące

ani nawet to co
Dedrael
apologeta i kabalista

Szemkel Szemkel
– sarkają aniołowie
dlaczego nie jesteś doskonały

malarze bizantyjscy
kiedy malują siedmiu
odtwarzają Szemkela
podobnego do tamtych

sądzą bowiem
że popadliby w herezję
gdyby wymalowali go
takim jak jest
czarny nerwowy
w starej wyleniającej aureoli

Władysław Panas

Tajemnica siódmego anioła

1.

Herbertowska złudna prostota, podstawowa bodajże właściwość poetyki autora *Pana Cogito*, manifestuje się tu w całej okazałości. Czytelnik kończy bowiem lekturę *Siódmego anioła* z dość mocnym chyba przeświadczeniem, że doskonale rozumie wszystko, o czym się w wierszu mówi. No, może prawie wszystko, ponieważ pozostaje parę niejasnych „detali” natury erudycyjnej – kilku nieznanych bliżej aniołów, ich imiona – których znajomość nie wydaje się jednak, na pierwszy rzut oka, niezbędna w procesie percepcji.

Ale to pierwsze wrażenie zaczyna się szybko rozwiewać, kiedy tylko uświadomimy sobie, że te „detale” nie są jakimś erudycyjnym ornamentem. Kiedy zauważymy wreszcie, że nie potrafimy sensownie objaśnić już trzeciej linijki tekstu („nazywa się nawet inaczej”), nasza początkowa pewność załamuje się ostatecznie i odchodzi tam, gdzie jej miejsce – w niebyt. Różne przejawy odmienności siódmego anioła są w utworze opisane precyzyjnie i uchwycenie ich nie sprawia nam żadnego kłopotu. Lecz ten trzeci wers i informacja w nim zawarta – cóż oznacza? Gdyby nie było tego wersu i gdyby, naturalnie, siódmy anioł nie nazywał się tak, jak się nazywa, jakże prosto i przyjemnie moglibyśmy ułożyć nasze współzycie z tym wierszem! Ale jest, ale nazywa się – i trzeba tę sprawę wyjaśnić, bo

inaczej trudno będzie uznać, że rozumiemy ów wielce zagadkowy tekst, w którym występuje najbardziej bez wątpienia enigmatyczny wśród Herbertowskich bohaterów.

Dzisiaj, gdy już wiemy, że poeta zaliczał *Siódmego anioła* do najważniejszych swoich utworów, świadczy o tym dobitnie jego obecność w tak bardzo istotnym wyborze, jak 89 *wierszy*, sprawa ta nabiera dodatkowego znaczenia. Wiemy dzisiaj również, iż postać siódmego anioła musiała mieć dla Herberta jakiś szczególny sens, być może nawet symboliczny, albowiem swój ostatni, niezwykły i przejmujący wieczór autorski w Teatrze Narodowym (28 maja 1998 r.), w którym nie mógł wprawdzie bezpośrednio uczestniczyć, lecz przygotował go nadzwyczaj starannie, ów wieczór – *kadisz* – tak określił to spotkanie w słowie wstępnym – podczas którego przeczytano najpierw utwory sześciu jego ulubionych poetów polskich, zatytułował właśnie *Siódmy anioł*¹.

Tymczasem okazuje się – też chyba trochę wbrew powierzchownym wyobrażeniom – że zbudowanie zadowalającego komentarza do tego ważnego wiersza nie jest wcale rzeczą łatwą. Herbert, wiadomo, erudyta niepospolity, postawił tu wyjątkowo trudne warunki wstępne, które daleko wykraczają poza typową kompetencję literaturoznawczą. Wszak ezoteryczna w końcu wiedza o bytach subtelnym, czyli angelologia, póki co nie należy do żelaznego repertuaru dyscyplin formujących filologiczny warsztat. Toteż biedzi się nad *Siódmym aniołem* herbertologia ogromnie, a rezultaty jej wysiłków są ciągle, mówiąc ogólnie, mizerne.

Pierwszym badaczem, który próbował całościowo objaśnić wiersz Herberta, był Andrzej Kaliszewski². Niestety, jego komentarz w warstwie ściśle erudycyjnej, jeśli ograniczyć się jedynie do tego poziomu zaprezentowanej analizy, nie spełnia swego zadania. Sporo energii, czasu i miejsca zużywa bowiem krytyk na dywagacje o pozornych lub wprost wymaginowanych problemach, niektóre jego ustalenia są błędne, inne zaś niepewne, bądź też – w najlepszym wypadku – niepełne.

¹ O przygotowaniach do tego wieczoru i o samym wieczorze w Teatrze Narodowym pisze M. Dziewulska, *Ćwiczenia warsztatowe*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 32.

² A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 122–128.

Imaginacja komentatora najwyraźniej dochodzi do głosu, gdy zastanawia się, dlaczego w utworze mówi się o siedmiu aniołach, skoro liczba siedem przysługuje tylko archaniołom. Otóż kwestia taka w ogóle nie istnieje, ponieważ w angelologii siódemka odnosi się zarówno do aniołów (wystarczy przypomnieć chociażby *Apokalipsę św. Jana*), jak i do archaniołów (wystarczy wymienić apokryficzną *Księgę Henocha*). Pozorna problematyka rodzi się natomiast tam, gdzie autor *Gier Pana Cogito* porównuje funkcje Herbertowskich aniołów z funkcjami, które im się tradycyjnie przypisuje. Różnice, jakie z owego zestawienia wynikają, niewiele jednak znaczą, gdyż ta angelologia, z którą badacz konfrontuje *Siódmego anioła*, jest angelologią, by tak rzec, potoczną, silnie uproszczoną i jednowymiarową. A przecież rzeczywisty kontekst ma znacznie obszerniejszy zasięg, bo tworzą go liczne i różnorodne angelologie, co sprawia, że z imionami poszczególnych aniołów, zwłaszcza tych naczelnych, wiąże się przeważnie cały pakiet rozmaitych ról i atrybutów, często wymiennych, często wykluczających się wzajemnie. Zatem dopiero odniesienie tekstu Herberta do tego szerokiego tła mogłoby dać ewentualnie jakąś pewniejszą podstawę dla bardziej sproblematyzowanej refleksji.

Operowanie taką uproszczoną wizją anielskich ról, wedle której aniołowie są wyłącznie jednofunkcyjni, prowadzi Kaliszewskiego w dalszej kolejności do błędnego utożsamienia Herbertowego Azrafaela z występującym w staroruskiej ikonografii Warnafailem – obydwaj mają podobny zakres działania. Rzecz w tym, iż podobnym zakresem działania obdarza się przynajmniej jeszcze kilku innych aniołów i nie zaciera to wcale ich delikatnej odrębności. Należy jednakowoż zauważyć – by sprawiedliwości stało się zadość – że ma Kaliszewski także swoje skromne, ale za to niewątpliwe osiągnięcie; prawidłowo mianowicie ustala proveniencję mało znanego w chrześcijańskim świecie Azraela, który na terenie mistyki żydowskiej i w islamie pełni rolę anioła śmierci³.

W końcowym rozrachunku komentatorski trud Kaliszewskiego sumuje się następująco: pięciu aniołów – Gabriela, Rafaela, Michała,

³ Obszerniejsze i dokładniejsze informacje o Azraelu znajdują się w znakomitym kompendium: G. Davidson, *Słownik aniołów (W tym aniołów upadłych)*, przeł. J. Ruszkowski, Poznań 1998, s. 71–72.

Azraela i zidentyfikowanego, jak już wiemy, nieszczęśliwie Azrafela – przejął Herbert z „kanonicznej” angelologii, dwaj pozostali zaś – Dedrael i Szemkel – są „wytworem jego poetyckiej wyobraźni”. Aczkolwiek badacz, zdaje się, nie wyklucza, iż mogą istnieć gdzieś źródła potwierdzające autentyczność także i tej dwójki, szczególnie Dedraela, tyle że nie udało mu się ich odnaleźć. Ostrożność skądinąd chwalebna, lecz chcielibyśmy mieć tu większą pewność, najlepiej całkowitą. Chcielibyśmy się przede wszystkim dowiedzieć się wreszcie, jak mamy rozumieć tę intrygującą trzecią linijkę wiersza, ale do tej kwestii krytyk nawet się nie zbliża.

Nie zbliżają się do niej także następni badacze, którym wypadło zetknąć się z *Siódmym aniołem*. Owszem, skrupulatnie rejestrują słabe punkty w komentarzu Kaliszewskiego, lecz sami, jakby zniechęceni skalą komplikacji, jakie mimochodem odsłoniła analiza poprzednika, nie podejmują już w zasadzie żadnych prób zmierzających do pełniejszego objaśnienia wiersza Herberta. Ich luźne uwagi, wypowiedane zazwyczaj – co znamienne – w przypisach, w niczym też nie wzbogacają naszej wiedzy o utworze. I tak, Stanisław Barańczak ma do powiedzenia, oczywiście, w przypisie, to jedynie:

Angelologiczne rozważania Kaliszewskiego na temat tego wiersza są ciekawe, ale nieco chybione: kwestia zgodności czy niezgodności imion aniołów Herberta z poczem siedmiu archaniołów jest dla sensu utworu drugorzędna. Jeśli problem ich imion odgrywa tu jakaś rolę, to tylko w sensie podstawowego kontrastu pomiędzy imieniem Szemkel a wszystkimi pozostałymi⁴.

Uwaga słuszna, choć nazbyt ascetyczna. Dziwi nas tylko zastrzeżenie dotyczące znaczenia anielskich imion. Że imiona aniołów są bezwarunkowo istotne, informuje przecież poeta dostatecznie jasno w trzecim wersie: „nazywa się nawet inaczej”! W tekście głównym książki Barańczaka udało nam się jeszcze wyszukać pojedynczą frazę, którą od biedy można potraktować jako coś w rodzaju interpretacji tego wersu; „jego tytułowy bohater, o niezbyt anielskim imieniu Szemkel”⁵. Jednak z nieznanym czytelnikowi powodów

⁴ S. Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984, s. 138, przyp. 57.

⁵ Tamże, s. 66.

krytyk nie zechciał ujawnić, dlaczego imię siódmego anioła wydało mu się „niezbyt anielskie”.

„Przypisowy” model analizy *Siódmego anioła* kontynuuje Janina Abramowska, autorka osobnego studium o wierszach „anielskich” Herberta. Również ona przywołuje wykładnię Kaliszewskiego i dodaje notę, w której zawiera się o wiele konkretniejsza niż u Barańczaka próba rozwiązania zagadki Szemkela:

Niewiele wnosi dokonane przez autora zestawienie Azrafaela ze znanym w kościele wschodnim Warnafaiłem. Poza Michałem, Rafaelem i Gabrielem imiona archaniołów są, jak sądzę, utworzone przez poetę. Upodobnione przy użyciu morfemu „-el” (por. *elohim*), wszystkie brzmią „z hebrajska” z wyjątkiem imienia „Szemkel”, w którym zawarta jest chyba aluzja do jidysz (por. niem. *Schen* – cień)⁶.

Z tekstu zasadniczego rozprawy wylawiamy, podobnie jak w wypadku Barańczaka, fragment zdania, w którym Abramowska, nawiązując do zwerbalizowanej w przytoczonym wyżej przypisie intuicji lingwistycznej, dopowiada, dlaczego siódmy anioł ma imię „niezbyt anielskie”: „a na dokładkę ma jeszcze takie podejrzanę, z żydowska brzmiące imię, Szemkel”⁷. Ależ skąd! Gołym okiem widać, gołym uchem słyhać, że nie może tak być: siódmy anioł nie nazywa się Szenkel, lecz Szemkel. Powiedzmy od razu, antycypując dalsze rozważania, iż w Szemkelu nie ma ani cienia niemczyzny i nie ma też żadnych śladów jidysz. I jeśli jego imię brzmi „z żydowska”, to w całkiem innym sensie, niż sądzi autorka przytoczonego tu poglądu. Dodajmy już teraz – nadal w trybie antycypacji – brzmi dokładnie tak samo „z żydowska”, jak imiona wszystkich pozostałych (z wyjątkiem Michała) aniołów.

Że występujące w wierszu imiona nie są ani trochę „imionami prostoty” – przypomnijmy tytuł i zarazem tezę głośnego niegdyś eseju Jerzego Kwiatkowskiego – dotychczasowi badacze *Siódmego anioła* przekonali nas ponad wszelką wątpliwość⁸. Chociaż – mimo woli. Nie przekonali nas tylko, że nie da się dokładniej objaśnić trzeciego wersu Herbertowego utworu. Prawdę mówiąc – nie próbowali. Spróbujmy więc sami się przekonać.

⁶ J. Abramowska, *Zbigniewa Herberta wiersze z aniołami*, [w:] *taż*, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 384, przyp. 9.

⁷ *Tamże*, s. 372.

⁸ J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty*, [w:] *tenże*, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973.

2.

Przynajmniej jeden ważny problem można rozstrzygnąć szybko, pewnie i bez większego zachodu, oczywiście, pod warunkiem, że nie przekształcimy naszej analizy w chaotyczną Odyseję po bezkresnych przestrzeniach angelologii, w trakcie której będziemy miotali się między różnymi opracowaniami, najczęściej fragmentarycznymi i bardziej lub mniej przypadkowymi. Jeśli zachowamy się zgodnie z elementarnymi zasadami postępowania badawczego i od razu sięgniemy do właściwych źródeł informacji, takich na przykład, jak wspomniały *Słownik aniołów* Gustava Davidsona, to dowiemy się niezawodnie, iż trzech Herbertowscy aniołowie – Azrafael, Dedrael i Szemkel – nie figurują w rejestrach żadnej z istniejących dotąd angelologii⁹. Nie notują ich także – sprawdzamy jeszcze i ten wariant – katalogi demonologiczne. Ich imiona są zatem bezdyskusyjnie dziełem poety.

Ta z pozoru banalna konstatacja ma duże znaczenie, gdyż pozwala natychmiast wyjaśnić dwie zasadnicze dla przebiegu dalszej analizy kwestie. Po pierwsze – uchyla możliwość takiej wykładni trzeciego wersu *Siódmego anioła*, która opierałaby się na założeniu, że Szemkel dlatego „nazywa się nawet inaczej”, ponieważ jego imię, w odróżnieniu od imion pozostałych aniołów, utworzył sam poeta. Gdyby o to chodziło, analogiczna informacja powinna się była pojawić również przy Azrafaelu i Dedraelu, bo oni też „nazywają się inaczej”. Nie, Szemkel „jest zupełnie inny” i „nazywa się nawet inaczej” na tle wszystkich aniołów, także tych, których wykreował Herbert. Po drugie – wyklucza taką koncepcję egzegezy trzeciego wersu, która polegałaby na konieczności poszukiwania odpowiedzi w jakichś zewnętrznych wobec tekstu wiersza źródłach. Wszelkie dane, jakich potrzebujemy; żeby odczytać utwór, znajdują się w jego wnętrzu, albowiem zarówno imię siódmego anioła, jak i cały świat przedstawiony są od początku do końca i w takim samym stopniu tworem poety. Tylko uważna lektura tego, co napisał Herbert w tym wierszu, pomoże nam odkryć tajemnicę Szemkela, który „nazywa się nawet inaczej” niż inni aniołowie.

No, właśnie, a jak nazywają się ci inni aniołowie, zwłaszcza ci powszechnie znani, którym twórca nie musiał nadawać imion?

⁹ Zob. G. Davidson, dz. cyt.

Może od tej strony będzie nam nieco łatwiej przybliżyć się do sekretu tytułowego bohatera. Pytanie jakby troszeczkę dziwne, gdyż wiadomo, jak się nazywają: Gabriel, Rafael, Michał... Rzecz jasna, tak brzmią ich imiona, lecz cóż one oznaczają? Pytamy w ten sposób dlatego, że są to – jak wszyscy się orientują – imiona znaczące. Nawet – bardzo. Wiele bowiem imion wywodzących się z biblijnych języków semickich (hebrajski i aramejski) ma charakter tzw. imion zdaniowych: są zamkniętymi w jednym słowie skróconymi zdaniami. Tworzą zatem, rzecz wolno, pewne minimalne „teksty”, jakieś „zwinięte” maksymalnie sakralne „fabuły” lub też zredukowane do określonej tezy „traktaty” teologiczne¹⁰. Tego typu onomastyka odnosi się również do wymienionych wyżej aniołów. Przypomnijmy więc sobie zawarte w nich „teksty”. Gabriel: „Bóg jest silny” albo „Bóg okazał się mocny”. Według innej lekcji: „Moją siłą Bóg”. W jeszcze innym odczytaniu: „Wojownik Boży”¹¹. Rafael: „Bóg uzdrowia” lub „Bóg uleczył”. W przekładzie bardziej dosłownym: „Bóg uleczył (uzdrowił) ze zła”. Michał, czyli w oryginale biblijnym Mikael: „Któż jest jak Bóg?” Apokryficzny Azrael jest skonstruowany identycznie: „Bóg pomaga” albo „Bóg ratuje”. Odmierna wersja: „Ten, któremu pomaga Bóg”. I przekład literalny: „Bóg swą mocą ratuje przed złem”. Krócej: „Moc Boża przeciw złu”.

Warto w tym momencie odnotować dwie obserwacje, które za chwilę bardzo nam się przydadzą. Pierwsza, szczegółowa, dotyczy łatwo zauważalnej bliskości znaczeniowej Rafaela i Azraela. W obydwu imionach mowa jest o Bogu (hebr. *el*), który aktywnie przeciwstawia się złu (hebr. *ra*). Różni je tylko nieco odmienne rozmieszczenie semantycznych akcentów: wskazuje się bądź na aspekt „lecniczy” (hebr. *fa* w Rafaelu) owego przeciwstawienia, bądź też

¹⁰ O potencjale semantycznym semickich imion traktuje wiele prac. Zob. na ten temat chociażby popularną syntezę: W.F. Albright, *Od epoki kamiennej do chrześcijaństwa*, przeł. E. Zwolski, Warszawa 1967. Jako przykład analizy wywiezionej z „rozwijania” znaczeń zawartych w imionach biblijnych można wskazać bardzo interesującą książkę M. Klingera, *Tajemnica Kaina. Próba umiejscowienia Kaina w tradycji mesjańskiej w związku z nowotestamentową rewolucją etyczną*, Warszawa 1981.

¹¹ Obszerną – i skomplikowaną! – analizę gematryczno-semantyczną Gabriela znajdziemy w książce A. Wiercińskiego, *Przez wodę i ogień. Biblia i Kabała*, Kraków 1996, s. 186–196.

na aspekt siły (hebr. *az* w Azraelu) niezbędnej do uleczenia ze zła. Druga uwaga, ogólniejsza, wiąże się z „poetyką” anielskich imion. Większość występujących w judeochrześcijańskim piśmiennictwie apokryficznym aniołów ma imiona utworzone w taki sam sposób, jak wymienieni wcześniej trzej aniołowie biblijni: są to zdania, w których prawie zawsze obecny jest Bóg i relacja określająca pewien cząstkowy przejaw tej obecności¹². Wynika z tego, że w obrębie szeroko pojętej angelologii funkcjonuje dosyć wyraźne poczucie onomastycznej normy, obowiązującej przy kreowaniu nazw własnych niebiańskich istot subtelnych.

Teraz możemy zająć się aniołami Herberta. Pierwszym z nich jest Azrafael. Dla komentatora tego wiersza to, chciałoby się powiedzieć, prawdziwy anioł stróż! Przy jego pomocy poeta dokonuje łagodnego, stosunkowo, wprowadzenia w trudniejsze rejony swojej niezwykłej onomastyki anielskiej. W nim też zawiera się nadzwyczaj istotna sugestia, jak należy czytać imiona pozostałej dwójki aniołów.

Po kolei jednak. Czytelnik wiersza może w ogóle nie znać omówionej tu semantyki anielskich imion, ale powinien spostrzec – wzrok albo słuch wystarczą w zupełności – jak jest „zrobiony” Azrafael, bo utworzył go poeta z ostentacyjną wręcz przejrzyistością – po prostu „połączył” ze sobą Azraela i Rafaela. Herbert, niczym Stwórca, wyjął z Rafaela „uzdrawiający” morfem *fa* i włożył go w Azraela. Albo – jak kto woli – odwrotnie: odjął Azraelowi morfem „siłowy” *az* i wzmocnił nim Rafaela. Pierwsza z zanotowanych wyżej obserwacji informuje nas, że stoi za tą kombinatoryką, wydawałoby się mechaniczną, nader głęboka motywacja, gdyż połączone zostały imiona o podobnej treści teologicznej. W ten sposób stworzył poeta nowe imię, które, łącząc znaczenia wpisane w imiona wyjściowe, pełniej i ściślej dookreśla Bożą aktywność, skierowaną przeciw mocom zła. Obserwacja zaś druga mówi nam, iż owa kreacja respektuje wszystkie reguły anielskiego nazewnictwa. Napisany przez Herberta łańciskiem alfabetem hebrajski tekst – bo przecież Azrafael jest tekstem! – da się przełożyć na język polski mniej więcej tak: „To moc Boża uzdrawia i ratuje przed złem”. Widzimy więc, że autor, tworząc Azrafaela, imię dotąd

¹² Do takiego wniosku można dojść, przeglądając hasła w cytowanym wyżej słowniku Davidsona.

nieistniejące, nie wymyśla ani reguł kreacji, ani – co ważniejsze – języka, w którym tworzy. Wprost przeciwnie, demonstracyjnie ujawnia, iż posługuje się istniejącym językiem, dodajmy, językiem świętym – nie tylko na terenie angelologii. To wystarczająco mocny sygnał, aby zasugerować odbiorcy, że ostatnia para aniołów ma również hebrajskie imiona. Przechodzimy zatem niezwłocznie do Dedraela. Wydaje się, że jesteśmy już nieźle wprowadzeni w problematykę anielskich imion i wszystko powinno potoczyć się dalej gładko. Tym bardziej, że od razu dostrzegamy znajome składniki znaczeniowe –*el* (Bóg) i *ra* (zło) – które stanowią drugą „połowę” Dedraela. Pozostaje do wyjaśnienia jedynie niewielki drobiazg: początkowe *ded*. Czeką nas jednakowoż w tym miejscu spora i niezbyt miła niespodzianka. Nawet odbiorca wirtualny tego wiersza, który – jak wiadomo – dysponuje jaką taką kompetencją w zakresie podstawowego języka Biblii, czuje się zakłopotany, ponieważ ta pierwsza „połowa” Dedraela brzmi nie bardzo po hebrajsku. Potencjalna hebrajszczyzna tej części wygląda nieco koślawo, jakby odrobinę „zamazana”, jakby „prześwitywała” przez jakiś podobny, ale jednak inny język. Jaki? Otóż dopiero czytelnik bardziej wirtualny, niż ten, który zdołał uformować się w toku dotychczasowych uwag, czytelnik z większą kompetencją lingwistyczną niż ta, jaka do tej pory wystarczała, zauważy z niejakim zaskoczeniem, że poeta stworzył Dedraela, posiłkując się dwoma jednocześnie kodami językowymi: aramejskim i hebrajskim. Właściwie – pozwólmy sobie na ton żartobliwy – należało się spodziewać, iż przy Dedraelu mogą wystąpić rozmaite zawikłania, wszak chodzi o anioła „kabalistę”, dla którego wszelkie możliwe komplikacje oraz wszystkie niemożliwe kombinacje są przecież chlebem powszednim.

Dedrael czytany po aramejsku (*de* – ten; *dra* – ramię; *el* – Bóg) znaczy więc tyle: „Ten, który jest ramieniem Boga”. Pięknie – prawa ręka Stwórcy. Najpewniej – prawa. Bo chyba nie tak: „Ten, którego ramieniem jest Bóg”. Chociaż i taki przekład wydaje się dopuszczalny¹³. Wahanie, ewentualne, co do tego, kto i czym jest ramieniem,

¹³ Księdzu Andrzejowi Kondrackiemu, znawcy semickich języków biblijnych, którego uwagi – udzielone mi, jak przystało na tekst o aniołach, przez „pośrednika” – pozwoliły na zweryfikowanie proponowanych tu „przekładów” anielskich imion (zwłaszcza Dedraela i Szemkela), składam w tym miejscu wyrazy serdecznej wdzięczności.

anioł Boga czy Bóg anioła, wynika nie tylko z przyrodzonej językom semickim wieloznaczności, ale także z dość dwuznacznej „profesji” – „apologeta” i „kabalista” – omawianego anioła. Owa dwuznaczność ujawnia się wyraźniej, gdy próbujemy odczytać Dedraela po hebrajsku. Część imienia napisana „czystym” hebrajskim jednoznacznie wskazuje, iż postać ma ścisły związek z Bogiem i złem. Jednak zniekształcony język pozostałej części imienia nie pozwala dokładniej określić, co się robi ze złem. W otwierającym imię *ded* płaczą się niejasne i odległe odniesienia a to do świadka i świadectwa (*ed*), a to do poznania i wiedzy (*dea; da'at*). Anioł „apologeta”, czyli Boży świadek zła? Anioł „kabalista”, czyli ten, który ma od Boga wiedzę o złu? Ani to, ani owo. Jakiś z gruntu niepewny świadek i nader wątpliwa ta jego wiedza. Dwujęzyczny Dedrael jawi się nam zatem jako figura co najmniej ambiwalentna: inna w aramejskim, inna w hebrajskim. Taką najwidoczniej ma według Herberta naturę.

Zapytajmy jeszcze: Skąd ta nagła i jednorazowa „epifania” aramejszczyzny z hebrajskim „podkładem” w imieniu akurat tego anioła? Być może – chcemy wypowiedzieć się na ten temat z największą ostrożnością – mamy do czynienia z nieprzypadkowym zabiegiem, ponieważ istnieje pewne uzasadnienie dla takiego kształtu językowego Dedraela. Tak się bowiem składa, iż fundamentalny w kabalistyce tekst, słynna *Księga Zohar*, święta księga „apologetów” kabały, został napisany właśnie po aramejsku, spod którego tu i ówdzie przebija hebrajski¹⁴. Herbertowy Dedrael mógłby być więc wcale niezłą ikoną języka *Zoharu*.

Ten, który „nazywa się nawet inaczej”, ma dużo prostsze imię niż wielorako zawiły kabalista. Oczywiście, inne niż wszystkie, niespotykane, wprost niesłychane, ale ostatecznie nietrudne do rozszyfrowania. Rzecz jasna, aby je odczytać, musimy znać dwa podstawowe terminy w hebrajskim brzmieniu. Pierwszy – określa Boga: *el*. Drugi – oznacza imię: *szem*. W zasadzie tyle wystarczy, żeby poznać wielką tajemnicę siódmego anioła, która jest też wielką tajemnicą tego wiersza. Szemkel, czyli Imię Boga. Dociekliwego komentatora, który chce objaśnić każdy szczegół, zainteresuje

¹⁴ Por. w tej sprawie: G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, przeł. I. Kania, wstępem opatrzył M. Galas, Warszawa 1997, s. 210–216.

również literka *k* stojąca między dwoma wyrazami tworzącymi imię anioła. Możliwe są różne wykładnie, jak zwykle w hebrajskim, którego potencjał semantyczny, także pojedynczej litery, wydaje się prawie niewyczerpany¹⁵. Najściślejsze wśród nich są takie: *k* jako sufiks drugiej osoby liczby pojedynczej rodzaju męskiego lub *k* jako szkielet spółgłoskowy wyrazu formującego wyrażenie o charakterze porównawczym – jak. Wariant sufiksalny doprecyzowuje znaczenie Szemkela, zaiste, porażająco: „Twoim imieniem jest Bóg!” Nieco słabiej wariant porównaniowy: „Twoje imię jest jak Bóg”.

Wolno, naturalnie, powątpiewać, czy rzeczywiście w procesie kreacji Szemkela poeta świadomie zszedł aż do poziomu sufiksów hebrajskich, wolno, oczywiście, przypuszczać, że ta skromna literka *k* zjawiła się pod piórem poety najzupełniej przypadkowo i najzupełniej też przypadkowo świetnie pasuje do systemu językowego, w którym przyszło jej funkcjonować – cóż, teoria prawdopodobieństwa nie wyklucza takiej możliwości – ale niczego w istocie owa sceptyczna supozycja przecież nie zmienia: tak czy nieco inaczej, Szemkel jest Bożym Imieniem. Imię Boże, czyli – postawmy kropkę nad i – prawdziwa i pełna nazwa Stwórcy. Święte, wielkie i tajemnicze imię, którego pobożni Żydzi nigdy nie wymawiali, a jeśli pisali, to jedynie w formie spółgłoskowego tetragramu JHWH, imię objawione przez samego Boga Mojżeszowi na Synaju: „Jestem, Który Jestem, Jahwe”. I tak właśnie w wierszu Herberta nazywa się siódmy anioł. Jak Bóg.

Trzecia linijka tekstu przestała być zagadką. Bo chyba nie musimy dopowiadać, czym się różni imię tego anioła od wszystkich innych imion? Trzeba natomiast podkreślić, że kwestia nazw własnych ma tu kapitalne znaczenie, gdyż w tym kręgu religijno-kulturowym, na który utwór Herberta wskazuje, imię ma specjalną pozycję, ponieważ określa syntetycznie prawdziwą istotę danej osoby. Odkrywając sens imienia jakiejś postaci, poznaje się, kim ona faktycznie jest w swym najgłębszym wymiarze¹⁶.

Czy wiedza, jaką teraz mamy o Szemkelu, zmienia coś w lekturze wiersza? Retoryczne pytanie. Pewnie, że zmienia – wszystko.

¹⁵ Zob. na ten temat stary (z 1939 r.), ale nadal interesujący esej T. Zadeckiego, *Tajemnice alfabetu hebrajskiego*, Warszawa 1994.

¹⁶ Por. hasła *imię* oraz *Imię Boże*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. S. Wielgus, t. VII, Lublin 1997.

Ogromnie! Nie spieszymy się wszakże z odpowiedzią, albowiem nie zakończyliśmy jeszcze analizy tekstu. Powiedzmy otwarcie – nawet jej nie rozpoczęliśmy. Owszem, rozwiązaliśmy tajemnicę imienia siódmego anioła, ale mieściła się ona właściwie na poziomie znaczeń literalnych. Chociaż, jak mogliśmy się przekonać, starannie zamaskowanych. A utwór Herberta kryje w sobie także parę innych, mniej widocznych osobliwości. Wypada więc się z nimi zapoznać.

3.

Dwie z nich są, jak się wydaje, szczególnie ważne. Obie dotyczą organizacji językowej *Siódmego anioła*. Zajmijmy się najpierw osobliwością łatwiej uchwytną.

Herbertowski siódmy anioł „jest zupełnie inny” rzeczywiście pod każdym względem: nazywa się inaczej, wygląda inaczej, zachowuje się inaczej i mówi się też o nim inaczej niż o pozostałych aniołach. Nawet pobieżny rzut oka na formę językową wiersza pozwala dostrzec, iż owa fundamentalna różnica między Szemkelem i całą resztą – z taką mocą wyartykułowana już w imieniu siódmego anioła – znajduje swoje odzwierciedlenie również w gramatyce. Chodzi przede wszystkim o składnię, która jest zasadniczo odmienna dla obydwu światów. Otóż tylko przy Szemkelu stosuje poeta konstrukcje składniowo pełne. Kiedy natomiast opowiada o innych aniołach, posługuje się bardzo konsekwentnie syntaksą eliptyczną – bez orzeczeń, bez łączników.

Skąd to zróżnicowanie? Mówiąc najkrócej – z ontologii. Gramatyka staje się u Herberta nośnikiem sensów na wskroś metafizycznych, gdyż różnice w budowie syntaktycznej są po prostu różnicami w statusie ontologicznym postaci. Pełne istnienie przysługuje jedynie Szemkelowi, ponieważ jedynie w stosunku do niego używa poeta bezpośrednio najsilniejszego wyrazu oznaczającego bycie: „jest”. Pięciokrotnie powtarza się w wierszu jego imię i tyleż razy powtarza się, jak w jakiejś ontologicznej litanii, składniowo-metafizyczne „jest” (lub „nie jest”): „jest zupełnie inny”, „jest czarny i nerwowy”, „ale nie jest taki jak inni”, „dlaczego nie jesteś doskonały”, „takim jak jest”. Aniołowie jako „czyste inteligencje”, czyli istoty wyłącznie duchowe, tak „mocnej” egzystencji nie mają. Jest i „jest Osobą”, wprowadźmy

formułę poety bliskiego autorowi wiersza, tylko ten, który „nazywa się nawet inaczej”. Nie będzie przecież zaskoczeniem, bo wcześniejsze ustalenia przygotowały nas do tego, kiedy powiemy, że słyhać w tych metafizycznych orzeczeniach wyraźny pogłos tej samej teofanii synajskiej, do której odsyła imię siódmego anioła.

W niemałe zdumienie może nas jednak wprawić wniosek, jaki wypływa z poczynionych do tej pory obserwacji. Zaczynamy sobie bowiem powoli uświadamiać, iż w wierszu Herberta mamy do czynienia z niezwykle intensywną obecnością Boga. A wydawało się, że Go tu w ogóle nie ma! Wydawało się, że w świecie przedstawionym Herbertowego tekstu Stwórcy najzwyczajniej nie istnieje, ponieważ poeta dużo mówi o aniołach, mówi nawet o malarzach bizantyńskich, ale o Bogu – ani słowa. Lecz to nie koniec niespodzianek, jakie niesie ten wiersz.

Prawdziwie wielkie zdumienie ogarnia nas, gdy ów jakościowy wniosek o Bożej obecności zamienimy w stwierdzenie o charakterze ilościowym. Bo trzeba będzie teraz oznajmić coś naprawdę nieoczekiwanego, coś, co z początku zakrawa na jawny paradoks: w tym wierszu, w którym ani razu nie zostało użyte słowo „Bóg”, najczęściej pojawiającym się słowem jest właśnie słowo „Bóg”! Oczywiście, Bóg nie pojawia się w takiej formie językowej, w jakiej czytelnik spodziewał się Go spotkać – jako odrębny wyraz i po polsku. Jest obecny, ale inaczej. Objawia się nam ukryty niejako za „podwójną gardą”: jako słowotwórczy składnik i w innym kodzie językowym – jako starosemickie EL. Ile razy? Spróbujmy policzyć: pięciokrotnie w Szemkelu i po jednym razie w imionach innych aniołów z wyjątkiem spolonizowanego Michała, który w ten sposób wyzbył się – na szczęście tylko na gruncie polskim – śladów Boskiego odniesienia. Razem: dziesięć. Rachunek ten jest ścisły, ale czy kompletny? Czy na pewno dobrze policzyliśmy? Są poważne przesłanki, które każą wątpić w prawidłowość powyższych obliczeń. Wszak nie od dziś wiadomo, że teksty literackie wymagają uważnej lektury. Zwłaszcza takie, jak omawiany wiersz Herberta. Zresztą zdążyliśmy się już o tym przekonać.

Czas na prezentację drugiej osobliwości języka poetyckiego *Siódmego anioła*. W ukształtowaniu stylistycznym wiersza zwraca naszą uwagę również bogata instrumentacja głoskowa – cecha dotąd

całkowicie pomijana w badaniach nad poetyką Herberta. W krytyce literackiej funkcjonuje uporczywie podtrzymywane przekonanie, nie wiedzieć na jakiej podstawie zbudowane, że poezja autora *Epilogu burzy* jest pod względem językowym niemal doskonale „przezroczysta”¹⁷. *Siódmy anioł* ten stereotyp obala. Jasne, że nie tylko on, ale nim się w tej chwili zajmujemy. Ponieważ w pełni rozwinięta analiza materiału głoskowego to operacja nader nużąca dla czytelnika, przedstawimy ją tu skrótowo i w dosyć ograniczonym zakresie. Sądzimy, że tyle wystarczy, żeby udowodnić – jakby może powiedział Janusz Sławiński – „elementarną oczywistość”: wiersze Herberta trzeba naprawdę analizować na wszystkich poziomach organizacji tekstowej. Lecz skłamałibyśmy przecież, obstając nadmiernie przy tezie, że jedynie o tę „oczywistość” toczy się nasza gra.

Zatrzymujemy się przy drugiej strofoidzie, tej o Gabrielu, gdzie w końcówce anielskiego imienia, która jest zarazem klauzulą wersową, wybrzmiewa to znaczące – *el*:

to nie co Gabriel
złocisty
podpora tronu
i baldachim

Słuch i wzrok nieomylnie wyodrębniają w tych wersach zdecydowanie dominującą samogłoskę *o*: jej sześciokrotna obecność w raptem czterech krótkich liniijkach tekstu nie może pozostać niezauważona. Dokładniej: sześć razy w trzech pierwszych wersach. Bo w linijce czwartej w ogóle jej nie ma, co na tle tej podwyższonej frekwencji może troszeczkę zastanawiać, ale – na razie – nie wiadomo, w jakim „kierunku” to zastanowienie powinno zmierzać. Czyżby nieobecność tej głoski miała jakiś związek z zapisaną w tym wersie, przynajmniej, wielce dziwną funkcją Gabriela? Pozostawiamy chwilowo na boku – nie ma innego wyjścia – tę sprawę i porządkujemy to, co do tej pory ustaliliśmy. A ustaliliśmy – i niech będzie nam

¹⁷ Pisał już o tym krytycznie S. Barańczak i w swojej książce (w rozdziale *Demaskacje*) pokazywał – przede wszystkim na terenie obrazowania – niektóre formy Herbertowskiej nadorganizacji języka poetyckiego. Nawiązujemy do sformułowanych tam uwag i rozszerzamy pole obserwacji także na sferę najniższych poziomów językowej organizacji tekstu.

wybaczony ów „łopatologiczny” moment, gdyż chodzi tu o „naoczność” – iż obok fundamentalnego w tym wierszu morfemu *-el* wybija się na plan pierwszy w analizowanym fragmencie także głoska *o*: *elo00000...* I chyba już teraz staje się oczywiste, że musi zamknąć ten ciąg końcówka ostatniego wyrazu w ostatnim wersie tej całości: *-chim*. *Elo-him!* Materiał głoskowy „wyrzucił” nam więc i taką jeszcze wersję starohebrajskiej nazwy Boga. *El, Elohim...* Okazuje się, iż nawet eufonologia odsyła nas do tego typu onomastyki.

W tym kontekście da się objaśnić wreszcie odmiennosc głoskową ostatniego wersu tej strofoidy. Jeśli w tym momencie powiemy, że w słowie „baldachim” można również usłyszeć hebrajskie słowo „baal” („pan”), nie będzie to zapewne przejawem jakiejś nadmiernie egzotycznej asocjacji znaczeniowej. Tym bardziej, iż coś w rodzaju zapowiedzi znajduje się już w głoskach tworzących imię anioła, do którego odnosi się omawiany tu odcinek wiersza; tym bardziej, że ów zaskakujący „baal” powtórzy się też w określeniu innego anioła („kabalista” *Dedrael*). Odkryliśmy zatem w głębokiej strukturze tekstu jeszcze jeden dziwny termin. Jak należy rozumieć jego sens? Wydaje się, że ma on podwójne odniesienie: z jednej strony wskazuje na starosemickiego bożka Baala, którego kult dość długo konkurował z wiarą w *Elohima*, z drugiej zaś przywołuje popularną wśród żydowskiego ludu „instytucję” *Baal Szemów*, czyli Panów Imienia, mistyków i cudotwórców, którzy poznali tajemnicę Imienia Bożego i w ten sposób posiadli moc, wiedzę i władzę zupełnie niedostępną dla zwykłych ludzi¹⁸. Nie chcemy rozwijać tego wątku, gdyż jest on zbyt obszerny, jak na możliwości tego szkicu, poprzestaniemy więc tylko na tej ogólnej sugestii.

Rzućmy pobieżnie okiem na jeszcze inne przykłady instrumentacji. Nieco inaczej organizuje ją poeta, charakteryzując *Rafała*. Tu bowiem przyciąga naszą uwagę rym, o którym w poetyce mówi się, iż jest „przygodny”, ale u *Herberta* ma on postać zdecydowanie „nieprzygodną”: *Rafaël/stroiciel*. Płytkie skądinąd strukturalnie współbrzmienie ma, jak widzimy, wcale głębokie uzasadnienie teologiczne. Całkiem natomiast inaczej przedstawia się ta kwestia

¹⁸ Zob. na ten temat odpowiednie hasło w *Encyklopedii tradycji i legend żydowskich* Alana Untermana (przeł. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994).

we fragmencie, który opowiada o Azrafaelu, „dekoratorze świata” i „opiekunie bujnej roślinności”, co ma skrzydła „jak dwa dęby szumiące”. Tu z kolei – właśnie w szumie tych imponujących anielskich skrzydeł – odnajdujemy głoski układające się w słowo *szem* (imię), które w połączeniu z Bożym morfem *-el* tworzą mikrozdanie: Imię Boga (*Szem El*). Szczególnie interesujący porządek eufoniczny zawierają te partie utworu, w których Herbert pisze o swoim głównym bohaterze. Oto strofoida, gdzie imię siódmego anioła zostało w całości zreprodukowane w materii głoskowej:

Szemkel
jEst czarny i nErwowy
i był wiELoKrotniE Karany
za przEMyt grzESZników

Gdzie indziej zaś spotkamy, przykładowo, takie układy:

i utrzymują go w zastępie
tyLko zE wzgLędu na Liczbę siEdEm

Koncentrują się one zwłaszcza w końcowej, a więc wygłosowej, części wiersza i tu rozbrzmiewają, rzecz można, nieomal pełnym głosem:

sądzą bowiem
żE popadLiby w hErEzję
gdyby wymaLowali go
takim jak jest
czarny nerwowy
w starEj wyLEniałEj aureoli

Jak widać (i słysząc), instrumentacja głoskowa w przytoczonej próbie wykazuje dość wyraźną tendencję do skupień o charakterze anagramatycznym. Materiał głoskowy – w różnych postaciach i stanach skupienia, porządkach i kierunkach – ciągle krąży i scala się wokół hebrajskich nazw Boga: *El*, *Elohim*, *Szem El*. Tego typu przykładów, aczkolwiek, trzeba to przecież zaznaczyć, nie zawsze tak ewidentnych, znaleźliśmy w tekście Herberta więcej. W sumie, wliczając bezdyskusyjną obecność *EL* w imionach aniołów, hebrajskie określenie Boga występuje w wierszu ponad 20 razy (dokładna cyfra zależy od tego, jak się będzie liczyło poszczególne układy głosek). W wierszu, który – przypomnijmy – ma tylko 49 linijek!

Rzecz jasna, o anagramatyczności *Siódmego anioła* jako samodzielnym zjawisku należy mówić z dużą rezerwą i może nawet trochę umownie, gdyż wyraz, który tym sposobem odnajdujemy jest zaledwie dwuliterowy. A takie dwie literki (e i l) da się z łatwością wskażać w dowolnym tekście. I pewnie nie mówilibyśmy w ogóle o tak układającej się instrumentacji głoskowej, gdyby nie kontekst całego utworu, w którym centralną pozycję zajmuje właśnie starohebrajski EL. I to ta szczególna pozycja, zaznaczona na wyższych poziomach organizacji tekstowej, nakazuje nam przyjrzyć się bacznie pod tym kątem także najniższym rejonom języka Herbertowego wiersza. I jeśli zauważamy daleko idące zbieżności między tym, co mówi tekst w warstwie dosłownej i tym, co słyszymy w jego uporządkowaniu eufonologicznym, to mamy prawo traktować tę zbieżność jako fakt nie do końca przypadkowy¹⁹.

Tak więc zgromadziliśmy już pewne obserwacje i teraz mogliśmy rozpocząć ostateczną interpretację wiersza. Moglibyśmy mianowicie zacząć pytać (i odpowiadać): Kim faktycznie jest siódmy anioł? Kto i kogo tu toleruje? Na czym polega prawdziwa doskonałość? O czym w końcu mówi Herbert w swoim wierszu? Naturalnie, mogliśmy próbować „domknąć” wykładnię utworu, ale czy jest to jeszcze potrzebne? Wolimy raczej w tym momencie nałożyć wędzidło – takie, jak to z martwej natury zagadkowego Holendra, o którym pisał poeta – na nasze hermeneutyczne zapędy. Niech *Siódmy anioł* zachowa nadal odrobinę tajemniczości. Przynajmniej tu i teraz.

¹⁹ Warto w tym kontekście pamiętać o anagramatycznej teorii Ferdinanda de Saussure’a (zob. J. Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris 1971) oraz o analogicznych pracach semiotyków rosyjskich (zob. W.W. Iwanow, *Oczerki po istorii semiotiki w SSSR*, Moskwa 1976, s. 251–268).

Zbigniew Herbert
Przesłanie Pana Cogito

Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu
po złote runo nicości twoją ostatnią nagrodę

idź wyprostowany wśród tych co na kolanach
wśród odwróconych plecami i obalonych w proch

ocalałeś nie po to aby żyć
masz mało czasu trzeba dać świadectwo

bądź odważny gdy rozum zawodzi bądź odważny
w ostatecznym rachunku jedynie to się liczy

a Gniew twój bezsilny niech będzie jak morze
ilekroć usłyszysz głos poniżonych i bitych

niech nie opuszcza ciebie twoja siostra Pogarda
dla szpiclów katów tchórzy – oni wygrają
pójdą na twój pogrzeb i z ulgą rzucą grudę
a kornik napisze twój uładzony życiorys

i nie przebaczaj zaiste nie w twojej mocy
przebaczać w imieniu tych których zdradzono o świecie

strzeż się jednak dumy niepotrzebnej
ogłądaj w lustrze swą błazeńską twarz
powtarzaj: zostałem powołany – czyż nie było lepszych

strzeż się oschłości serca kochaj źródło zaranne

ptaka o nieznanym imieniu dąb zimowy
światło na murze splendor nieba
one nie potrzebują twego ciepłego oddechu
są po to aby mówić: nikt cię nie pocieszy

czuwaj – kiedy światło na górach daje znak – wstań i idź
dopóki krew obraca w piersi twoją ciemną gwiazdę

powtarzaj stare zaklęcia ludzkości bajki i legendy
bo tak zdobędziesz dobro którego nie zdobędziesz
powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem
jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku

a nagrodzą cię za to tym co mają pod ręką
chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku

idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda
obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów

Bądź wierny Idź

Dariusz Pawelec

„Bądź wierny Idź”

1. Przesłanie

Wiersz Zbigniewa Herberta, niewątpliwie jeden z najważniejszych i najpopularniejszych polskich tekstów poetyckich w drugiej połowie XX wieku, narzuca swojego adresata stanowczo i, na pierwszy rzut oka, po żołniersku, podporządkowując komunikację pragmatyce rozkazu. Czyżby czytelniczy sukces utworu w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, a także na początku kolejnej dekady miał wynikać z powszechnej woli utożsamienia się z tak wyznaczanym adresatem przez znaczną część publiczności literackiej? A jeśli nawet tak, to czy musiałyby to być równoznaczne z gotowością konsekwentnego wykonania zapisanych w wierszu rozkazów? Paradoksalnie, negatywną odpowiedź na drugie pytanie chciałbym potraktować jako potwierdzenie domniemanego „tak” w zakresie pytania pierwszego, a przez to uznanie, mimo wszystko, możliwości powszechnej identyfikacji z adresatem wywoływanym w *Przesłaniu Pana Cogito*. Usytuowanie się bowiem w miejscu oczekiwanego przez tekst poetycki słuchacza nie musiało oznaczać tu zgody na automatyczne wyłączenie się z komunikacji językowej i przejście do czynu, co byłoby oczywiście właściwe dla presuponowanej w wierszu sytuacji pragmatycznej (rozkaz – wykonanie). W tym wypadku jednak dopiero samo rozważenie rozkazu, zamiast bezwzględnego posłuchu, i gotowość dialogu z hieratycznym nadawcą, wpisane

w istocie w tekst Herberta, otwierają przestrzeń jego adresata, określając zarazem szeroki adres społeczny w rzeczywistości czytelniczej. Szeroki bynajmniej nie dzięki uleganiu pokusie jednoznacznych wypełnień interpretacyjnych poetyckiego apelu. Pokusie, groźnej zwłaszcza na tle sprzyjających łatwej lekturze, towarzyszących jej okoliczności biograficzno-politycznych.

Ustalenie dopuszczalnego pasma wahań dla możliwego adresata wiersza wypada jednak zacząć od ułożenia się z podmiotem. Dla naszych poszukiwań ważna jest np. kwestia potencjalnej transpozycji form osobowych – potraktowania Ty jako Ja. Część odczytań wyraźnie zmierza w kierunku wskazania personalnej wręcz tożsamości Ty z osobą mówiącą, a nawet autorem. Najdalej idzie chyba propozycja Juliana Kornhausera:

Pan Cogito, tom z 1974 roku, najczęściej chyba interpretowany, głównie ze względu na ostatni wiersz *Przesłanie Pana Cogito*, czytam jako kronikę życia, rodzaj autoportretu [...] Pan Cogito jest więc Herbertem [...]. *Przesłanie* daje wykładnię postępowania. Nauczony doświadczeniem, targany wątpliwościami, odrzucający i zdobywający wiedzę, Pan Cogito-Herbert – wprost teraz wyraża swoje credo¹.

Na podobną przesłankę autokomunikacyjności zwraca uwagę Aleksander Fiut, nazywając *Przesłanie* „swoistym credo poety”². Odchodząc już nawet od problematyki autobiografizmu, przyznajmy, że dziwne to jednak *credo*, które wypowiada się w drugiej osobie, w trybie rozkazującym, opatrując to wszystko tytułem odsyłającym do odrębnego od „wyznania wiary” kodu gatunkowego. Nawet jeśli *credo* będziemy rozumieć tu metaforycznie, w oderwaniu od pierwotnego sensu religijnego, np. jako wyznanie zasad etycznych, to w niczym nie usuwamy fundamentalnej sprzeczności dwu omawianych relacji nadawczo-odbiorczych. Trzeba bowiem wziąć pod uwagę, że podmiot jakiegokolwiek „wyznania wiary”, żeby mógł w ogóle zaistnieć, musi być uprzednio adresatem danego „przesłania”. Nie można tych ról dowolnie odwracać. Tradycyjny nadawca „przesłania” jest przecież z natury ponadludzki, inaczej niż

¹ J. Kornhauser, *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001, s. 61–86.

² A. Fiut, *Język wiary i niewiary*, [w:] tenże, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995.

ukonstytuowany w nim adresat, stający się dopiero w następstwie zaistniałej komunikacji podmiotem *credo*. Prefiguracją interesującej nas relacji jest, rzecz jasna, Biblia czytana w perspektywie kerygmatycznej jako przekaz słowa Bożego do ludzkiego adresata. Obiektywna prawda zobaczona zostaje w skierowaniu, w drodze do jakiegoś subiektywnego Ty. Z takiego właśnie, analogicznie ponadludzkiego wymiaru przemawia, w moim przekonaniu, Pan Cogito naśladowujący ewangeliczną retorykę obwieszczania. Ponadludzki nie jest w tym wypadku równoznaczne z boskim. Chodzi raczej o to, że główni uczestnicy sytuacji komunikacyjnej nie mogą być partnerami, jako że przebywają w innych wymiarach. Określa to wysokość perspektywy, z jakiej „przesłanie” spływa na adresata. O jej dowcipne dookreślenie postarał się Jerzy Kwiatkowski, wywodząc się i wyjątkowość wiersza Herberta z układu całego tomu: „Jest to jak gdyby testament Pana Cogito: w poprzednim wierszu został on przecież zabity...”³. Jakby na sprawę nie patrzeć, testamentu nie sporządza się w przewidywaniu roli adresata dla samego siebie, co potraktujmy jako argument przeciwko autokomunikacyjności wiersza. Trzeźwą uwagą służy również Van Nieuwerkerken, czytający Herberta w sąsiedztwie Audena i Kawafisa:

Po pierwsze – trzeba oczywiście brać pod uwagę, że *Przesłanie Pana Cogito* wygłasza maska, która nie musi być całkiem identyczna z poglądami autora. W tym przypadku mielibyśmy do czynienia z próbą znalezienia kontekstu mogącego uwiarygodnić etyczny maksymalizm który w warunkach szarej codzienności PRL-u jawiłby się najwyżej w postaci *wstydliwych snów*⁴.

Tym kontekstem jest w rzeczy samej pozaempiryczny Wysoki Nadawca „przesłania”: sprowadzona do postaci Cogito, alegoryczna niemalże „chodząca” Etyka. Kerygmat jako typ retoryki – jak pisze Frye – „jest nośnikiem tego, co tradycyjnie nazywa się objawieniem”⁵. Kerygmatyczna intonacja utworu Zbigniewa Herberta

³ J. Kwiatkowski: *Nie zrównany Pan Cogito*, [w:] tenże, *Felietony poetyckie*. Kraków 1982, s. 100–105.

⁴ A. van Nieuwerkerken: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 207.

⁵ N. Frye, *Wielki Kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998, s. 61.

dąży do uzyskania dokładnie tego samego, „objawieniowego” efektu, choć w innym świecie wartości. Wyeksplikowany w ten sposób, na wzór Absolutu, porządek poznawczy, na jednym z wyznaczonych przez siebie biegunów zdaje się domagać adresata-wyznawcy, gotowego odpowiadać „wyznaniami wiary” w tzw. wartości obiektywne („stare zaklęcia ludzkości”, „wielkie słowa”). Gotowego działać bezwarunkowo w duchu Kantowskiego imperatywu kategorycznego. Oczekiwana jest od niego deklaracja, którą w filozoficznych roztrząsaniach tak zapisał jeden z najważniejszych nauczycieli poety, Henryk Elzenberg: „nie mogę przestać pragnąć wartości obiektywnych i ważności swoich sądów wartościujących, choćby mi nie wiem co za to groziło”⁶. Współbrzmi to z „religią człowieka wolnego” Russella, głoszącą potęgę poznania, zdolności oceniania, twórczości, dobra, świętości i piękna. Wiara w wartości zapewnić ma ratunek przed „otchłanią bezsensu”, wznosząc „warownię”, którą stanowi „państwo ducha” wystawione do walki z ludzką naturą – wizja „rozdwojenia w sobie”, niczym w sonetach Sępa-Szarzyńskiego. Jak komentuje Elzenberg:

Natura swą całą przewagę bezustannie rzuca na szalę przeciw dobru, świętości i pięknu; czyni wszystko, by nas od nich odciągnąć i za zdradę wyznacza nagrody: a my, niezachwiani w wierności, czcimy je, jakeśmy czcili⁷.

W oferowanej adresatowi *Przesłania Pana Cogito* religii trudno, rzecz jasna, znaleźć odzwierciedlenie sensu Objawienia biblijnego. Aleksander Fiut dostrzega w wierszu aluzje do scen Pasji: „czuwanie na Górze Oliwnej („czuwaj – kiedy światło na górach daje znak – „wstań i idź”) sądu u Annasza i Kajfasza („idź wyprostowany wśród tych co na kolanach”), biczowania i ukrzyżowania („nagrodzą cię [...] / chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku”)⁸. Ma to poświadczać obecność Chrystusa, stanowiącego – jak pisze Fiut – „dla poety”, obok wymienionych Gilgamesza, Hektora, Rolanda, „wzór nieugiętej postawy”. Trudno zgodzić się jednak na konsekwencje, jakie z tej ukrytej obecności miałyby wypływać dla adresata. Jeśli bowiem czytamy, że „w Jego misji zawiera się przesłanie nadające

⁶ H. Elzenberg, *Z filozofii kultury*, oprac. M. Woroniecki, Kraków 1991, s. 364.

⁷ Tamże, s. 151–152.

⁸ A. Fiut, *Język wiary i niewiary*, dz. cyt., s. 275.

sens cierpieniu nie tylko pojedynczego człowieka, lecz także zbiorowości”⁹, to takie proste przypisanie Ty lirycznemu sensu mesjanicznego odbieram jako zdecydowanie wykraczające poza dopuszczalne „pasma wahań adresata możliwego”. Przyjmuję raczej, za Aleksandrem Nawareckim¹⁰, że „wiersz nie przynosi dobrej nowiny o zbawieniu duszy ani narodu”, „odrzuca pociechę sprawiedliwości dziejowej, a nawet nagrody w niebie”, a widoki na perspektywę eschatologiczną zamykają się w przewidywaniu dla adresata „ciemnego kresu” i „złotego runa nicości”. „Pewność moralna”, jak przystoi Cogito, po kartezjańsku oddzielona jest w wierszu od „pewności metafizycznej”. Nieludzki głos Etyki zainteresowany jest adresatem wyłącznie w chwili danej mu „między dwiema wiecznościami nicości”¹¹ i wznosi się ponad jego odczuciem celowości czy sensu dziejów świata. W miejsce porządku Zbawienia i optymizmu, wynikającego z zaufania Transcendencji, Ty liryczne otrzymuje ofertę wypełnienia tragicznej postawy służenia wartościom (dobru i pięknu) jako jeden z pożądanych w świecie „współbojowników” lub „współpielgrzymów”, jak określa taki wzorzec osobowy Henryk Elzenberg w *Kłopot z istnieniem*, pisząc:

Wystarczy przekonanie, że człowiek chce i w jakimś stopniu może dźwignąć sam siebie, urzeczywistnić owe wartości we własnej zamkniętej sferze, stworzyć wyspę sensowności w świecie bezsensu¹².

Współpielgrzymowanie będzie jednak niosło z sobą i takie sytuacje, kiedy „nie wolno ulec pokusie wchodzenia w «mdłe kompromisy»: trzeba stanąć na wyłomie i, jak mężczyzna, bronić swojej duchowej ojczyzny”¹³. W imię „wartości sprawy” trzeba być gotowym nawet do „walki beznadziejnej”:

⁹ Tamże.

¹⁰ A. Nawarecki, *Trzy ostatnie słowa Pana Cogito. O wierszu Zbigniewa Herberta „Przesłanie Pana Cogito”*, [w:] *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*, red. A. Nawarecki, D. Pawelec, Katowice 1999, s. 148.

¹¹ Parafrazuję tu sentencję Henriego Poincaré o ludzkiej myśli jako błyskawicy między dwiema wiecznościami nicości, przywoływanej m.in. w eseju Elzenberga *Lucrecjusz i materializm*. Zob. tenże, *Z filozofii kultury*, dz. cyt., s. 151.

¹² H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Kraków 1994, s. 417.

¹³ Tamże.

walka o sprawę z góry przegraną, bynajmniej nie jest poczynaniem bez sensu. W wyniku swym ostatecznym wszystkie przecież poczynania ludzkie są beznadziejne i najniewątpliwiej z góry przegrane: dwa tysiące lat, trzy tysiące lat, dziesięć tysięcy lat, a dzieło stworzone upadnie; u kresu wszystkiego jest nicość¹⁴.

W odniesieniu do takiego porządku myślowego czytelniejsze staje się – jak sądzę – uniknięcie w wierszu bezpośredniego przywołania Chrystusa. Oczywiście trudno uwolnić się w procesie lektury – jak to świetnie wychwyił Fiut – od samego wzorca jego ofiary. Inny jest jednak, przewidziany w ofercie dla adresata wiersza, sens jej ponawiania. Pozostaje świętość, może raczej jako wzniosłość, ale bez odkupienia. Pozostaje również etycznie zweryfikowana ważność ofiary, dostępna w *Przesłaniu Pana Cogito* każdemu, kto przyjmie uzmysławiane mu konsekwencje wejścia na drogę męczeństwa. Ten ostatni krok jest zresztą równoznaczny z wiernością wobec „przesłania”. Zgoła niechrześcijańskim planom służy zatem kerygmatyczne nastawienie tekstu Herberta. Dlatego też – jak sądzę – odwołania biblijne wprowadza poeta raczej za pomocą aluzji niż w drodze bezpośredniego nazwania. Tym bardziej, że wystarczająco silnym odwołaniem, samym w sobie, jest już zamysł gatunkowy, nieustająco nastawiony na kształtowanie adresata przy pomocy tropów ewangelicznych:

O ich związku z wierszem Herberta – pisze Nawarecki – najdobitniej świadczy wspólnota kluczowego słowa, rozkaznika: „Idź”; „Idźcie na cały świat i głosście Ewangelię” (Mk 16, 15); „Idźcie więc i nauczajcie wszystkie narody” (Mt 28, 19). Nie dość na tym, podobnie brzmiące przesłanie weszło do liturgii Kościoła rzymskiego w postaci końcowej formuły mszy świętej: „Idźcie, ofiara skończona”, „Idźcie, jesteście posłani”¹⁵.

W zakończeniu wiersza podmiot liryczny w istocie apeluje o tego samego ducha pielgrzymki, która i tutaj oznacza trwanie przy wybranych wartościach. Końcowe „Bądź wierny Idź” wyznacza adresatowi drogę, wyobrażoną uprzednio alegorycznie. Podjęcie wyzwania oznacza więc wejście na drogę duchową, równoznaczną z przestrzeganiem nakazanych zasad. Drogę, w tym

¹⁴ Tamże.

¹⁵ A. Nawarecki, dz. cyt., s. 153.

miejscu analogiczną z wiernością przykazaniu, jaką wielokrotnie przedstawia *Psalm 119 (Pieśń uwielbienia dla słowa Bożego)*: „Umocnij kroki moje w słowie Moje kroki umocnij Twoją mową” (Ps 119, 133). W trzech ostatnich słowach wiersza Herberta nie dostrzegam jednak zakłócenia i sprzeczności nie do pogodzenia, których Nawarecki upatrywał w zderzeniu semantyki stałości („Bądź wierny”) i ruchu („Idź”). Zgodność w niezgodności można tu chociażby rozumieć podobnie jak w oksymoronicznej wizji cytowanego już psalmisty (Ps 119, 54):

Twoje ustawy stały się dla mnie pieśniami
na miejscu mego pielgrzymowania.

Inna rzecz w tym, że Nawarecki sprowadził poetykę przesłania do problemu ostatnich słów, formy końcowego dopisku do już ukończonego dzieła. W moim przekonaniu, nie taki wąski charakter „przesłania” zawarty jest w tytule wiersza Herberta. A jeśli już końcowy dopisek, to ewentualnie tak, jak chciał Kwiatkowski – do całego tomu czy wręcz życia. Wskazywaliśmy już jednak na możliwość kerygmaticznego rozumienia sensu tytułu: objawienia słowa na miarę Absolutu. Sens ten głęboko unaczynia jeden z nakazów kierowanych do słuchacza:

powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem
jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku

Powtarzanie słów jest tu jednoznaczne z podjęciem „kroków w słowie”, które pozwalają wyjść z „domu niewoli”. Apel do adresata, by zobaczył się w porównaniu do tych, co „szli przez pustynię”, ma mu ułatwić przyjęcie „przesłania”. Jałowość pustyni sprzyja przygotowaniu do przejścia próby (kuszenia) i umożliwia odnalezienie wiary. „Specyficznym walorem pustyni” – jak pisze Cirlot¹⁶ – jest fakt bycia „miejszem sprzyjającym Boskiemu objawieniu”.

Innym sposobem rozumienia „przesłania” jest potraktowanie go jako kerygmatu dopowiedzianego do historii lub obrazu, czyli jako eksplikacji, dołączonej w ramach alegorii¹⁷. Wiersz Herberta wypeł-

¹⁶ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 342. Zob. także: D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990, s. 82–83.

¹⁷ O takim rozumieniu alegorii pisze J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Warszawa 2000, s. 234.

nią obrazy postaci i zdarzeń w różny sposób mitycznych (wyprawa po złote runo, ocalenie z wojennej zawieruchy, przeprowadzenie ludu izraelskiego przez pustynię, historia Męki Pańskiej) oraz fabuł rodem z epopei (Gilgamesz, Hektor, Roland). Pewność głosu rozkazującego stanowi tu właśnie „przesłanie”, ustawiające kierunek wyjaśnienia sensu owych odległych opowieści. To, co w pierwotnym obrazie mitycznym jawi się jako jasne i radosne, opatrzone zostaje dopowiedzeniem mrocznym („złote runo” – „nicości”, „ocalałeś” – „nie po to aby żyć”). Przeciwnie zaś, fabuły mroczne (obrona „miasta popiołów”, śmierć Hektora, zdradzony Roland) objaśniane są słowem, które przydaje im blasku i nawołuje do „współpielgrzymowania” ich tropem („bo tak zdobędziesz dobro”, „będziesz przyjęty do grona”). Dostrzega ten aspekt van Nieukerken, kiedy prowadzi rekonstrukcję oferty etycznej wiersza z pozycji uwzględniającej „przeegranych świata homeryckiego”. Za nadawcę zasady bezwzględnej wierności uznać musimy w takim ujęciu, wskazywaną przez van Nieukerkena, „etykę epicką”¹⁸. Sens dawnych historii („bajek i legend”) ujawnia adresatowi, tym razem nie bezpośrednio, „przesłanie”, którym, w jednym z możliwych porządków poznawczych wiersza, staje się wezwanie Ty lirycznego do powtórzenia epickiej „postawy nieugiętego hartu w obliczu nieuniknionej porażki”¹⁹.

Aspekt kerygmaticzny tekstu uobecnia się jednak w jeszcze jednym sposobie rozumienia greckiego *keryssein*, dotąd „oświeclającego” całość wiersza w sensie: nawoływania, głoszenia, nauczania, utwierdzania. Polskim odpowiednikiem tego słowa jest także dawne: „zwiastowanie”, czy powszechniejsze dziś „przepowiadanie”. Profetyczne zdania wiersza powinny właściwie współbrzmieć ze zdaniem nawołującymi. Tymczasem przepowiednie budują w *Przesłaniu Pana Cogito* drugi biegun dla poszukiwanego tu „pasma wahań” możliwego adresata. Uwydatnienie ich w graficznym ujęciu tekstu, na wzór zapisu zaproponowanego w interpretacji Stanisława Barańczaka²⁰, pokazuje konsekwencję, z jaką cały ten proceder komunikacyjny jest uprawiany:

¹⁸ A. van Nieukerken, dz. cyt., s. 206.

¹⁹ Tamże, s. 208.

²⁰ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 208–209.

Idź dokąd poszli tamci do **ciemnego kresu**
 po złote runo **nicości** twoją ostatnią nagrodę
 [...]

 ocalałeś nie po to aby żyć
 masz mało czasu trzeba dać świadectwo
 [...]

 niech nie opuszcza ciebie twoja siostra Pogarda
 dla szpiclów katów tchórzy – **oni wygrają**
pójdą na twój pogrzeb i z ulgą rzucą grudę
 a kornik napisze twój uładzony życiorys
 powtarzaj wielkie słowa powtarzaj je z uporem
 jak ci co szli przez pustynię i ginęli w piasku

a **nagrodzą** cięza to tym co mają pod ręką
 chłostą śmiechu **zabójstwem na śmietniku**

idź bo tylko tak będziesz **przyjęty** do grona zimnych czaszek

Informacje, dotyczące wieszczonej przyszłości, są jednocześnie lokalnymi ostrzeżeniami. W ocenie Barańczaka są to „ostrzeżenia”:

uświadamiające odbiorcy całą bezskuteczność „postawy wyprostowanej” a zarazem, paradoksalnie, nie odbierające mocy końcowemu wezwaniu do *wierności* tej postawie [...]. Z punktu widzenia retoryki użytkowej wiersz mógłby się wydawać absurdem: zachęca, natychmiast zniechęcając, wskazuje na obowiązek, natychmiast przestrzegając, że jego spełnienie jest równoznaczne z porażką, ośmieszeniem, unicestwieniem²¹.

Chciałbym, mimo wszystko, znaleźć wyjaśnienie ostatecznej jednoznaczności i mocy końcowego wezwania właśnie na gruncie retoryki. Bo czy podmiot wiersza nie uprawia w istocie ćwiczeń retorycznych, owocujących ostatecznie wygłoszeniem mowy zwanej „kontrowersją”? Przemienność imperatywów i ostrzegawczych przepowiedni przypomina grę „uzasadniania” (*confirmatio*) i „zbijania” (*confutatio*), która prowadzi w efekcie do „pogodzenia” (*conciliatio*). Argumenty strony przeciwnej i tak obrócone zostają w wierszu na korzyść głosu rozkazującego. „Bezskuteczność postawy wyprostowanej”, o której pisze Barańczak, jest w istocie dowodem pogodzenia dwoistości stanowisk, jeśli tylko oczywiście będziemy chcieli zobaczyć tę „bezskuteczność” w wymiarze proponowanym przez

²¹ Tamże, s. 208.

Elzenberga („Walka beznadziejna, walka o sprawę z góry przegraną nie jest poczynaniem bez sensu”). Ważną rolę, organizującą analizowane *conciatio*, odgrywa w tym wypadku także paralelizm, który staje się retorycznym dowodem słuszności przekonywania (pięciokrotnie powtórzone „idź”). „Przesłane”, w którym wywód Wysokiego Rozkazodawcy uwzględnia wątpliwości potencjalnego, ludzkiego adresata normy, dotrzeć chce do niego znacznie głębiej niż w formule najsilniejszego nawet kodeksu. Jak bowiem pisze Elzenberg, „żaden nakaz, nawet boski, nie stwarza powinności”²². A właśnie do wywołania w adresacie poczucia wewnętrznej powinności, nie zaś do zakreślenia horyzontu stosowania lub niestosowania przez tegoż, powierzchwniowo dostępnych nakazów, zmierzać ma retoryczne ćwiczenie wprowadzone do struktury wiersza.

Można się jednak dalej zastanawiać, czy z punktu widzenia adresata tej mowy „pogodzenie” rzeczywiście ma miejsce. Czy patosu „uzasadniania” nie powinna niweczyć w perspektywie słuchacza ironia „zbijania”, przeprowadzająca Ty od roli uczestnika uproszczonego dialogu, którego modelem jest katechizm, do uczestnika „lekcji, jak ocalić wolność w niewoli kodeksu”²³? Taką lekcją nazywa Adam Michnik słynny esej Leszka Kołakowskiego *Kapłan i błazen* z 1959 roku, taką lekcję może również odebrać adresat *Przesłania Pana Cogito*. Przywołuję tekst Kołakowskiego w przekonaniu, że analizowany w nim dualizm postaw wywołuje bardzo dosłownie sam utwór Herberta.

W wierszu mówi wszakże „kapłan” – „strażnik absolutu”, obwieszczający ponadludzkie, a w gruncie rzeczy nieludzkie normy. Antycypuje jednak, w retorycznej grze kontrowersji, ludzkie wątpliwości „błazna”, który – jak pisze Kołakowski – „podaje w wątpliwość wszystko to, co uchodzi za oczywiste”²⁴. Ale paradoks roli wyznaczanej adresatowi wiersza Herberta polega na bezpośrednim przypisaniu go do „błaznowania”, bez względu na wybrane przezeń opcje możliwego zareagowania na głos „kapłana”:

²² H. Elzenberg, *Z filozofii kultury*, dz. cyt., s. 287.

²³ A. Michnik, *Księżę i żebrak*, „Zeszyty Literackie” 1986, nr 14.

²⁴ L. Kołakowski, *Kapłan i błazen. Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia*, [1959], [w:] tenże, *Pochwała niekonsekwencji*, t. 2, Warszawa 1989, s. 178.

strzeż się jednak dumy niepotrzebnej
oglądaj w lustrze swą błazeńską twarz

Z jednej strony możliwe Ty rodzi się w dialogowym otwarciu tekstu na przewidywane „szyderstwa błazna”. Dotykają one dotkliwie, prezentowanej mu, absolutyzacji niewzruszonej niczym postawy przywiązania do wierności: „kornik napisze twój uładzony życiorys”, „powtarzaj bajki”, „nagrodzą cię [...] zabójstwem na śmietniku”, „będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek”, „obrońców [...] miasta popiołów”. Z drugiej strony adresat, jeśli podejmie się wykonania hieratycznych nakazów, także uznany zostanie za „błazna”, tym razem na tle porządku swojej historycznej epoki, w której pozycje kapłanów zajęły szeregi „szpiclów katów tchórzy”. W najlepszym wypadku spotkać go może „chłosta śmiechu”. Jak pisze Kołakowski:

Filozofia błaznów jest tą właśnie, która w każdej epoce demaskuje jako wątpliwe to, co uchodzi za najbardziej niewzruszone, ujawnia sprzeczności tego, co wydaje się naoczne i bezsporne, wystawia na pośmiewisko oczywistości zdrowego rozsądku i dopatruje się racji w absurdach – słowem podejmuje cały codzienny trud zawodu błazna razem z nieuchronnym ryzykiem śmieszności²⁵.

Kontestowanie „wielkich słów” jest oczywiście mniej ryzykowną odmianą błazeństwa niż wariant przewidujący ich zastosowanie, czyli powtarzanie słów, tożsame z podjęciem „kroków w słowie”. Wszak – przywołajmy raz jeszcze Kołakowskiego – „absoluty na równiku bywają bluźnierstwem na biegunie”²⁶. Tu otwiera się przed adresatem wiersza szansa związania śmieszności z heroizmem. „Błazeńska twarz” nie chroni bowiem przed tragizmem i cierpieniem. Michael Green²⁷ zwraca uwagę, w kontekście Ewangelii, że nieuchronnym następstwem przyjęcia do wiadomości treści „przesłania” – *keryssein*, staje się działanie przewidziane przez *martyrein*. Następstwo tych greckich czasowników wyznacza umownie relację między podmiotem i adresatem w utworze Herberta: oscylację pewności kerygmatu i niepewnej gotowości do świadomego wyboru roli męczennika. Choć dosłownie przełożone na język polski *martyrein* oznacza „dawać

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ M. Green, *Evangelism through the Local Church*, London 1993, s. 78.

świadcstwo”, to przecież bycie świadkiem, w radykalnej formie – jak zauważa OP Maciej Zięba²⁸ – prowadzi do męczeństwa. W szkicu *Czas jako mowa Boga* Zięba również wskazuje *martyrein* jako efekt początkowego przyjęcia głosu. Między innymi w kontekście *Przesłania Pana Cogito* definiuje ten „efekt” jako „dobrowolną ofiarę złożoną z otrzymanego czasu”. Fundamentem wiersza Herberta, a więc i pozycją, z jakiej przywołuje się adresata, jest właśnie sięgnięcie do pierwotności schematu komunikacyjnego „kerygmat – martyrologia” i wykorzystanie go w celu uwznioślenia wymiaru świeckiej etyki. W schemacie tym zawarte są, obudowywane w tekście, semantyczne podstawy tego, co nazywamy „przesłaniem”, poczynając od podstaw etymologicznych wyeksplikowanych w dwuwersie:

ocalałeś nie po to aby żyć
masz mało czasu trzeba dać świadectwo

Formuła lektury z adresatem umiejscowionym w centrum poetyckiego świata nie byłaby zadowalająca, gdybyśmy nie pokusili się jeszcze o próbę określenia skali jego wrażliwości emocjonalnej. Inaczej niż w przypadku tego, o co się do niego apeluje, sprawa tego, jak się apeluje, wydaje się dostępna w tekście bardziej powierzchowno. Co ciekawe, utarło się przekonanie, że ten aspekt sytuacji komunikacyjnej, budowanej w utworze Herberta, epatuje jakimś „głębokim spokojem”²⁹. Spokój prawdopodobnej recytacji (czy to tembr głosu Holoubka, czy Zapasiewicza) nie przekłada się jednak wcale, w mojej ocenie, na obniżenie donośności zapisanej w tekście ekspresji. Kerygmat to zdecydowanie głośne powiadomienie lub wywoływanie, dość przypomnieć, że słowo to określało także czynności herolda. Jego zwiastowanie nie może brzmieć inaczej w omawianym wierszu, w którym apeluje się wszakże – co warto podkreślić – do uczuć, a nie do rozumu Ty lirycznego. „Bądź odważny gdy rozum zawodzi”, a więc daj się ponieść uczuciom wbrew wątpliwościom, jakie cię otaczają. Wybierając się w *Podróże do piekieł* – jak patron Pana Cogito, Kartezjusz, np. z opisu Bolesława Micińskiego – „nie wolno być chwiejnym w czynnościach przez czas, przez

²⁸ M. Zięba OP, *Czas jako mowa Boga*, „Azymut”, nr 9.

²⁹ Zob. np. S. Barańczak, *O czym myśli Pan Cogito.*, [w:] tenże, *Etyka i poetyka*, Paryż 1979. Czytamy tam m.in.: „głębokim spokojem i pewnością brzmi jego końcowe *Przesłanie*”.

który rozum zmusza być chwiejnym w sądach”³⁰. Stąd też słuch adresata *Prześlania* narażony jest na zetknięcie podczas pierwszego kontaktu z figurami emotywnymi wypowiedzi. To przecież nieustające wykrzyknienie, urozmaicane unaoczniającymi wyliczeniami („szpicłów katów tchórz”; „zakłęcia bajki i legendy”; „Gilgamesza Hektora Rolanda”). Ten sam emotywny cel mają wprowadzone do tekstu prozopopeje. Do adresata zwraca się sama Natura słowami: „nikt cię nie pocieszy”, a nawet on sam zdaje się słyszeć swój własny, choć tylko wyobrażony głos „zostałem powołany – czyż nie było lepszych”. Perswazja emocjonalna, którą Nawarecki celnie określa „aprobata uczuć gwałtownych”³¹, odwołuje się właśnie do afektów: odwagi, gniewu i pogardy. O ile pierwszy z nich służy mobilizacji emocji ponad wątpliwościami, o tyle ostatni, zgodnie ze swoim przeznaczeniem, oddalać ma adresata od prób jakiegokolwiek rywalizacji z tymi, którzy „wygrają”.

Klasyczne zabiegi retoryczne służą w wierszu Herberta wywołaniu adresata o słuchu bardzo romantycznym. „Wstań i idź” – to wszakże apel rewolucyjny. To zawołanie właściwe poezji tyrtejskiej, obecne w wierszach wzywających do boju, także jako: „powstań”, a w odniesieniu do ojczyzny również – „powstań z martwych”. *Prześlanie Pana Cogito* aktualizuje więc historycznoliteracki szereg gatunkowy „pobudki” wywodzącej się od, znów niestety głośnego, „hejnału”. Jest to szereg prowadzący od XVII-wiecznych „pobudek do cnoty”, „pobudek na wojnę” czy „pobudek ludzi rycerskich”³², do XIX-wiecznych pobudek narodowowyzwoleńczych. Dobrze widać taką „pobudkową” funkcję słowa „wstań” np. we fragmencie *Lilii Wenedy*:

Słuchajcież wy! gdy ogień zaczną buchać,
Jeżeli harfy jęk przyleci z dala –
Bedzicież wy, jak morska czekać fala,
Aż ściennie pieśń i krew oziębnie znowu,
[...]
Już czas wam wstać!
Już czas wam wstać i bić, i truć orężem!³³

³⁰ B. Miciński, *Podróże do piekieł i inne eseje*, [1937], Kraków 1994, s. 70.

³¹ A. Nawarecki, dz. cyt., s. 148.

³² Analizuje je przekrojowo J. Kuczyńska, *Nad siedemnastowiecznymi „pobudkami”*, [w:] *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*, cz. 1, red. Z.J. Nowak, Katowice 1980, s. 73–91.

³³ J. Słowacki, *Lilla Weneda*, [w:] tenże, *Dzieła*, Wrocław 1949, akt III, sc. VI.

Zgodnie z „pobudką” zatem „wstań i idź / dopóki krew obra-
ca w piersi twoją ciemną gwiazdę”. Niemniej jednak to nie poezja
Słowackiego, lecz Mickiewicza stanowi – jak się wydaje – główny
– romantyczny intertekst dla interesującego nas wiersza. „Pobud-
ka” Herberta, w aspekcie historycznoliterackim, zwrócona jest do
bohatera lirycznego wiersza *Do matki Polki*. Przypomnijmy wiesz-
czone mu przeznaczenie:

Syn twój wyzwany do boju bez chwały
I do męczeństwa... bez zmartwychpowstania³⁴.

Mickiewiczowski bohater wyobrażony zostaje w utworze
Herberta w roli adresata, choć przez wspólne z autorem *Do mat-
ki Polki* obrazowanie przebija się pewien wysiłek polemiczny. Na
Mickiewicza: „Bo on nie pójdzie, jak dawni rycerze”, Herbert od-
powiada jeszcze dość zdecydowanie: „Idź dokąd poszli”. Ale na
wskazówkę „Tam się nauczy pod ziemię kryć z gniewem”, reaguje
już zdaniem dwuznacznym: „a Gniew twój bezsilny niech będzie
jak morze”. Jednak iluzje etosu rycerskiego i marzeń o otwartym
boju, które konserwują się dzięki Mickiewiczowskiemu heroizmo-
wi spiskowca, już w całkiem podobnej, ironiczno-tragicznej wizji,
utrwalają się też w Herbertowskiej partyzantce dnia codziennego.
Zamiast godnego przeciwnika sfera „szpiclów katów tchórzy”, za-
miast uniesień „epickiego” pola walki – „zabójstwo na śmietniku”.
To wizja z *Przesłania Pana Cogito*, która w wersji Mickiewicza wy-
glądała następująco:

Wyzwanie przyszłe mu szpieg nieznamy,
Walkę z nim stoczy sąd krzywoprzysiężny;
A placem boju będzie dół kryjomy,
A wyrok o nim wyda wróg potężny³⁵.

Czytelna aktualizacja wątków romantycznych podkreśla nie-
pokojący ton utworu Herberta, zwraca uwagę na wyrazistość eks-
presji, na retoryczność wreszcie, jaką Czesław Zgorzelski znajdo-
wał, pisząc *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, czyli taką, która „rodzi

³⁴ A. Mickiewicz, *Do matki Polki*, [w:] tenże, *Wiersze*, opracował Cz. Zgo-
rzelski, Warszawa 1982.

³⁵ Tamże.

się jako nieodłączny przejaw uniesienia lirycznego, jako oczywisty i naturalny rezultat potrzeby poetyckiego wyrażenia gwałtowności emocjonalnej”³⁶.

Pozostaje jeszcze pytanie, jak na ten gwałt emocjonalny miałby zareagować adresat? Ten, bezpośrednio przez tekst pożądanym, wydaje się adresatem „w zasadzie niemożliwym”. Możemy tu wręcz mówić o jego „niewydolności”, którą Elzenberg w procesie konfrontacji normy etycznej z prawami natury nazywa „niemożliwością ze strony adresata” teźże normy³⁷. Nawet wyznawca, deklarujący szczerze przyjęcie *Przesłania* i gotowość stawiania „kroków w [jego] słowie”, które żąda wyrzeczenia się nadziei i złudzeń, pokus i strachu”³⁸, może tu odpowiedzieć: „Nie umiem żyć na co dzień w takim świecie”³⁹. W etyce, pisze Elzenberg, „stawia się nieraz normę jako nie w pełni realną”, chodzi o „ideał, którego pełnego osiągnięcia normodawca się nie spodziewa”⁴⁰. Jak zauważa Northrop Frye, „ewangelia przetworzona na nowe prawo społeczne stałaby się również przerażającą tyranią”⁴¹. Kołakowski, przestrzegający przed kapłańską „obrozą katechizmu”, zobaczy nawet przeznaczenie wszelkiego „objawienia” w przyszłej funkcji „podręcznika inkwizytora”⁴². Podobnie, zbyt dosłowne wsłuchanie się w głos nieludzkiej Etyki – „kapłańskiego” podmiotu wiersza Herberta, musiałoby prowadzić do wyznaczania adresata raczej niemożliwego. Jednak spektrum otwieranych przez tekst „możliwych komunikacji” dopuszcza zaistnienie Ty, w perspektywie którego sposób rozumienia normy zmienia się z imperatywnej na nakierowującą. Charakter Ty, oczekiwanego w *Przesłaniu Pana Cogito* i doświadczającego tej samej przemocy słowa, co adresat grupy tekstów omawianych w świetle wiersza Czesława Miłosza *Dziecię Europy*, jest poddawany zupełnie odmiennej próbie. Możemy zaryzykować zestawienie wyeksplikowanych tekstowo dominant tychże prób.

³⁶ Cz. Zgorzelski, *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 2001, s. 472.

³⁷ H. Elzenberg, *Z filozofii kultury*, dz. cyt., s. 275.

³⁸ A. Michnik, *Z dziejów honoru w Polsce*, [1985], Warszawa 1991, s. 105.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ H. Elzenberg, *Z filozofii kultury*, dz. cyt., s. 275.

⁴¹ N. Frye, dz. cyt., s. 143.

⁴² L. Kołakowski, *Kapłan i błazen*, dz. cyt., s. 168 i 179.

I tak, komunikacji retorycznej Miłosza, z portretowaną w niej dialektyką przekonywania, przeciwstawia się w wierszu Herberta retoryczność romantyczna, która służy ekspresji etycznej. Konsekwencją takiego mówienia jest – w *Prześłaniu Pana Cogito* – absolutyzacja Etyki wypierająca absolutyzację Historii. Stawiane za ideał, kierowanie się powinnością zastąpiło zachętę do reakcji, tj. wybór między posłuszeństwem lub buntem wobec władczego nakazu. Adresat *Dziecięcia Europy* jest nakierowany na osiągnięcie celu, w zgodzie z „imperatywem hipotetycznym”. Adresat *Prześłania*, poddawany presji „imperatywu kategorycznego”, powinien realizować się w samym dążeniu. „Realizm praktyczny” i oferta wygranej jako pokusa dla Ty wiersza Miłosza zderzają się z „etyką obowiązku” i próbą uświadomienia drugiej osobie możliwości „wygranej w przegranej”. Wzięty w ironiczny nawias nakaz odcięcia się od przeszłości i wynikająca stąd szansa „nowego życia” – czerpania radości z „pokusy dnia”, konkuruje z narzucanym, mimo antycypowanego szyderstwa, imperatywem pamiętania kierującym kroki możliwego adresata na symboliczną „pustynię”.

2. Pokolenie '68

Obserwacja poetyckich nacisków na adresata w poezji powojennej ujawniła dwie zasadnicze figury jego obecności. Obydwie one znalazły też dla siebie miejsce w charakterystycznych realizacjach nowofalowych. Poetyka lat siedemdziesiątych uprawiała zwroty zarówno do Ty omawianego przy okazji poematu Miłosza, jak i Ty ustawionego modelowo w *Prześłaniu Pana Cogito*. Sposób wywoływania adresata z wariantu pierwszego uzmysławia nam jego możliwą, lecz po wzięciu w ironiczny cudzysłów także i niepożądaną w gruncie rzeczy, obecność w postulowanym świecie. Wariant drugi wywołuje natomiast adresata w takim świecie pożądanego, ale w zamyślanej całości „w zasadzie niemożliwego”, „niewydolnego” z punktu widzenia pułapu oczekiwań normodawcy. Trzeba zaznaczyć, że apele mieszczące się w tym drugim wariantcie pojawiły się w poezji pokolenia '68 jeszcze przed pierwszą publikacją słynnego wiersza Herberta. Jednym z wzorcowych dokonań tego typu jest z pewnością wiersz Stanisława Barańczaka *Nie*, z tomu *Jednym tchem* (1970):

To tylko słowo „nie”, słowo, któremu nadać
bagaż strzaskanych kości i wylanej krwi
potrafi nawet ciemność z twojej krwi i kości,
to nieświadome dzieło bólu (wszelkie prawa
zastrzelone), którego zakrwawione kopie,
czcionkami chłosty odbite od kości, arkusze
przeszyte nicią strzałów
możesz co dzień podnosić z chodników zmęczonym
wrokiem, wczytywać się w nie bezradnością rąk;
to tylko słowo „nie”, ostatnie słowo
w dziedzinie krwi – a poznasz ją zaraz na wylot
roju pocisków z luf;
to tylko słowo „nie”, miej je we krwi,
która spływa kroplami po murze o świetle,
daję tobie to słowo, jakbym dawał głowę
za to, że ból istnieje, jakbym gardło dawał
za sprawę żył i ścięgien i mięśni i skóry;
czytam ci z liter bólu, ze skręconych nerwów
pospiesznie zapisane słowa o tych, co gotowi
zawsze otworzyć list cudzego ciała,
rozciąć kopertę skóry i złamać szyfr kości;
to tylko słowo „nie”, ostatni krzyk
modlitwy krwi, którą dzisiaj odmawiam za ciebie,
którą odmawiam sobie prawa do odejścia

Oddziaływanie słowa na adresata jest w tym wierszu wyjątkowo brutalne. Chciałbym zapomnieć na moment o szlachetnych intencjach podmiotu i zobaczyć raczej, jak wygląda w praktyce dzieło „brukowania piekła” za pomocą dobrych chęci. Otóż, w tym konkretnym wypadku, realizowane jest ono w przyjęciu aktu tortury jako modelu komunikacji możliwej. Jej podstawą jest relacja, w której „podmiot-oprawca” składa „Ty lirycznemu-ofierze” piekielne, w rzeczy samej, obietnice (śmierci w męczarniach). Fundamentalny dla rozumienia poszczególnych sekwencji komunikacyjnych staje się współudział adresata w inicjalnym, umownym otwarciu słownika na tytułowym *Nie*. Definicja tytułowego słowa, podana w pierwszych trzech wersach, urealnia znak dotąd wyłącznie językowy, wiążąc w nim elementy różach systemów: lingwistycznego i cielesnego. Wymuszona w wierszu operacja semiotyczna odwraca tradycyjny porządek zawarty w słownym znaku. „Słowo «nie»”, czyli „dźwiękowy obraz” przeczenia i odmowy, ma bowiem zostać zakomunikowane przez adresata poza obszarem

artykulacji – poza wypowiedaniem, przez specyficzną mowę maltretowanego ciała, potraktowaną jako somatyczny zamiennik dla słowa: „obrazu akustycznego” *nie*. Wszystko dzieje się naturalnie w sytuacji, w której jedna ze stron w ogóle odmawia, w geście sprzeciwu, używania języka. Wbrew tej odmowie, a w zasadzie: w związku z tą odmową, sytuacja komunikacyjna trwa. „Słowo «nie»” staje się ostatecznie „znaczonym” (*signifié*) niesionym w tym przedstawieniu przez pozajęzykowe „znaczące” (*signifiant*), które stanowi rzeczywisty „bagaż strzaskanych kości i wylanej krwi”.

W komunikowaniu się, w obrębie świata poetyckiego przy pomocy tak skonstruowanego systemu naturalnych znaków, Ty lirycznemu sugestywnie uzmysławiana jest już rola potencjalnego nadawcy. W dodatku, okrojonego z aspektu woli i świadomości, wyłącznie do ciała. Umiejętność posługiwania się nowym znakiem („nadać bagaż [...] potrafi”), tortura uniezależnia od aktów rozumowych, czyli duchowego „znaczonego”, w umownym „ludzkim” znaku. „Mówić” może zatem usamodzielniona: „ciemność z twojej krwi i kości” albo jeszcze dosłowniej: „ból” jako „autorski podmiot” „nieświadomych dzieł”. W następnej fazie tekstu adresat zapoznaje się z udanymi doświadczeniami w dziele wypreparowywania aspektu somatycznego człowieka i w dalszym wykorzystywaniu tegoż aspektu w celach lingwistycznych: „dzieło bólu” (oryginał ciała) służy oprawcom jako symboliczna forma drukarska. Fizyczna tortura staje się powielaniem opracowywanej bezlitośnie matrycy: „zakrwawione kopie, czcionkami chłosty odbite od kości”. Oprawianie ciała staje się wręcz tożsame z pracą intrologatora: „arkusze przeszyte nicią strzałów”.

Wycinkowa demonstracja ekonomii wymiany pomiędzy „wartościami somatycznymi” i „wartościami lingwistycznymi” przypominać ma adresatowi także o jego podporządkowaniu opisywanym mechanizmom. „Kopie dzieła bólu” dostępne są w ich gazetowo wyobrażonym wydaniu:

możesz co dzień podnosić z chodników zmęczonym
wzrokiem, wczytywać się w nie bezradnością rąk;

Po uczestnictwie w pokazie narzędzi tortur Ty liryczne poznaje swój wyrok. Z roli biernego, „bezradnego” i mimowolnego adresata

lektury cierpienia ma szansę przemienić się w jej aktywny podmiot. Niczym skazaniec staje w obliczu swojego „ostatniego słowa”. Frazeologia podpowiada tu oczywiście, by „ostatnie słowo” po wyroki związać w jedno z „ostatnim słowem”, kładącym kres dyskusji poprzez kategorię gestu odmowy. Jej artykulacja, w porządku wiersza Barańczaka, ma już jednak wymiar pozajęzykowy. Dokona się w myśl sentencji wyroku – przepowiedni śmierci, w procesie obowiązującej wymiany jednostek somatycznych na jednostki lingwistyczne. Unicestwione ciało stanie się tekstem – artykulacją „słowa «nie», „ostatniego”:

w dziedzinie krwi – a poznasz ją zaraz na wylot
roju pocisków z luf

Po przejściu etapu demonstracji gabinetu tortur i wysłuchaniu wyroku-przepowiedni adresat powinien stać się zdecydowanie podatniejszym na dalsze instrukcje postępowania.

A zapisano w nich bezwzględny nakaz nie liczącego się z jakimikolwiek wątpliwościami heroizmu: „to tylko słowo «nie», miej je we krwi”. Po etapie działań gwałtownych przychodzi czas na pozorną, bo jednak ukierunkowaną ściśle perswazyjnie, zmianę strategii wobec Ty lirycznego. W czynnościach, zmierzających do wydobycia z ofiary – adresata słowa „nie”, słowo to zostaje mu podstępnie podarowane, wręczone jak rzecz: „daję tobie to słowo”. Nawiązanie stosunku obdarowania wzbudzić ma zaufanie Ty wobec donatora. Przyjęcie daru wiąże się jednak ze specyficznymi zobowiązaniami ekonomii podarunku, prowadzi do oczekiwania rewanżu. Oddanie słowa przez Ty ma się już jednak dokonać przez nadanie znaku zrodzonego w wyniku poświęcenia: wydatkowania specyficznego *signifiant* („krew”, „ból”). Słowo-dar ze strony podmiotu wiersza kryje w sobie, w omawianym wypadku, illokucję przyrzekającą: „daję słowo – jakbym dawał głowę”. Drugim jej wymiarem jest „objawienie słowa” równoznaczne tak naprawdę z wręczeniem przykazania („miej je we krwi”). W ślad za tym aktem idą w stronę Ty obietnice nowego życia, sprzęgniętego z cierpieniem („ból istnieje”). Trwająca tortura słowa („czytam ci z liter bólu”) kreśli wizję rychłego spełnienia się w adresacie, demonstrowanej wcześniej fuzji dyskursu i ciała⁴³, co oznaczało będzie wprost

⁴³ Można rozumieć tę fuzję w sposób, jaki zaprezentował R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996.

poddanie się przezeń przemocy swoistych „czytelników” gotowych: „otworzyć list [...] ciała”, „rozciąć kopertę skóry”, „złamać szyfr kości”, „krzyk modlitwy krwi”.

Podkreślmy, że prosektoryjna wręcz skrupulatność tych obrazów nieposzanowania ciała nie poprzestaje bynajmniej na osiągnięciu efektu redukcji człowieka do jego cielesności. Jest wręcz przeciwnie. Ostatecznie ciało, przekraczając swój fizyczny wymiar, nadaje w przestrzeń komunikat duchowy – świadectwo. Somatyczna redukcja, nawet pod presją oprawcy, prowadzi do „ostatniego słowa”. Wszystkie działania wobec Ty wierszowego mają wywołać określony łańcuch zdarzeń semiotycznych, podczas których adresat wiersza przejdzie w zmieniających się kolejno rolach podmiotu i adresata wiele prób, aż do zamknięcia się (wyczerpania) cyklu komunikacyjnego. Porządek tych zdarzeń rozpoczął się od wyznaczenia na poziomie tekstu wiersza lirycznej roli adresata. Jej sens literalny powinien prowadzić do powstania relacji etycznej, w której ów możliwy adresat wywołanej komunikacji zajmie pozycję podmiotu, artykułującego „światu” swoje „nie”. Już w ramach tego zaprojektowanego w wierszu nowego dialogu „świat” przywróci mu następnie rolę adresata (aktu mowy-tortury), by mógł potwierdzić swoje „nie”, stając się podmiotem tekstu somatycznego. Odbiorcą tego z kolei tekstu może być Bóg lub Historia, metafizyczny sens finalnej „modlitwy krwi” nie jest bowiem dla mnie do końca jasny. Semantyczną pętlę zamyka prowokująca ją figura nadawcza: podmiot „przesłania”, normodawca, darczyńca słowa, autor „pewnych” obietnic, oprawca sumień. W akcie ostatniej wymiany podejmuje się on swoistej ostatniej posługi względem adresata lirycznego, zamykając cykl komunikacyjny przywróceniem tekstu „ogłaszanego” cierpieniem ciała („ostatni krzyk / modlitwy krwi”) do początkowej, lingwistycznej postaci: „modlitwy [...], którą dzisiaj odmawiam za ciebie”.

Figura przemocy wobec adresata, tworzona z pobudek etycznych i w poczuciu swoistej troski o jego świeckie – jak sądzę – zbawienie, należała w poezji pokolenia '68 do ważnych nośników deklaracji odbieranych następnie jako programowe. Figura ta – jak widzieliśmy – zawiera „propozycję moralną”, której celem jest zmiana bezradności w heroizm dla każdego, co w drugiej połowie lat siedemdziesiątych Václav Havel zdefiniował jako „siłę bezsil-

nych”⁴⁴. To jednocześnie gwarancja cierpienia w imię zachowania godności indywidualnej wyznaczonej przez granice własnego ciała – ostateczny i jedyny obszar pełnej odpowiedzialności jednostki. To postulat, jak u Havla, „życia w prawdzie” prowadzącej ostatecznie, w różnych wariantach, do utraty kolejnych przywilejów cielesności – wyrzeczeń (w skrajnym wypadku unicestwienia). Świadczenie sobą, jeśli trzeba, przez ofiarę życia pojmowaną jako tekst, odwraca porządek kerygmatu, prowadzi od *martyreïn* do *keryssein*, zapowiadając kolejną fazę cyklu, przebiegającą ponownie: od odebrania przesłania do dawania świadectwa.

Powszechny adres takiego „przesłania”-zadania komunikacji poetyckiej ujawniały jako – powtórzmy – pożądaną, choć „w zasadzie niemożliwą”. Nakaz spożytkowania ciała w funkcji wyrazistej, naturalnej oprawy (*signifiant*) znaku językowego („słowo «nie»”) wyrastał z romantycznego, w istocie, uznania wagi słowa poetyckiego w dziejach, także z odkrycia w trakcie ich analizy – uaktywnionego w wierszu Barańczaka – mechanizmu metonimicznego zastępowania jednostek somatycznych przez jednostki lingwistyczne i prawideł następującej po tym odwracalności takiego procesu. Zapoznawanie się z cyklem tej wymiany zaleca wiersz Krzysztofa Karaska z tomu *Prywatna historia ludzkości* (1978):

Ucz się tropić ziarno krwi na kartkach podręczników historii i gramatyki,
w szczelinach pomiędzy zdaniem nieregularnego wiersza, w szczelinach
pomiędzy słowami. Ucz się czytać z jej obecności i nieobecności
ślady kół historii. Trzask łamanych kości i krzyk torturowanego zdania,
które nabiegło krwią⁴⁵.

Adresat w lekcji Karaska zostaje pouczony o kierunku postępowania z dyskursem historycznym i poetyckim. Nakazuje się mu nieufność wobec kodu językowego w perspektywie odkrywanej w jego zastosowaniach: fuzji dyskursu i ciała. Operacja semiotyczna przebiega podobnie jak w tekście Barańczaka, tyle że „krzyk torturowanego zdania, które nabiegło krwią” w utworze Karaska przywołuje jeszcze

⁴⁴ V. Havel, *Siła bezsilnych*, [1978], [w:] tenże, *Thriller*, przeł. P. Heartman, Warszawa 1988, s. 46–97.

⁴⁵ K. Karasek, *Z listu Bertolda Brechta do syna*, [w:] tenże, *Prywatna historia ludzkości*, Kraków 1978.

moment somatyzacji tekstu. Z kolei Barańczaka „krzyk modlitwy krwi” określa już chwilę tekstualizacji ciała. Adresat pożądanego wiersza Krzysztofa Karaska pt. *Z listu Bertolda Brechta do syna* jest uogólniany w przewidywanej dlań roli „śledczego-interpretatora”: „Ucz się tropić – ucz się czytać”. Nakaz „tropić ziarno krwi” nakłada obowiązki uruchomienia psiego niemal węchu w podążaniu za śladem. Jednocześnie nakaz ten odnosi się wprost do dyskursu historycznego, mitologizowanego ze swojej natury także niezależnie od politycznych lub ideologicznych kontekstów. Jak to ujmuje Hayden White, „Jeśli w poezji nieodmiennie tkwi żywioł historyczności, to żywioł poezji zawiera się w każdym historycznym opisie świata”⁴⁶. Stawiając zatem „problem prawdy” wszelkich „fabularyzacji historycznych” (zdarzeń), podążamy drogą „nieskończonej i nigdy ostatecznie nierozstrzygalnej interpretacji”⁴⁷. Prowadzić to nas musi do takiego rozumienia skierowanego do Ty lirycznego polecenia: „tropić”, w którym śledztwo, demaskujące autorytet dyskursu historycznego, koncentruje się na jego retorycznej „tropice”. „Ucz się tropić” – w takim ujęciu – znaczy: ucz się odkrywać ślady aktów figuratywacji języka historii. „Strategie tropiczne”, zasłaniające prawdę o cierpieniu, obecne są bowiem „w szczelinach pomiędzy słowami”.

Podobnie wyrażony przymus lektury historycznej, mającej przybliżyć adresata do zdobycia prawdziwej wiedzy o sobie samym, znajdziemy w tytułowym wierszu tomu *Prywatna historia ludzkości*:

Jeśli chcesz dowiedzieć się kim jesteś,
 musisz dowiedzieć się kim byłeś; dowiedz się
 kim był twój ojciec. Zajrzyj
 w ciemne tkanki meldunkowe jego mózgu, wpatrz się
 w tęczującą siedmioma barwami Troję skóry,
 w jego oczy,
 kiedy gładzi cię po jasnej główce (znajdziesz może
 pod nimi kosmos przerażenia, mrowisko popiołu lub pogardy). Pytaj tych,
 którzy go znali zanim nadano ci imię, szukaj śladów
 ciemnej przeszłości (prócz tych jasnych, które ci sam zostawił),
 zaglądamy w szczeliny po rzeczach, po słowach, przez które

⁴⁶ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 105.

⁴⁷ Tamże, s. 212.

przecieka żywe światło jego nocy. Za obite blachą usta; śpi w nich
może jeszcze

zapomniane echo dalekiego dzieciństwa,
pod klapę języka.

Choć już wprost tak przez podmiot nie nazwany, pojawia się ten sam, co w poprzednio omawianym wierszu, wymiar tropienia – łączący czynności dochodzeniowo-śledcze z analizą retoryczną: „szukaj śladów / ciemnej przeszłości”, znaczy to samo, co „zaglądamy w szczeliny po słowach” albo „pod klapę języka”. Dotarcie do prawdy zapewnić ma wywoływanemu Ty nieustawanie w dążeniu do zdjęcia figuratywnej przeszłości z narracji dotyczącej jego przeszłości. To jednocześnie obietnica dotarcia do innego języka, szansa uchwycenia znanego z wiersza Barańczaka „ostatniego krzyku modlitwy krwi”. W tych ostatnich słowach zakomunikowanych somatycznie u kresu jednej z „prywatnych historii ludzkości” dostępna ma być bowiem „prawda o tobie samym”:

[...] ona jest
twoim pękniętym zdaniem
dolatującym z lochów przeszłości,
zdaniem rozpiętym na włóknach bólu i krzyku.

Najbardziej chyba znanym nowofalowym manifestem, nakazującym adresatowi uległość wobec dyktatu prawdy, stał się wiersz Adama Zagajewskiego *Prawda z tomu Komunikat* (1972):

Wstań otwórz drzwi rozwiąż te sznury
wypłacz się z sieci nerwów
jesteś Jonaszem który trawi wieloryba
Odmów podania ręki temu człowiekowi
wprostuj się osusz tampon języka
wyjdź z tego kokonu rozgarnij te błony
zaczepnij najgłębsze warstwy powietrza
i powoli pamiętaj o regułach składni
powiedz prawdę do tego służysz w lewej ręce
trzymasz miłość a w prawej nienawiść

Inicjalne „Wstań” wprowadza słuchacza w atmosferę „pobudki”. Po ewentualnym wyrwaniu się z letargu adresat ma szansę odniesienia się do następujących dalej dziesięciu przykazań, stłoczonych

w ciasnej przestrzeni tekstu niczym na kamiennych tablicach. Dzieścię wersów utworu Zagajewskiego jest próbą przekazania „krótkiego kursu” osiągnięcia zgodności przekonań i czynionych publicznie gestów. Adresat powinien podążać tu w ślad formuł instruktażowych, krok za krokiem, w tej a nie innej kolejności, żeby precyzyjne urządzenie mogło niezawodnie zadziałać. Komunikacja wspiera się tu na sekwencyjnie narastającej pewności autorytetu wręcz technicyzowanego, oferującego inżynierską skuteczność, z dala od dramaturgii męczeństwa i dawania świadectwa. W miejsce tortury słowa, słowo w służbie techniki z gwarancją sprawności i prostoty spod szyldu „zrób to sam”. Związanie wykonania instrukcji z zestawem sugerowanych prefabrykatów (gest podania ręki, postawa wyprostowana, głęboki oddech, reguły składni) zapewnić ma adresatowi przejście od jego uwikłania w stan podwójności oddzielającej obraz świata od dopuszczalnego języka opisu, do zdolności jawnego wypowiedzenia prawdziwego dualizmu uczuć: „w lewej ręce / trzymasz miłość a w prawej nienawiść”.

W opublikowanym dwa lata później paryskim tomie Jacka Bierezina pt. *Wam* (1974), wywoływaniu tego samego adresata towarzyszył nastrój niepokoju, na zasadzie kontrastu podkreślany bezpośrednim apelowaniem o spokój, ironizowanym tu jako zabieg nadawania autorytarnego komunikatu, typowy dla sytuacji krytycznej:

Nic zwyczajnego się nie zdarzy
 Czeka cię podróż z której nie powrócisz
 Linia życia w twej dłoni urywa się nagle
 Bądź spokojny Powiedz prawdę
 Dopóki jesteś jeszcze w kręgu światła
 Pożegnaj bliskich Opanuj drżenie rąk⁴⁸

Wezwanie wieńczące instruktażowy wiersz Zagajewskiego („powiedz prawdę do tego służysz”), powtórzone w wierszu *Linia życia* jako „Bądź spokojny Powiedz prawdę”, brzmi w nim już bardzo zgodnie z Herbertowskim „Bądź wierny Idź”. Wizję końca, w porównaniu np. do wyroku śmierci wydanego w wierszu Barańczaka *Nie*, łągodzi tu w pewnym sensie tajemnicza wróżba (z linii dłoni). Jest to jednak „zła wróżba” i równie jednoznaczna jak tamten wyrok. Ale to

⁴⁸ J. Bierezin, *Linia życia*, [w:] tenże, *Wam: poezje*, Paryż 1974.

z niej właśnie wypływać ma motywacja dla zachowań Ty lirycznego, w tym dla nakazu „spokojnego” powiedzenia prawdy. Apelowanie do adresata o powagę i dojrzałość w obliczu nieuchronnego i już zapowiedzianego zdaje się odwoływać do jego zdolności rozumienia tragizmu. Podobnie jak w *Przesłaniu Pana Cogito* odbiera mu się jednak, już na wstępie, literacką iluzję śmierci wyobrażonej w godnym dla spełniania się wizji tragicznej krajobrazie „epickim”:

Nic zwyczajnego się nie zdarzy
Czeka cię podróż z której nie powrócisz
Linia życia na twojej dłoni urywa się nagle
lecz nie będzie ci dane otworzyć żyły w wannie
strzaskać się o skały albo wpaść pod tramwaj
Nie doczekasz pięknego i gwarne go dnia
gdy zmywać będą barwy z sztandarów i z ciał
Możesz tylko o nim przeczytać w złej pieśni
do której sięgasz gdy nie możesz zasnąć⁴⁹

Przeznaczenie, choć nie skonkretyzowane, ma być dalekie od wystroju poetyckich mitów, a przede wszystkim prawdziwie nieodwracalne, inaczej niż doświadczenie sztucznej rzeczywistości w realiach nawet najbardziej „złej pieśni”. Barwne iluzje (obrazowa krew bohaterów) przemijają wraz z odejściem od lektury albo blakną w podobny sposób po zakończonej walce: „gdy zmywać będą barwy z sztandarów i z ciał”. Ale przeznaczeniem adresata nie jest tu wkroczenie w porządek mitu bohatera, dostępnego w urodzie eposu. Już raczej kolejna aktualizacja, sugestywnie wcielonego przez Herberta, obrazu śmierci bohatera wieszczonej przez Mickiewicza w wierszu *Do matki Polki*. Podobne przepowiadanie śmierci Ty lirycznemu znajdziemy w tytułowym wierszu Juliana Kornhausera z wydanej poza cenzurą arkusza *Zabójstwo* (1973):

Zostaniesz zabity w południe, na skraju
miasta, pod boki em komendy, na plecach
urzędu, zostaniesz zabity z premedytacją
i starannie, tak by nikt nie poznał,
by nikt nie poznał, kto ty jesteś,
jaki twój zawód, jaki rys szczególny,
jaka Polska w tobie jeszcze nie zginęła.

⁴⁹ Tamże.

Założenie komunikacyjne wiąże tu, w obrębie wspólnego planu sugestię drastycznych scen pastwienia się nad człowiekiem z jednoczesnym, metodycznym unicestwianiem symboli narodowych. Przepowiadane zadawanie cierpień będzie się zatem odbywać w takt hymnu i w rytm *Katechizmu polskiego dziecka* Władysława Bełzy z którego tekst rozpada się w wierszu, zgodnie z kolejno sygnalizowanymi aktami zbrodni. Na kres tak zaprojektowanej komunikacji przypaść ma także wypełnienie się formuły *Katechizmu*: zamkniętej pomiędzy inicjalnym „Kto ty jesteś?” a finalnym „Oddać życie”.

Omawiana dotąd figura adresata, wywoływanego w *Przesłaniu Pana Cogito* i poezji pokolenia '68, znalazła swoje dopełnienie w tzw. poezji stanu wojennego. Zobaczymy specyfikę tego wariantu historycznego na przykładzie dwóch fragmentów poematu *Chile* Bronisława Maja, opatrzonego datą 1982–1983, a opublikowanego w tomie *Album rodzinny* (1986):

V. 2

Niewiele możesz, ale przecież nie musisz tak żyć,
jakby nic się nie stało. I możesz odmówić
podania ręki tamtemu człowiekowi, to
niewiele, ale to początek. Taki będzie początek
ich ostatecznej klęski. [...]

V. 4

Ostrożnie ale i bez lęku – idź
pomiędzy kordonami najemników, w zmęczeniu i wątpieniu, pośród
triumfu karłów, obłudnej litości i świata: po twojej stronie
jest prawda, którą przenosisz, z twojego
pokolenia – w pokolenia.

Świat adresata tych wezwań wyłania się przede wszystkim dzięki intertekstualnej interferencji innych poetyckich światów możliwych. Z jednej strony jest to przestrzeń Ty nowofalowego. Zwrot „możesz odmówić / podania ręki tamtemu człowiekowi” to sugestia przywołująca bardzo bezpośrednio np. Zagajewskiego „odmów podania ręki temu człowiekowi”. Z ducha Nowej Fali jest również upodobanie do stosowania słowa-klucza „prawda”. Z drugiej strony wyraźnie aktualizuje się w komunikacyjnym spektaklu Maja adresat *Przesłania pana Cogito*. Rozkaznikowemu „idź!” towarzyszą

identyczne konteksty: idź „bez lęku”, czyli „bądź odważny gdy rozum zawodzi”; idź pomiędzy kordonami najemników”, czyli „idź wyprostowany wśród tych co na kolanach”, z pogardą „dla szpiclów katów tchórzy”; idź pośród / triumfu karłów”, albowiem „oni wygrażą”, a właściwie, ściśle ujmując, „na razie” wygrywają. Zjawia się bowiem w proponowanej przez Maja komunikacji jakiś element optymistyczny, nieobecny w takiej postaci w poprzednio omawianych wierszach: prawdopodobny element sensu, możliwego do osiągnięcia przez Ty w bieżącym planie historycznym, zapowiedź „ich ostatecznej klęski”.

Adresat wiersza Herberta staje się możliwy w odniesieniu do wielu tendencji strukturalnych, stanowiących niezbędne zapożyczenia tekstu z innych dyskursów i gwarancję łączności z jakąś realnością. Myślę tu o kodzie biblijnego kerygmatu, kodzie mitu, o presupozycjach retorycznych i dyskursie filozoficznym. Do tego dochodzi sfera kodów czysto literackich: eposu bohaterskiego, poezji tyrtejskiej i ekspresji romantycznej. Wariant nowofalowy wywoływania interesującej nas figury Ty lirycznego, w pozaliterackich sferach odniesienia, sięga m.in. do potocznych illokucji, retorycznej perswazji i dyrektywności komunikacji masowej, narracji historiograficznej, do użyteczności tekstu instruktazowego, a nawet do tajemniczej grozy wróżb i przepowiedni. Co ciekawe, na tym tle obserwowane na przykładzie wiersza Bronisława Maja nawoływania do adresata, dla których pierwotnym kontekstem historycznym jest doświadczenie stanu wojennego, wykorzystują przede wszystkim gotowy potencjał zastanej konwencji historycznoliterackiej.

3. Bądź wierny Milcz

Uzupełnieniem omawianej strategii adresata lirycznego, wyznaczali temuż trudne do odrzucenia miejsce w Panteonie „pięknych umarłych”, staje się jeszcze jeden ważny element znamiennego naśladowania antydialogowych wzorców komunikacji społecznej. Pragmatyka rozkazu wyzwala napięcie oczekiwania na jego wykonanie bądź odmowę podporządkowania się. Napięcie to – dodajmy – zawieszono zostaje na wieki po przeniesieniu do poetyckiej sytuacji komunikacyjnej. W dodatku, wbrew logice

naśladowanego aktu mowy, otwiera, dzięki swojemu pragmatycznemu niespełnieniu, niezliczone wręcz kontakty dialogowe. Taki sam skutek (nieskończonego zawieszenia napięcia) daje też tekstowe uzewnętrznianie imperatywów etycznych, odwołujące się do duchowej sfery powinności adresata. Wszystkie te działania podmiotu zmierzają bądź w ogóle do odebrania prawa głosu kreowanemu Ty, bądź też chcą go pozbawić przywileju mowy własnej. Weźmy np. przewrotny dar „słowa «nie»”, wymuszający oddanie go wraz z życiem w wierszu Barańczaka, czy miraż „zdobycia dobra” przez „powtarzanie starych zaklęć ludzkości” u Herberta. Pożądaną ideał wierności można zmierzyć zarówno gotowością poddania się przez adresata formule „bądź wierny, mów” („powiedz prawdę do tego służysz”, „powtarzaj wielkie słowa”), jak i jego woli zastosowania się do bezwzględnej nakazu milczenia. Zaznaczmy, że w grę wchodzi tu absolutnie przeciwstawne uwikłanie Ty lirycznego w opozycję „mowa” – „milczenie”, wobec zaprezentowanego np. w wierszu Ernesta Brylla w formule: „Masz się nauczyć milczenia – to znaczy / dobrej gadatliwości”.

Zobaczymy tę różnicę na przykładzie wiersza Ewy Lipskiej *Ostrzeżenie* (1974), który pozornie powiela sens cytowanego paradoksu (milczenie jako gadatliwość). Przypomnijmy, że Bryll rozwiązuje go już w drugim zdaniu wiersza: „Niemowy zbyt skoro / żelazem doświadczają i na ogień biorą”. Ostatnia strofa utworu Lipskiej buduje swój sens – jak się wydaje – właśnie w punkcie tego dokonanego już rozstrzygnięcia inicjalnej zagadki wiersza Brylla. Zamiast paradoksu pojawia się dosłowny zapis wyprowadzonego zeń wniosku:

Unikaj milczenia
z którego zbyt często korzystasz –
ono może rozwiązać ci język.

Jednakże po wyjściu od wnioskowania zgodnego z tekstem Brylla Lipska przechodzi dopiero do zbudowania swojego paradoksu (milczenie, które może rozwiązać język). Pomijając nawet inne aspekty obydwu wierszy, porównanie kluczowych, pozornie współgrających ze sobą, paradoksów myślowych, ujawnia konieczność odwrotnego kierunku ich wyjaśniania. Anomalia semantyczna z wiersza Brylla opiera się bowiem na metaforycznym rozumieniu

„milczenia”, które jest tylko sugestywnym przedstawieniem mowy zgodnej ze „światem znikczemniałym” („dobra gadatliwość”), jest – inaczej ujmując – „przemilczeniem” w sprawach istotnych. Ironiczne odwrócenie formuły rozkazu przez podmiot wiersza Lipskiej („unikaj milczenia” zamiast „masz się nauczyć milczenia”) ma być dla Ty słuchającego lekcją nieufności wobec własnej mowy. Lekcją, która przygotować ma adresata do poruszania się w rzeczywistości totalitarnej władzy nad umysłami, bliskiej utopijnym wizjom przyszłości, w której odnotowane może być nawet wewnętrzne poruszenie myśli, równoznaczne z niepożądanym „rozwiązaniem języka”. Obrazowo ilustruje ten stan rzeczy strofa poprzedzająca omawiany fragment:

Uważaj na swoje myśli
które opuszczą cię nagle
katapultując z płonącego samolotu mózgu.

Fantastyczna niemal w swojej genezie wizja kontroli umysłów przygotowana została wcześniejszym, dialogowym przeplataniem się przestróg i przypuszczeń płynących niemal wprost ze strony drwiącej w ten sposób z adresata policyjnej rzeczywistości. W otwarciu wiersza mówi się np. w ten sposób o potencjalnej perspektywie upozorowanego samobójstwa:

Ostrzegam cię przed tobą.
Nie miej do siebie zaufania.
Możesz sobie strzelić w tył głowy
nawet nie wiedząc kiedy.

Ironiczne zderzanie przestróg z niewiarygodnymi logicznie przypuszczeniami co do przyszłych, postrzeganych jako prawdopodobne, zdarzeń z udziałem adresata stanowi szkielet wierszowej komunikacji. Na tym tle także ostatnia strofa, wskazująca na zagrożenie utraty kontroli nad językiem, nawet ukrytym pod postacią milczenia, musi być rozumiana w funkcji tytułowego *Ostrzeżenia*. Jest więc przez to w istocie apologią postawy „niemowy”, obroną milczenia wystawionego na próbę „rozwiązania języka”.

Społeczne tło dla „ostrzeżeń”, podważających ironicznie zaufanie adresata do siebie samego, dookreślają oczekiwania postawione

przed nim w wierszu Barańczaka *Ugryź się w język z tomu Ja wiem, że to niestuszne* (1977):

Nie pluj od razu wszystkim, co ci myśl
 na język przyniesie; zanim otworzysz usta,
 przełknij tę gorzką ślinę, zanim co powiesz, trzy razy
 się zastanów nad losem a) posady b)
 posad świata, c) wszystkich
 posadzonych; bity w twarz pięścią
 pieśni masowej, ugryź się czym prędzej w język,
 tak, mocno, jeszcze mocniej, nie rozwieraj szczęk,
 zaciśnij zęby, nie bój się, najwyżej
 język ci spuchnie tak korzystnie, że
 nie będziesz mógł już wybełkotać ani słowa
 i bez żadnych problemów uzyskasz czasowe
 zwolnienie z prawdy; a jeśli poczujesz
 na podniebieniu słony smak, nie przejmuj się:
 ten czerwony atrament gniewu i tak nie przejdzie ci przez usta

Spółecznie umotywowany potocznym frazeologizmem nakaz milczenia za wszelką cenę przeradza się w trakcie nawiązanej komunikacji w „poradnik spiskowca”. Adresat wpierw prowokowany jest Bryllowym rozumieniem „milczenia”. Zostaje wyobrażony w sytuacji, która domaga się od niego ryzyka mówienia prawdy i działania z narażeniem „losu posady”. Po tym apelu, budzącym sumienie, na wszelki wypadek instruowany jest również dalej w zakresie obchodzenia się z tajemnicą. Podjęcie mówienia, które przerywa milczenie ze strachu, prowadzi do obowiązku praktykowania milczenia aktywnego. W semiotycznej perspektywie zwanego „sygnitywnym”, czyli będącego „wyrazem świadomego zahamowania mowy tam, gdzie sytuacja mówienie przewiduje lub nawet zdaje się go domagać”¹. Czysto fatyczna rola takiego milczenia przekłada się na utrwalanie kontaktu, w jakim pozostawał będzie, wbrew swej woli, ale ze względu na przyjęty model komunikacji, projektowany adresat wiersza. Rekwizytornia przesłuchania i uwięzienia, otwarta przed nim w wierszu Barańczaka, nie zostawia złudzeń odnośnie do stawianego mu jednocześnie wymogu heroizmu. Jak pisze Izydora Dąmbska,

¹ I. Dąmbska, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, [w:] *taż, Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa 1975, s. 95.

milczenie jest „cnotą heroiczną, gdy naraża milczącego na cierpienia, których nie milknąć mógł uniknąć”². Wartość jednostki mierzona jest tu wyrzeczeniem się przez nią indywidualnego dobra i skłonnością do samounicestwienia w imię społecznego oczekiwania. Alternatywą, związaną z przejściem do mówienia, jest wybór losu, w praktyce oznaczającego skazanie się na moralne (choć w spiskowej praktyce także i fizyczne) unicestwienie się jako zdrajcy.

Wiersz Urszuli Koziół *Lekcja z polskiego*, datowany na okres stanu wojennego (listopad 1982), a opublikowany w tomie *Żalnik* (1989), zdaje się troszczyć o uniknięcie tego drugiego scenariusza w życiu adresata:

naucz się mówić „nie wiem”
 naucz się mówić „nie znam”, „nie pamiętam”
 naucz się nie mówić
 ćwicz pamięć w ułomności
 wiesz że masz prawo być istotą omylną
 lub niemową
 upieraj się przy szumie w uszach na skutek wiatru historii
 i zmiany ciśnienia
 która zdarzenia życia zmienia w przywidzenia

Formuły dydaktyczne kierowane są tu, w myśl podtytułu, *Do młodego człowieka*. Jego przyszłością mają się stać sytuacje opisane m.in. w utworze Barańczaka, ustanawiające milczenie jako dominantę przewidywanych doświadczeń komunikacyjnych. Lekcja konspiracyjnych zachowań językowych pokazuje, jak zredukować przyszłe akty mowy do samego już tylko kontaktu między ich uczestnikami, np. w trakcie Przesłuchania (przepytywania), kontaktu, paradoksalnie ustanawianego właśnie dzięki milczeniu. Trudno uwolnić się od perspektywy odczytania tego adresu w oderwaniu od wpisywania go w przekleństwo rzucone przez Mickiewicza:

O matko Polko! ja bym twoje dziecię
 Przyszłymi jego zabawkami bawił.

Bardziej bezpośrednio, choć w tym samym duchu, podjęła je Mieczysława Buczkówna w wierszu *Do matki Polki* z 1982 roku:

² Tamże, s. 104.

Gdy mówić zacznie naucz go wyraźnie
 Jak tu się milczy w miejscach kaźni

Obowiązek bycia „niemową” w sytuacji trudnej, jaki nakładany jest na Ty liryczne w tych wierszach, wyrasta wyraźnie z zaprzeczenia idei niemowy obecnej w wierszu Brylla. Projektowanym światem adresata *Lekcji z polskiego* jest oswojona dydaktycznie przestrzeń konfliktu, wymagająca trzymania się zasad, o jakich naucza i jakie tym samym narzuca mu tradycja.

Nieco bardziej uniwersalnie ulokował w świecie wiersza interesującą nas figurę adresata autor tomu *Przechowalnia bagażu* (1980), rówieśnik poetów nowofalowych, choć debiutujący dopiero w drugiej połowie lat siedemdziesiątych, Dominik Opolski:

Milcz starannie: intensywniej
 wchłaniaj krzyk dobijających się nawzajem
 wrogich brzegów echa: Ściany tego więzienia
 gdzie wpadłeś na pomysł zagadkowego uśmiechu
 zapisane są dziejami zaciśniętych ust i pięści.
 (W ten sposób istnieje to, czego nie ma)

– Pojemność milczenia
 może się zwiększyć po wyjęciu
 sztyletu z serca: sam się nie dowiesz
 czy świat z ciebie wychodzi
 czy ty na świat się rozlewasz³.

Oczywiście nie ulega wątpliwości, że adresat przywoływany w tej wypowiedzi lirycznej koresponduje jeszcze ze strategiami dotąd omówionymi, a zwłaszcza z ich wariantem nowofalowym. Świat Ty określają spotykające się w tym samym punkcie, co np. w utworach Karaska i Barańczaka, współrzędne porządku prywatnego i publicznego. Ich przecięcie się widać zwłaszcza w homonimizacji zwrotu „krzyk dobijających się”, wyzyskanej poetycko m.in. dzięki przerzutni, która na znaczenie dosłowne frazeologizmu, odniesione do zewnętrznej sfery doświadczeń publicznych, pozwala nałożyć sens przenośny, drążąc świat wewnętrzny adresata. Plan historyczny obok „krzyku dobijających się”, współtworzą „ściany więzienia”, „dzieje zaciśniętych ust

³ D. Opolski, *Bohater*, [w:] tenże, *Przechowalnia bagażu*, Lublin 1980.

i pięści”, „sztylet”. Obrazy te sytuują Ty liryczne w obserwowanym już w wierszach pokolenia '68 świecie milczenia godnego, skutkującego znanym przede wszystkim z *Przesłania Pana Cogito* wyborem „świadomej klęski”. Ale oprócz przywołania schematu komunikacyjnego, w którym wybiera się milczenie i osobistą ofiarę w imię zwycięstwa „wielkich słów”, pojawia się w tym wierszu perspektywa przekroczenia etyczno-historycznych uwarunkowań.

Nakaz „staranności” w milczeniu, osiagający prawdopodobny ideał w chwili śmierci, także w jej wymiarze heroicznym, ma w omawianym wezwaniu zmienić sposób postrzegania swojego świata przez Ty. „Pojemność milczenia” nie musi już być znakiem sprzeciwu wobec innych w układzie społecznym, lecz sugerowaną przestrzenią kontemplacji, prowadzącą do odzyskania jedności ze światem. Inaczej niż np. w wierszu *Nie Stanisława Barańczaka*, doznawane w życiu społecznym cierpienie, nie zmierza do spełnienia się w roli tekstowego świadectwa. Niemniej jednak sam moment stopienia się ze światem zobrazowany zostaje w podobnie dramatycznym finale:

czy świat z ciebie wychodzi
czy ty na świat się rozlewasz.

Całość komunikacji z Ty mogłaby, oczywiście, zmierzać do przeprowadzenia go, wbrew niszczącej presji historii, od „milczenia na nie” do, jeszcze trudniejszego, „milczenia na tak” oferującego jakąś inną nieuchwytną w postawie trzymania się zasad i w spełnianiu powinności prawdę o świecie. Dostępną w „myśli czystej”, z której ironizował Pan Cogito, podobnie jak adresat tekstu Opolskiego, wpisując akt ostatecznego dojścia do niej w chwili, także ostatecznej (*Pan Cogito a myśl czysta*, PC):

kiedyś później
kiedy ostygnie
osiągnie stan *satori*
i będzie jak polecają mistrzowie
pusty i
zdumiewający

U Opolskiego opozycję ciała i świata zniesie dopiero narzędzie zbrodni. Wcześniejsza praca milczenia zamiast pustki buduje

więzienie wzniesione z nieposłusznych myśli. A przecież „Milcz staranniej” brzmi jak zalecenie medytacji, mającej się rozwijać w ćwiczeniu, którego obowiązek nakładają na Ty słowa: „wchłaniaj krzyk dobijających się wrogich brzegów echa”. Teoretycznie ćwiczenie to mogłoby prowadzić do osiągnięcia stanu unicestwienia „mowy wewnętrznej” – „wewnętrznej radiofonii”, jak to nazywa Roland Barthes⁴. Po wzajemnym „dobiciu się” jej głosów powinno nastąpić wszakże – jak pisze autor *Imperium znaków* – „wyciszenie nieustępliwej paplaniny duszy”, „złamanie tej wewnętrznej recytacji, która tworzy naszą osobę”⁵. Osobę możliwego Ty w omawianym wierszu mają jednak tworzyć głosy tej właśnie „recytacji”, mają określać sens jego istnienia aż do śmierci, o czym przekonuje sarkastyczna puenta. Dobijanie się krzyku (pamięci i wrażliwości historycznej) do przestrzeni duchowej oraz gra echa pozostać mają w planie życia Ty lirycznego procesem stałym, o czym przypomina niedokonany charakter frazeologizmu „dobijać się”.

Perspektywy rysowane przed adresatem wiersza Dominika Opolskiego wychodzą więc w sumie z tych samych pozycji, jakie ustanawiały w swoich oczekiwaniach wobec partnera komunikacji strategie Zbigniewa Herberta, Stanisława Barańczaka czy Urszuli Koziół. Nie dochodzi do otwarcia przestrzeni innego możliwego świata wokół Ty. Pozostajemy w kręgu tej samej figury, której poetycką potrzebę i jej warianty przemieszczania się w ramach konwencji artykułują w najszerszym planie wszelkie odwołania do społecznych kodów języka dyrektywnego oraz ich historycznych zastosowań.

Omawiane dotąd „figury przemocy” we wszystkich swoich wcieleniach traktują adresata przedmiotowo, odwołując się przede wszystkim do pokładów jego społecznej wrażliwości bądź użyteczności. Apelują do człowieka bez twarzy, z pozycji nie posiadającej twarzy Instytucji. Świat jako Ty liczy się dla nich o tyle, o ile może przejrzeć się w modelu świata danej idei, zbiorowości czy „pewności” ponadjednostkowej racji. Figury te, nie licząc się z konsekwencjami, wymuszają stale na Ty jego Tak lub Nie. Kształtują adresata w przestrzeni reto-

⁴ R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 1999, s. 133.

⁵ Tamże, s. 133–134.

ryki, której „specyficzna natura” – jak pisze Lévinas – „polega na niszczeniu wolności”⁶. Mówiąc słowami Richarda Rorty’ego, omawiane figury kierują się „etyką zasad”, ponad „etyką wrażliwości”, nie są zatem gotowe do stawiania pytania o to, „kto cierpi z powodu istnienia takich instytucji lub stosowania tych zasad?”⁷ Powstaje zatem naturalne pytanie, jak są możliwe i jak się realizują w poezji „figury wrażliwości” wobec Ty. Przywołajmy raz jeszcze Lévinasa:

Zrezygnować z psychagogii, demagogii, pedagogii, jakie zawiera retoryka, to stawać naprzeciw innego człowieka w sytuacji prawdziwego dyskursu⁸.

Spróbujmy więc wyruszyć na poszukiwanie śladów tego „prawdziwego dyskursu”, który, co prawda w poetyckiej komunikacji, w dosłownym rozumieniu nigdy nie ma miejsca, ale chcemy wierzyć, że może być w niej wyznaczany i przez to staje się także „możliwy”.

⁶ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2002, s. 68.

⁷ R. Rorty, *Etyka zasad a etyka wrażliwości*, [1991], przeł. D. Abriszewska, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2.

⁸ E. Lévinas, dz. cyt., s. 68.

Zbigniew Herbert
Raport z oblężonego Miasta

Zbyt stary żeby nosić broń i walczyć jak inni –

wyznaczono mi z łaski poślednią rolę kronikarza
zapisuję – nie wiadomo dla kogo – dzieje oblężenia

mam być dokładny lecz nie wiem kiedy zaczął się najazd
przed dwustu laty w grudniu wrześnie może wczoraj o świcie
wszyscy chorują tutaj na zanik poczucia czasu

pozostało nam tylko miejsce przywiązanie do miejsca
jeszcze dzierzmy ruiny świątyń widma ogrodów i domów
jeśli stracimy ruiny nie pozostanie nic

piszę tak jak potrafię w rytmie nieskończonych tygodni
poniedziałek: magazyny puste jednostką obiegową stał się szczur
wtorek: burmistrz zamordowany przez niewiadomych sprawców
środa: rozmowy o zawieszeniu broni nieprzyjaciel internował posłów
nie znamy ich miejsca pobytu to znaczy miejsca kaźni
czwartek: po burzliwym zebraniu odrzucono większością głosów
wniosek kupców korzennych o bezwarunkowej kapitulacji
piątek: początek dżumy sobota: popełnił samobójstwo
N. N. niezłomny obrońca niedziela: nie ma wody odparliśmy
szturm przy bramie wschodniej zwanej Bramą Przymierza

wiem monotonne to wszystko nikogo nie zdoła poruszyć

unikam komentarzy emocje trzymam w karchach piszę o faktach

podobno tylko one cenione są na obcych rynkach
ale z niejaką dumą pragnę donieść światu
że wyhodowaliśmy dzięki wojnie nową odmianę dzieci
nasze dzieci nie lubią bajek bawią się w zabijanie
na jawie i we śnie marzą o zupie chlebie i kości
zupełnie jak psy i koty

wieczorem lubię wędrować po rubieżach Miasta
wzdłuż granic naszej niepewnej wolności
patrzę z góry na mrowie wojsk ich światła
słucham hałasu bębnow barbarzyńskich wrzasków
doprawdy niepojęte że Miasto jeszcze się broni

oblężenie trwa długo wrogowie muszą się zmieniać
nic ich nie łączy poza pragnieniem naszej zagłady
Goci Tatarzy Szwedzi hufce Cesarza pułki Przemienienia Pańskiego
kto ich policzy
kolory sztandarów zmieniają się jak las na horyzoncie
od delikatnej ptasiej żółci na wiosnę przez zieleń czerwień do zimowej czerni

tedy wieczorem uwolniony od faktów mogę pomyśleć
o sprawach dawnych dalekich na przykład o naszych
sprzymierzeńcach za morzem wiem współczują szczerze
ślą mąkę worki otuchy tłuszcz i dobre rady
nie wiedzą nawet że nas zdradzili ich ojcowie
nasi byli alianci z czasów drugiej Apokalipsy
synowie są bez winy zasługują na wdzięczność więc jesteśmy wdzięczni
nie przeżyli długiego jak wieczność oblężenia
ci których dotknęło nieszczęście są zawsze samotni
obrońcy Dalajlamy Kurdowie afgańscy górale

teraz kiedy piszę te słowa zwolennicy ugody
zdobyli pewną przewagę nad stronnictwem niezłomnych
zwykle wahanie nastrojów losy jeszcze się ważą

cmentarze rosną maleje liczba obrońców
ale obrona trwa i będzie trwała do końca

i jeśli Miasto padnie a ocaleje jeden
on będzie niósł Miasto w sobie po drogach wygnania
on będzie Miasto

patrzemy w twarz głodu twarz ognia twarz śmierci
najgorszą ze wszystkich – twarz zdrady

i tylko sny nasze nie zostały upokorzone

Kazimierz Nowosielski

Wytrwać do końca

O wierszu *Raport z oblężonego Miasta*

Widocznie dla Herberta musiał to być bardzo ważny wiersz, skoro jego tytułem opatrzył najpierw paryską edycję (1983), a potem krajowe wydania zawierające ów tekst zbioru. Napisał go prawie sześćdziesięcioletni, bardzo już schorowany poeta, niewątpliwie próbujący tym utworem odpowiedzieć na niedawno ogłoszony w Polsce stan wojenny i jednocześnie, jak się zdaje, w jakiś istotny sposób podsumować nie tylko swój poetycki, ale i najwyczejajniej ludzki trud. Na próżno jednak poszukiwalibyśmy w nim wyrazistych, w miarę rozpoznawalnych wewnątrztekstowych sygnałów umożliwiających związanie przedstawionych w wierszu wydarzeń z mniej lub bardziej znanymi faktami z życia artysty. Nic, albo niewiele z tych rzeczy, a jednak – czujemy to – właśnie w *Raporcie*... uwyrażniony został jakiś ważny aspekt nie tylko artystycznej postawy Herberta; aspekt wytrwałego świadczenia paru, a w końcu – może nawet jednej wartości, którą jest prawda o człowieku i prawda człowieka usiłującego, w węższym lub szerszym horyzoncie wolności, określić: kim jest i po co jest? W przedstawionym utworze ów horyzont wydaje się dramatycznie mały, z każdym dniem oblężenia coraz bardziej ograniczony, by w finale wiersza niemal zawęzić się do sfery najwyraźniej podmiotowego, jednostkowego wyboru: zgodzić się na niewolę albo też, trwając przy danym sobie oraz innym słowie, ponieść nieuchronną, z rąk barbarzyńców, śmierć.

Zapytajmy teraz, kim jest ten, kto nie tylko w zakończeniu dzieła podnosi ów dylemat?; z jakiej pozycji go podejmuje?; jako kto mówi? Odpowiedź na te pytania zdaje się nie nastroczać nazbyt wielu kłopotów; wszak już w pierwszej znaczeniowej odsłonie tekstu, którym jest tytuł utworu, on przedstawia się nam jako ten, kto zdaje „raport”. W ogóle raportem, który popularny *Słownik wyrazów obcych* określa jako „ustne lub pisemne doniesienie o czymś, zwykle zwierzchnikowi, instytucji nadrzędnej; relację, meldunek”, zdaje się cały utwór. Jest nim, choć niezupełnie i nie do końca, bo przecież w miejscu, które w sprawozdaniach zwykle zajmuje nieodzowna informacja o kompetencjach zdającego sprawę z przedsięwziętego zadania, a więc na samym początku tekstu, znajdujemy niemniej istotne niżli zawarte w tytule dookreślenie:

Zbyt słaby żeby nosić broń i walczyć jak inni –

wyznaczono mi z łaski poślednią rolę kronikarza

Rzec by można, iż nominalnie ten, kto mówi w tym utworze, w zasadzie pozostaje kronikarzem, choć na jakąś jedną ważną nie tylko dla siebie chwilę, kiedy dramatycznie topnieje liczba obrońców Miasta, przejmuje także rolę składającego raport z tego, co się dzieje; z zastanego stanu rzeczy oraz z ich (obrońców), a także swego stanu ducha. Nie są to jednak dwie najzupełniej różne role. Zadaniem zarówno kronikarza jak i sprawozdającego pozostaje w miarę ściśle opisywanie faktów, beznamienne określanie tego, jak się sprawy mają, w miarę rygorystyczne trzymanie na wodzy swych fantazji, sympatii, niechęci i upodobań, chociaż w tej ostatniej kwestii na nieco więcej zwykło się pozwalać pierwszej niż drugiej postaci. Zarówno w jednym jak i drugim przypadku wyciąganie ostatecznych wniosków, ocenę przedstawionego materiału pozostawia się, przypomnijmy, „zwierzchnikowi instytucji nadrzędnej”, co ma wymusić na autorze tekstu maksymalną przejrzystość wyводу, rzeczowość w argumentowaniu, klarowność w porządkowaniu informacji. Ja – już na samym początku wiersza powiada wcielający się we wspomniane role podmiot – „mam być dokładny”, by nieco dalej, jakby samemu sobie przypominając o obowiązujących go regułach wyводу, dodać: „unikam komentarzy emocje trzymam w karchach piszę o faktach”.

W przypadku analizowanego tekstu, zauważmy, poetyki raportu oraz kroniki, bliskie sobie, choć nie tożsame z sobą, jakby w zgodzie z współczesnymi tendencjami do opuszczania granic gatunku, zdają się nakładać na siebie i wzajem przenikać. (Przypomnijmy, iż jedna z najsłynniejszych diagnoz dotyczących stanu naturalnych zasobów świata oraz tendencji rozwojowych ludzkości na połowę XX wieku nosiła tytuł *Raport rzymski*, a często mianem kroniki określa się dziś błahie towarzyskie wydarzenia zanotowane w gazecie lub historii dojrzwiania fikcyjnych bohaterów, jak się to dzieje w *Kronice wypadków miłosnych* Tadeusza Konwickiego). W utworze Herberta mamy więc typowe dla kroniki czy diariusza sygnały sekwencjalizowania czasu („poniedziałek”, „wtorek” itd.) oraz skłonność do pewnego panoramicznego ujmowania zdarzeń i wyrażania ich w zespołach długich, przyczynowoskutkowych zdań, a obok tego: charakterystyczne dla raportu lakoniczne, skrótowe informacje o tym, co się zdarzyło na określonym terenie, bez czytelnego wiązania, a więc w pewnym sensie także interpretowania, relacji zachodzących między przedstawianymi faktami („magazyny puste jednostką obiegową stał się szczur [...], burmistrz zamordowany” itp.).

Na obszarze tego samego tekstu spotykają się tu, znacząco sąsiadując ze sobą: w miarę spokojny, eksponujący elementarne zależności między zdarzeniami, wywód dziejopisa i w jakimś przyśpieszonym rytmie, jakby na krótkim oddechu wypowiedane eliptyczne zdania składającego raport. Oba jednakże, przypomnijmy, mają służyć temu samemu, bądź podobnemu celowi, którym jest prawda widzialnego; rzeczowemu przedstawianiu tego, co się zaobserwowało, czego się było świadkiem. Czy ten, który mówi w tym wierszu, do końca mieści się w przyjętej roli, czy rolach? Czy na całej przestrzeni utworu wytrzymuje narzuconą sobie, a związaną z nimi, próbę stylu? Kiedy przyjrzymy się spożytkowywanej przezeń składni to w zasadzie nie zauważymy tu nic, co by naruszało kanony poprawnie zbudowanego zdania, które w obu przypadkach jest podstawowym nośnikiem informacji; wyrazy stoją w klasycznym szyku niczym żołnierze na musztrze; żadne inwersje nie mącą klarownego toku oznajmień, z których w zasadzie zbudowany jest cały wiersz. Nie łamią go też żadne gwałtowne, zdradzające wypadnięcie z roli beznamiętnego rejestratora faktów, eksklamacje, nieoczekiwane wtrącenia, czy choćby

nawet mniej lub bardziej dramatycznie formułowane pytania. Także słownictwo nie zaleca się tu jakimś nadmiernym wyszukaniem; nie nastrożające kłopotu przy definiowaniu swych znaczeń rzeczowniki opatrywane są raczej dość konwencjonalnymi epitetami, żadnych neologizmów czy archaizowania... Niezwykle mało tu również metafor, porównania zaś odwołują się najczęściej do obserwowanego w naturze, (to nic że drastycznego w swym konkretnym wyrazie), porządku zdarzeń:

nasze dzieci nie lubią bajek bawią się w zabijanie
na jawie i we śnie marzą o zupie chlebie i kości
zupełnie jak psy i koty

Analizowanej poetyckiej wypowiedzi nie daje się zamknąć w obrębie żadnego z klasycznych wzorców metrycznych i to, co zwiemy uporządkowaniem naddanym w tekście artystycznym, tutaj wydaje się nie mieć zastosowania. Nie została ona ujęta w ramy jakichkolwiek zwrotek, zaś pojawiającymi się w obrębie relacji przerwami zdaje się rządzić charakterystyczna dla przedstawianej sytuacji poetyka zapisu „z doskoku” – jakby między różnymi fazami obłączenia, rzecz by można: o stylistycznej istocie wiersza decyduje dość spokojny, konwersacyjny tok relacjonowania obserwowanych wydarzeń.

A jednak niektóre poetyzmy, a także pewne sformułowania, przyznajmy, zdają się jednak wskazywać, iż nie do końca mówi tu ktoś, kto wziął na siebie wyłącznie rolę kronikarza oraz raportującego, i poza nią nie wykroczył. Bo skąd tu dość z rzadka, ale jednak pojawiające się metafory, których ilość, w porównaniu z wcześniejszymi partiami tekstu, zdaje się nawet zaskakiwać nas w finale wiersza i skąd, w tymże samym miejscu, owo przeniesienie ukazywanych wydarzeń w sferę filozoficznomoralnych uniwersaliów, pewien aksjologiczny, w zestawieniu z poprzednio zaprezentowaną powściągliwością, radykalizm w przekraczaniu horyzontu ukazywanych zdarzeń? Pojawiająca się wówczas sekwencja przerośniętych budowanych poprzez zestawienie rzeczownika konkretnego z abstrakcyjnym, tworzy z pojęciami o charakterze spekulatywno-wolucyjnym (głód, śmierć, zdrada – to terminy, których definiowaniem zajmuje się głównie antropologia i etyka) całości, które zdają

się dowodzić, iż ten, kto mówi w tym wierszu, wchodzi również w kompetencje filozofa, moralisty oraz poety nade wszystko, i że w jakimś istotnym sensie utożsamiał się z nimi także wcześniej, kiedy starał się jak najrzetelniej wywiązać z roli kronikarza i raportującego, po drodze niejako objawiając się także jako ten, kto zapytując o „granice” „niepewnej wolności”, bada je, rozważa, czyni obiektem coraz bardziej pogłębionego namysłu.

Co znajduje się w ich centrum, w obrębie granic? Kiedy „komentarze rosłą maleje liczba obrońców” i nie wiadomo, czy ktokolwiek jeszcze zdoła wysłuchać jego raportu lub przeczytać kronikarski zapis, ten, kto mówi, za najważniejszą instancję mającą ocenić sens tego, co widzi i opisuje, zdaje się uznawać własne sumienie – to miejsce, gdzie człowiek przez słowo podejmuje się trudu nadawania imienia temu, co zrobił; gdzie stara się rozpoznać prawdę oraz wartość swoich uczynków. Skutecznie uczynić to może tylko ktoś, kto wie, czym tak naprawdę jest słowo, na czym polega siła, tajemnica i niebezpieczeństwo mowy: poeta, filozof i moralista zarazem, którymi w każdym akcie głębokiego samopoznania staje się każdy z nas.

Aby uczynić tę mowę aksjologicznie skuteczną, to znaczy spożytkować ją tak, aby wносиła z sobą kwestie o fundamentalnym, rozstrzygającym dla człowieka znaczeniu, również poeta tak jak kronikarz czy żołnierz, musi ją oprzeć o prawdę, odnieść do rzeczywistości takiej, jaką ona jest – niezależnie od tego, czy to, co się dzieje, podoba się nam, czy też nie. (Przypomnijmy: nade wszystko „mam być dokładny” – tyle, i tylko tyle!). W procesie realizowania wszystkich wspomnianych ról prawda ze swej istoty, powiada podmiot, najpierw musi być usytuowana poza jakimkolwiek wartościowaniem; dopiero w oparciu o to, co jest takie, jakie jest, mogą budować jakąś hipotezę sensu, poszukiwać dróg wyjścia z zastanej sytuacji, odpowiedzialnie zapytywać o granice własnej i zbiorowej wolności.

W spotkaniu z drugim człowiekiem, a czymże innym jak nie relacją ze spotkań z innymi obrońcami Miasta (oczywiście na tyle, na ile to umożliwiają wojenne okoliczności), jest ów poetycki raport, okazuje się, najważniejsza jest prawda jego twarzy. W kontakcie z nią, w sytuacjach granicznych (głodu, ognia, śmierci, zdrady),

rozstrzyga się istota tego, kim w rzeczy samej dla siebie i dla innych jesteśmy; kim dla nas oni i kim my dla nich. W ostateczności: czy bez obrzydzenia będziemy mogli spojrzeć sami w sobie w oczy? Dopiero w tym kontekście nabiera sensu skonwencjonalizowane, coraz bardziej wyszarzałe w powszechnym obiegu, acz w istocie tak wiele mówiące o ludzkiej godności i apelujące o wiązanie widzialnego z duchowym, powiedzenie, iż ktoś „twarz odzyskał” albo „ją utracił”. Poeta w tym tekście – zwłaszcza, choć nie tylko, w jego finale – jawi się tu jako ten, kto tak jak stojący po stronie faktów żołnierz i kronikarz, konfrontuje prawdę twarzy z prawdą ludzkich uczynków, i w ten sposób stara się przywrócić pierwotne, najbardziej elementarne i zarazem najbardziej zobowiązujące, znaczenie temu niezwykle zbanalizowanemu wyrażeniu: mieć twarz albo też jej nie mieć. Akuszerem wyżej wspomnianej prawdy, zauważmy, jest słowo, a jego skuteczność w tym względzie zależy od rangi, jaką mu przyznajemy w porządku ludzkich zobowiązań; jeśli ono coś znaczy – to i ma znaczenie nasze wyprawianie się po nią. Wszak kiedyś wyrażenie: „dać komuś słowo” znaczyło tyle co: wpisać je w prawdę swojego oblicza. Na tym budowany był kodeks rycerski i sens każdej, nie tylko żołnierskiej, przysięgi. Złamać dane komuś i sobie słowo oznaczało w nim: wyzbycie się czci, plamę na honorze, coś, co zwykło się określać właśnie jako „utratę twarzy”. W ten sposób Herbert łączy tak istotne dla aksjologicznego „oblicza” tego wiersza wartości jak: cześć, godność, honor... z kulturą, czyli ze słowem, które buduje nasze człowieczeństwo, nasze wewnętrzne i zewnętrzne Miasto o tyle, o ile prawdę czyni najważniejszym dla siebie zobowiązaniem.

To właśnie tytułowe Miasto (pisane dużą literą!) jest tu imieniem kultury, która w wolności chce wybierać prawdę, by na niej i w jej obrębie organizować przestrzeń ludzkiego zamieszkiwania w bycie. Kultura, która z pełną determinacją przestaje opowiadać się za takim rozumieniem i praktykowaniem słowa, przestaje bronić „granic naszej niepewnej wolności”; przestaje być Miastem, a staje się chaosem – domeną barbarzyńców. Tak poeta jak i żołnierz – kronikarz (przypomnijmy: „Zbyt stary żeby nosić broń jak inni”) są tu tymi, których zadaniem jest walka o zachowanie choćby elementarnego pola wolności dla aktu konstytuowania się prawdy o tym,

co wewnątrz i na zewnątrz człowieka. To dopiero w jego obrębie słowo może skutecznie łączyć uczynki z sumieniem i budować to, co najistotniejsze: Człowieczeństwo w człowieku: w wolności – stwarzać Miasto. Barbarzyńcy, niosąc niewolę, uderzają w samą istotę prawdy jako najważniejszego aksjologicznego zadania człowieka, negują jej wyzwolenczy – otwierający na Pełnię bycia – charakter. Oni nie zbudują Miasta – prawdy, bo nie przynoszą z sobą wolności potrzebnej do zmierzania ku Pełni; oni co najwyżej mogą zbudować Miasto – więzienie – Orwellofską cywilizację przemocy i zakłamania. Obrona wspomnianych wartości zdaje się tu powinnością tak żołnierza, jak filozofa i poety, zobowiązaniem wnoszonym przez szacunek dla słowa – kultury; jest zadaniem, które czasem domaga się aż ofiary z życia i – dla kogoś, kto, jak stary kronikarz z *Raportu...*, chce im służyć do końca – może być także łaską losu. Dzieje się tak, bo być w nich i dla nich – to odpowiedzialnie zapytywać o siebie i innych w sytuacji, kiedy spojrzeć trzeba „w twarz głodu twarz ognia twarz śmierci, twarz zdrady” – i wytrzymać to spojrzenie. Owe wartości – zobowiązania przychodzą tak z głębokiej pamięci kultury, jak i z rzeczywistości sumienia, a z nich obu wszak przybywać mogą nie inaczej jak tylko w słowie i dzięki niemu, gdyż to ono łączy jedno i drugie. Dlatego też:

[...] jeśli Miasto padnie a ocaleje jeden
on będzie niósł Miasto w sobie po drogach wygnania
on będzie Miasto

To my w wolności wybieramy Miasto, czyli kulturę rozumianą jako pewien ponadnaturalny porządek wartości, do zamieszkiwania, ale i Miasto w jakimś istotnym sensie wybiera nas – w obu przypadkach, w elementarnym wymiarze (ja wobec drugiego człowieka, ja wobec siebie), zobowiązując do tego, byśmy byli mu wierni. Z wytrwania przy nim, przy danym mu słowie, zdaje się mówić podmiot, będziemy rozliczani nawet wtedy, gdy padną ostatni obrońcy wspomnianych wartości i Miasto stanie się snem zaledwie dla tego, komu los wybierze już tylko „drogi wygnania”.

Oblężenie trwa stale (przypomnijmy: „nie wiem kiedy zaczął się najazd / przed dwustu laty w grudniu wrześniu może wczoraj o świecie”) i dotyczy tak wewnętrznego jak i zewnętrznego porządku

ludzkiego zamieszkiwania w wartościach, które tu wyraża i uosabia Miasto – najistotniejsza, do ostatka broniona, przestrzeń prawdy i wolności. Niewola redukuje tę pierwszą co najwyżej do jednej konieczności: rasowej – jak się to działo w nazizmie, klasowej – z czym mieliśmy do czynienia w zbolszewizowanym marksizmie, a nie są to ostatnie, ani też wszystkie imiona zniewoleń. W takich sytuacjach wolność przestaje być międzyosobowa i chroni się do wnętrza człowieka. Zamienia się sen o wolności. Sztuka – powiada w zakończeniu *Raportu...* poeta – jest po to, aby w ostateczności broniła nawet tego snu.

Zbigniew Herbert

Elegia na odejście pióra atramentu lampy

1

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 nosiłeś
na swym ciele
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 inkaucie
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 zakłęcia 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 wieształ *ex voto*
na strzaskanym ołtarzu

2

Światło mego dzieciństwa
lampo błogosławiona

w sklepach starzyny
spotykam czasem
twoje zhańbione ciało

a byłaś dawniej
jasną alegorią

duchem uparcie walczącym
z demonami gnozy
cała wydana oczom
jawna
przejrzyscie prosta

na dnie zbiornika
nafta – eliksir pralaszów
śliski wąż knota
z płomienistą głową
smukłe panięskie 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
złorzeczenia i klątwy
proroctwo zagłady
furia kopci

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 książę 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 lampa naftowa – dogasz we wspomnieniach jak opuszczony obóz

zapłaciłem za zdradę
lecz wtedy nie wiedziałem
że odchodzicie na zawsze

i że będzie
ciemno

Dariusz Pawelec

Elegia

W próbę obserwacji współczesnego nam sposobu przejawiania się semantyki elegijnej dobrze wprowadzają syntetyczne uwagi Friedricha Wilhelma Schellinga z jego *Filozofii sztuki*:

Wyobrażenie, które o elegii przyjęli nowożytni niemal powszechnie, jest takie, że są to wiersze wyrażające skargę, a panujący w nich duch jest duchem wrażliwego smutku. Nie da się zaprzeczyć, że w tym rodzaju poetyckim znalazły wyraz skarga i smutek i że elegie były przede wszystkim pieśniami żalu po zmarłych. Ale jest to tylko jeden sposób ich uprawiania, zresztą o nieskończonej różnorodności i elastyczności, tak że ten jeden gatunek, choć oczywiście tylko fragmentarycznie, zdolny jest objąć całe życie. Elegia, jako rodzaj wiersza epickiego, jest ze swej natury historyczna; również jako pieśń skargi nie przeczy swemu charakterowi, a nawet można by rzec, zdolna jest do wyrażania żalu właśnie tylko dzięki temu, że podobnie jak epos może rzucić spojrzenie w przeszłość. Zresztą równie zdecydowanie tkwi we współczesności i opiewa tyleż zaspokojoną tęsknotę co i ciernie tęsknoty niezaspokojonej. Granic jej przedstawiania nie wytycza sytuacja indywidualna i poszczególna, ale staje się odskocznią dla jej wybiegów w rzeczywiście epicki krąg. Elegia jest już ze swej natury jednym z najbardziej nieograniczonych gatunków¹.

¹ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 367–368. Na temat świadomości i rozumienia pojęcia „elegia” w dawnych poetykach, do I połowy XVIII wieku, zob. T. Michałowska, *Staropolska teoria geneologiczna*, Wrocław 1974, s. 141–147. Przywołam w ślad za tym opracowaniem, jako jeden z możliwych kontekstów interpretacyjnych, którym wszakże nie będę się

Będziemy chcieli prześledzić, jakie możliwości lektury otwiera ta właśnie „nieograniczoność” w przypadku wiersza Zbigniewa Herberta pt. *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* (ENO).

Przywołany utwór Zbigniewa Herberta, choć wielokrotnie już komentowany i wyjaśniany, prowokuje do stałego uzupełniania i poszerzania rozpostartego sobą horyzontu znaczenia. Sens tego długiego i złożonego tekstu zdaje się niewyczerpany, niczym wierszowy „kałamarz”, w którym „tyle jeszcze było [...] dobrych myśli”. Wyzwanie jego rozumiejącej lektury tym bardziej jawi się więc jako trudne, a jest jeszcze trudniejsze, gdy zgodzimy się z przekonaniem, że „interpretacja zawsze możliwa jest tylko jako przybliżenie”².

Najdokładniej bodaj przez „literalny porządek” tekstu Herberta przeprowadził nas Jacek Łukasiewicz. W wierszu, jego zdaniem, „odchodzą w przeszłość przyjazne, pamiętane z dzieciństwa przedmioty”, a mówiący „wspomina swoje doznania zmysłowe: fizyczny kontakt z piórem-obsadką, atramentem i lampą”³. Przedmioty są rzeczywiste i były bądź „smakowane”, jak pióro, bądź też, jak atrament, stawały się źródłem zabawy. Lampa naftowa z kolei „migotała, filowała, kopciła, jej światło bywało zmienne, a że czytało się przy niej, poznawało fikcyjne światy, więc zachowanie się lampy odbierało się analogicznie do treści czytanych przy jej świetle książek”⁴.

Na znaczeniu tych konkretnych, „rzeczywistych” przedmiotów, skupili uwagę także inni interpretatorzy. W ujęciu Marty Wyki wiersz Herberta „jest jakby poetyckim testamentem utrwalającym przedmioty dzieciństwa poety”, z tym że, jak dodaje badaczka, „raj dzieciństwa zaludniony przedmiotami jest też miejscem ich śmierci”⁵. Wojciech Ligęza pisze o „pożegnaniu przedmiotów”,

w niniejszym szkicu zajmował, uwagi o wieloczęściowej kompozycji elegii: „Mogła składać się z *exordium* (przedmowy), *invocatio* (wezwania, odwołania, np. do jakiegoś bóstwa), *propositio* (przedstawienia, właściwego przedmiotu), *probatio* (dowodu, uzasadnienia) oraz *conclusio* (zamknięcia)”. Tamże, s. 146.

² J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 102.

³ J. Łukasiewicz, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 448–449.

⁴ Tamże, s. 450–451.

⁵ M. Wyka, *Herbert – poeta metafizyczny*, [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 214.

które odczytuje jako synonim „zamknięcia jakiegoś etapu biografii”, „utracone przedmioty” stanowią dla niego „znaki najważniejszych inicjacyjnych doświadczeń”⁶. Julian Kornhauser nazywa interesujący nas wiersz „pięknym wspomnieniem pióra, atramentu i lampy”, widząc w nim „nostalgiczne wspomnienie dzieciństwa”, Herbert, zdaniem krytyka, „mówi w poemacie o swojej niewierności w stosunku do «symbolicznych» przedmiotów dzieciństwa”⁷. Odnotowywany, nie tylko przez Kornhausera, aspekt utworu, czyli problem wierności, jej granic i możliwości trwania w czasie, mocno wyakcentowała w swojej interpretacji Danuta Opacka-Walasek:

W tym wierszu pamięć (i niepamięć) przedmiotów – przyjaciół dzieciństwa oznacza równolegle, metonimicznie, wierność obrazowi siebie z tamtych lat. Przedmioty, łatwe w konkretyzacji, stają się realnymi znakami dawnego myślenia i przeżywania podmiotu. Refleksja nad nimi jest jednocześnie wspominaniem siebie dawnego, rozmaitych epizodów, układających się w proces dorastania, równoznacznego (niestety!) z odchodzeniem od niewinnych ogrodów dzieciństwa⁸.

Niewątpliwie, podstawowe odniesienia semantyczne tekstu Herberta każą widzieć w nim przede wszystkim retrospektywną mityzację wywoływanych apostrofą rzeczy. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że tak uformowana w wierszu całość znaczeniowa jest tylko pewną funkcją względem całości wyższego rzędu. Dziwne to bowiem i mocno spóźnione pożegnanie dzieciństwa, jak również nazbyt może przesadzona w stosunku do rangi obiektów konstatacja niewierności. Obejmuje przecież przedmioty, „staroświeckie i poniekąd śmieszne narzędzia edukacji”⁹, dawno już pozostawione sobie, od tak dawna nieobecne, że podmiot nawet „nie pamięta dnia ani godziny”, kiedy je opuścił – W dodatku zostały one tak dobrze celowym działaniem twórczym, by w specyficznej przestrzeni lirycznej mogły wspólnie rozwinąć odniesienia przekraczające ich

⁶ W. Ligęza, *Elegie Zbigniewa Herberta*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 40 i 45.

⁷ J. Kornhauser, *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001, s. 118–119.

⁸ D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 84.

⁹ Określenie W. Ligęzy. Por.: tenże, *Elegie Zbigniewa Herberta*, dz. cyt., s. 47.

sytuacyjny związek ze „szkolną zgryzotą” i beztroską zabawą. Pióro, inkaust i lampa już na pierwszy rzut oka stanowią oczywiście szereg ekwiwalentny nie tylko ewokujący dawność, ale znaczący, jakże ewidentnie, działanie i domenę poety. Dodajmy od razu, że za sprawą wyboru lampy mowa o działaniu przypisanym do bardzo szczególnego sposobu pojmowania twórczości poetyckiej.

Lampa to, rzecz jasna – jak trafnie zauważa Wojciech Ligęza, czytając wiersz Herberta – „przedmiot wielorako symboliczny [...] staje się źródłem światła duchowego, podstawową pomocą poznawczą, inspiratorką fantazji oraz marzeń”¹⁰. Pójście drogą znaczeń przypisywanych lampie jako symbolowi inteligencji i ducha¹¹ jest, w moim przekonaniu, niezbędne dla rozumienia omawianego utworu. Opis staroświeckiego przedmiotu, mającego przypominać podmiotowi dzieciństwo, jest bowiem równocześnie usytuowaniem całej jego wypowiedzi w kontekście jednej z podstawowych metafor umysłu. Co dla nas niezwykle ważne, oznacza ona w sztuce przejście „od naśladowania do wyrażania”¹², a zatem porzucenie mimeetycznego zwierciadła. Filozoficzną tradycję i rolę owego „przejścia” w romantycznej teorii poznania i w poezji omówił w swojej fundamentalnej pracy Meyer H. Abrams. Tytuł jego książki, opublikowanej w połowie XX wieku, przywołuje, jak sam pisze,

dwie rozpowszechnione i antytetyczne względem siebie metafory umysłu: według jednej koncepcji przedmioty zewnętrzne tylko odbijają się w umyśle – jak w zwierciadle; według drugiej natomiast rzuca on – niczym lampa – światło na postrzegane przez siebie przedmioty, tym samym niejako je współtworząc¹³.

Abrams ukazuje następnie, jak „rzucająca światło lampa” stała się dla „angielskich platończyków” oraz poetów romantycznych „ulubioną metaforą działania postrzegającego umysłu”¹⁴. Przedstawienie procesu tworzenia przez analogię do lampy wiąże się z „rzutowaniem

¹⁰ Tamże, s. 46.

¹¹ Zob. np.: J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 221.

¹² M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 68.

¹³ Tamże, s. 8.

¹⁴ Tamże, s. 71.

tego, co wewnętrzne, na elementy zewnętrzne, bądź obustronną między nimi wymianę”¹⁵.

Warto w tym miejscu przypomnieć sobie, jaka jest obecność lampy – i szerzej: stwórczego światła – w poezji Zbigniewa Herberta poza omawianym wierszem. Co ciekawe i, jak sądzę, ważne dla interpretacji *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* motyw ten, w dodatku dość intensywnie, wyznacza porządek dwóch pierwszych tomów, a służy zazwyczaj określaniu sposobów poznawania świata i kreacji poetyckiej. W wierszu *Napis* (SŚ) np. fizycznej kruchości człowieka („usta za małe by wyrzec: świat”) przeciwstawiona została moc poety jako lampy trwalszej od światła gwiazd:

we mnie jest płomień który myśli
i wiatr na pożar i na żagle

ręce mam niecierpliwe
mogę
głowę przyjaciela
ulepić z powietrza

[...]
gdy wyschnie źródło gwiazd
będziemy świecić nocom

Podobna wizja wieńczy *Kłopoty małego stwórcy* (SŚ):

nie marzyć ci o takiej chwili
gdy głowa będzie stałą gwiazdą
nie ręką lecz promieni pękiem
pozdrowisz ziemię już wygasłą

Równanie poeta – źródło światła zostaje bezpośrednio postawione w *Chciałbym opisać* (HPG):

chciałbym opisać światło
które we mnie się rodzi

W wierszu pt. *Mama* (SŚ) rzeczywista lampa jest synonimem przyjemności tworzenia, tu akurat konfrontowanej z nieprzychylną reakcją czytelnika:

¹⁵ Tamże, s. 74.

czyta mój wiersz
i siwą głową mu zaprzecza

ten który upadł z jej kolan
zaciska usta i milczy
więc niewesoła rozmowa
pod lampą źródłem słodczy

W wierszu *Różowe ucho* (HPG) lampa współtworzy tytułowy obiekt poznania oraz inspiruje do napisania wiersza. „W zwykły świat zwykłych ludzi – jak pisze Danuta Opacka-Walasek – ingerują jakby «magiczne moce», pozwalające odkryć tajemnicę”¹⁶:

aż pewnego razu
w zimowy wieczór
usiadła przy mnie
i w świetle lampy
padającym z tyłu
ujrzałem różowe ucho

[...]
dobrze byłoby napisać
wiersz o różowym uchu

Kluczowy w tym przeglądzie cytatów wydaje się jednak wiersz *Struna* z debiutanckiego tomu *Struna światła*. Jego podmiot, podejmując próbę zmysłowego doświadczenia natury, a odkrywając „bliznę” – Historię, oraz wsłuchując się w biblijną repetycję, przypominającą o istnieniu prawdziwego, boskiego światła¹⁷ („wielka jest przepaść między nami a światłem”), wydaje, także sobie samemu, znamieny rozkaz:

zostaw tedy lampę
instrument i książkę

Oto zatem geneza zdrady, o której mowa w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*. „Wielka i trudna do wybaczenia niewierność”

¹⁶ D. Opacka-Walasek, *Czytając Herberta*. Katowice 2001, s. 122. Zob. także też, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”, dz. cyt., s. 109–112.

¹⁷ Przegląd podstawowych tekstów i cytacji biblijnych, w których przewija się motyw Boga, który jest światłością, daje D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 92–104. W kontekście lektury Herberta trzeba wskazać także na obecny u niego wątek apoliński, nierozzerwalnie spajający, poprzez postać tego właśnie boga, poezję i światło.

nie jest dziełem przypadku, zapomnienia, mimowolnego wejścia w dojrzałość człowieka, a więc zdarzeniem powszechnym, w którym wszyscy, chcąc nie chcąc, uczestniczymy. Wiersz Herberta, owszem, stanowi wypowiedź wszystkich, ale tylko w postaci krótkiej końcowej dygresji w liczbie mnogiej, jako swoisty naddatek. Zdrada, o której mówi, była efektem świadomego wyboru poety, odejściem od postawy „małego stwórcy”, porzuceniem krainy „zwanej wyobraźnią”, która rodzi się dzięki lampie i jej magicznej mocy, jak widzimy to zresztą w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*:

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

Tworzenie z udziałem lampy przypomina tworzenie właściwe Bogu, powołującego coś do istnienia z nicości. Taka paralela odsyła nas do teorii utworu poetyckiego jako heterokosmosu¹⁸, czyli odrębnego świata powstałego w akcie kreacji – „drugim akcie stworzenia”, co zostało przez Herberta ironicznie stematyzowane w *Studium przedmiotu* (SP):

możemy na tym poprzestać
i tak już stworzyłeś świat

W interpretacji zacytowanego wiersza Jarosław Marek Rymkiewicz zwraca uwagę, że odrzucając „możliwości wiernego poznania i opisanie świata danego zmysłem”, Herbert „model artysty podobnego Bogu, bo powtarzającego i utrwalającego dzieło boże, przemienił [...] i zastąpił modelem artysty-Boga jedyne, bo stwarzającego po raz pierwszy i *ex nihilo*¹⁹. Owo *ex nihilo* w tym wypadku oznacza oczywiście: „z wyobraźni”. Jak pisze Meyer H. Abrams:

¹⁸ Zob. na ten temat: M.H. Abrams, dz. cyt., s. 298–312.

¹⁹ J.M. Rymkiewicz, Zbigniew Herbert: „*Studium przedmiotu*”, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Gdańsk 2001, s. 507. Rymkiewicz omawia przy okazji ewolucję modelu „artysty-kreatora podobnego Bogu” w kulturze europejskiej.

analogia między Bogiem a poetą, i między stosunkiem Boga do świata a stosunkiem poety do jego dzieła, przyczyniła się do powstania najwcześniejszych postaci tak obecnie rozpowszechnionej doktryny, iż utwór jest zawołowanym objawianiem autorskiego „ja”; jego twórca, „widzialnie niewidzialny”, zarazem wyraża w nim i zataja siebie²⁰.

W *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* możemy zaobserwować, jak dzięki lampie *alter ego* artysty, wyrażonego i zatajonego zarazem, przenosi się do lepszego świata, ponad rzeczywistość:

a moja druga
 płaska głowa odbita na suficie
 patrzyła pełna grozy
 jak z łoży aniołów
 na teatr świata
 skłębiony
 zły
 okrutny

Koncepcja poety porównywalnego z Bogiem zrodziła się m.in. z potrzeby wytłumaczenia i umotywowania „twórczej wyobraźni”, fantastyki poetyckiej, tj. całej tzw. inwencji nierealistycznej. Co ciekawe, w romantycznej teorii poezji, o czym pisze Abrams w *Zwierciadle i lampie*, to „Szekspir pozostawał koronnym przykładem poety jako boskiej mocy”²¹, „do powstania kultu Szekspira, jego «idolatrii» w niemal dosłownym znaczeniu tego słowa, najbardziej przyczyniło się pełne czci uwielbienie dla człowieka, który współzawodniczył z Bogiem”²². Nie przypadkiem też w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* Herberta lampa została porównana do „wielkiego dramaturga”, by wykreować następnie sceny, które każą interpretatorom tego fragmentu wiersza widzieć w nich aluzje do *Hamleta*, *Burzy* czy *Romea i Julii*.

Ujawniona w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* fascynacja „twórczą wyobraźnią” kontrastuje, jakże mocno, z programem poetyckim wypracowanym przez Herberta już w dwu pierwszych tomach. Sformułowany w *Strunie* nakaz „zostaw tedy lampę”, nabrał ostrości w *Kołatce* (HPG):

²⁰ M.H. Abrams, dz. cyt., s. 299.

²¹ Tamże, s. 308.

²² Tamże, s. 303.

moja wyobraźnia
to kawałek deski
a za cały instrument
mam drewniany patyk

Oczywiście odległość pomiędzy „drewnianym patykiem” a lirą Orfeusza jest zbyt wielka, by nie wietrzyć w słowach wiersza jakiegoś ironicznego podstępu, dystansu. Niemniej jednak, nie tylko przecież przywołana deklaracja, ale i reszta dokonań poety pozwoliła krytykom postrzegać całość jego dzieła przez pryzmat „suchego poematu moralisty”, przeciwstawionego emanacjom wyobraźni o proveniencji romantycznej²³. Jeszcze w słowach otwierających np. jedną z części przywoływanego już wcześniej *Studium przedmiotu* („słuchaj rad / wewnętrznego oka”) interpretator mógł dostrzec „niemal przecież dosłowne – ponowienie reguły sformułowanej przez normatywną estetykę romantyzmu”²⁴. Ale już np. wiersze z tomu *Raport z oblężonego Miasta*, a zwłaszcza utwór pt. *Pan Cogito i wyobraźnia*, mogą być potraktowane jako zwieńczenie skrajnie odmiennej linii programowej. Mowa w nim o braku zaufania do „sztuczek wyobraźni”, uwielbieniu tautologii i „linii prostej”. Pan Cogito odżegnuje się od „sztucznych ogni poezji”. Wiersz, odczytywany w kategoriach samorozpoznania przez autora własnej zasady poetyckiej, znosić ma granicę między tym, co etyczne, a tym, co estetyczne²⁵. Jego zakończenie natomiast, w którym

²³ Analizę modelu wyobraźni poetyckiej Herberta przeprowadziła A. Stankowska, *Wyobraźnia Pana Cogito*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt. Poznań 1995, s. 119–133. Na temat funkcji wyobraźni w poezji Herberta czytamy tam m.in. zdania, z którymi trudno się zgodzić: „Tak usytuowana wyobraźnia pełni zarówno – wpływającą z epistemologii – funkcję mimetyczną (surfikacyjną) wobec świata empirycznego, jak i kreacyjną w planie transcendentnym. Postulat działalności wyobraźniowej okazuje się tym samym podstawową, stałą właściwością filozofii poety” (tamże, s. 132). Szkoda tylko, że otwierający artykuł cytat ze *Struny* został przeinaczony i zamiast, obecnej w wierszu, finalnej „przepaści między nami a światłem” pojawia się „przepaść między nami a światłem”, z czego autorka zdaje się wyciągać w dodatku konsekwencje interpretacyjne, pisząc o zadaniu „zasypywania przepaści pomiędzy światem a poznającym podmiotem” (tamże, s. 119).

²⁴ J.M. Rymkiewicz, *Zbigniew Herbert: „Studium przedmiotu”*, dz. cyt., s. 515. Autor interpretacji odnosi słowa Herberta do koncepcji „oka wewnętrznego” w XIX-wiecznym malarstwie i do deklaracji programowych C.D. Friedricha.

²⁵ Zob. M. Stala, *Chwile pewności*, Kraków 1991, s. 167.

słyszemy, że Pan Cogito „chciałby pozostać wierny niepewnej jasności”, stało się wręcz „etyczną wizytówką poezji Herberta”²⁶.

Czytając wiersze takie, jak: *Struna* (SŚ), *Kołatka* (HPG) czy *Pan Cogito i wyobraźnia* (ROM), trudno oprzeć się wrażeniu, że mówiący w nich poeta próbuje wpasować się w sztywny gorset powinności, żeby ironicznie wręcz nie porównać tego wpasowywania się ze słynnym wyznaniem Majakowskiego o „przydeptywaniu gardła własnej pieśni”. Tym bardziej, że w innych wierszach Herberta odnajdziemy przecież skrajnie odmienne waloryzacje pojęć mających rzekomo świadczyć o słuszności etycznych wyborów. I to na kartach tych samych tomów. W zbiorze *Hermes, pies i gwiazda* „suchemu poematowi moralisty” szczącemu się prostotą narzędzia poetyckiego, które odpowiada tylko „tak – tak / nie – nie” przeciwstawiają się socrealistyczni „wynalazcy prostych symbolów” z *Trzech studiów na temat realizmu*, „którzy znają tylko dwa kolory / kolor tak i kolor nie”²⁷. W *Raporcie z obłożonego miasta* tautologie i „tłumaczenie *idem per idem*” mają w wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* być bronią przeciwko zakłamanemu, by już w *Potędze smaku* należeć do „dialektyki oprawców”, jako wyznaczniki „parcianej retoryki”: „łańcuchy tautologii parę pojęć jak cepy”. Czy to niekonsekwencja czy raczej świadome budowanie podobieństw, swoista autodyskredytacja, z artystyczne-

²⁶ R. Nycz, „Niepewna jasność” tekstu i „wierność interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy, [w:] tenże, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 257. W niniejszej książce artykuł ten znajduje się na s. 36–55.

²⁷ E. Balcerzan wyjaśnia tę sprzeczność następująco: „Sprzeczność pozorna: werbalna. Moralisci z *Trzech studiów*... nie poprzestają na słowach. Ich «tak» i «nie» to slogany narzucone krzykiem i potwierdzone oszustwem. Także prostota ich symboliki, «otwartych dłoni i zaciśniętych pięści», «uśmiechów i szczerzenia zębów» jest – jak w *Pieśni o bębnie* – rytmem prostych, manipulowanych emocji zbiorowych, a nie subtelnym głosem najprostszego wzruszenia poety”. Zob. Tenże, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności* (Zbigniew Herbert), [w:] tenże, *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. II, *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 244. W tym miejscu można jednak za sprawą wywołanego cytatu pociągnąć dalej Herbertowskie „niekonsekwencje” i użyciu symboliki „otwartych dłoni i zaciśniętych pięści” w sensie wskazanym przez Balcerzana przeciwstawić inne wartościowanie tej samej symboliki w *Prośbie* z tego samego tomu: „niech kiedy trzeba będzie pięścią / to co marzyło tak o szczęściu” i dalej „otwartych dłoni wielka sprawa [...] / ostatnie ziarno ocalenia”.

go punktu widzenia własnych, trudnych wyborów programowych? Do odpowiedzi na tak postawione pytanie przybliży nas z pewnością *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*.

Powrócić musi pytanie o przesłanie *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*, o znaczenie „pamięci (i niepamięci) przedmiotów – przyjaciół dzieciństwa”, o to, co było ową zapłatą za zdradę, która pojawia się w końcowym wyznaniu podmiotu, wreszcie o sens zbudowanego w wierszu katalogu pożegnań. Ten ostatni ma oczywiście, w powiązaniu z rozlewnością mowy, stanowić o tonie elegijnym wiersza. Elegijność bowiem, jak przypomina Jean-Michel Maulpoix, „zmierza do kolekcji”, z tym że „poetyka pamiątki”, współtworzącej kolekcję, odgrywa w niej rolę rozstrzygającą w procesie interioryzacji: „całość wewnętrzna pojawia się, by zastąpić całość zewnętrzną utraconą”²⁸. Żywioł epicki zostaje w ten sposób wyparty przez żywioł liryczny, o czym przesądza właśnie ostateczna introspektywność elegii²⁹. Przypomina to procesy rozgrywające się w świadomości typowego kolekcjonera oglądającego realnie zebrane przedmioty:

Mysł wybiega w przeszłość, sięga dalej, poza przedmiot, próbując uchwycić go w świetle ożywionego czasu przeszłego, wnikać w jego dzieje, związki i relacje, wszystko to co go współtworzyło i kształtowało, aż w końcu pozostawiło na nim swoje ślady. To myślenie fragmentami, przebłyskami tego, co osadza się na dnie pamięci³⁰.

Rzeczy zebrane w wierszu przez Herberta: pióro, kałamarz i lampa, ożywiają czas przeszły, lata doświadczeń ucznia i marzyciela. Jak w typowej kolekcji świadczą zatem o czasie utraconym. W tym, właściwym dla języka gatunku, odzyskiwaniu wyczerpuje się sens elegii jako pożegnania dzieciństwa. To bowiem, co swoim istnieniem przypominać ma przeszłość, nawet fragmentarycznie, także zostało utracone i pozostaje już tylko zbiorem mentalnym. Otwiera się więc przestrzeń dla jednego z typowych w dykcji elegijnej *topoi*,

²⁸ J.-M. Maulpoix, *De l'ode et de l'élégie*, [w:] tenże, *Du lyrisme*, Paris 2000, s. 190 i 192. O ile nie zaznaczono inaczej, cytaty obcojęzyczne w moim przekładzie.

²⁹ Zob. Tamże, s. 193–194.

³⁰ B. Frydryczak: *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002, s. 163.

formuły-klucza *ubi sunt*³¹: „kiedy was opuściłem”, „kto was dzisiaj pamięta”, „odeszliście cicho”, „a byłaś dawniej”, „zostało mi niewiele”, „dogasasz we wspomnieniach”, „odchodźcie na zawsze”. Z jednej strony mamy zatem do czynienia z przedmiotową kolekcją, która się nie zachowała i ewokacją żalu po stracie „ogrodów dzieciństwa”. Z drugiej strony jednak odtworzona, odzyskana została dla wiersza kolekcja symboliczna, stanowiąca o warsztacie pisarza, przenosząca nas na poziom odczytań metaliterackich sensów wiersza. Żal staje się w takim ujęciu traktatem poetyckim.

Krytycy pozostają w zasadzie zgodni co do tego, że ostatnie trzy tomy Zbigniewa Herberta należy czytać w konwencji „rachunku elegijnego”, wręcz jako świadomie skonstruowany „tryptyk elegijny”, wyróżniający się, w przekonaniu Anny Legeżyńskiej, szczególnym „spłotem elegijno-ironicznym”³². Nikt też jednak zdaje się nie mieć wątpliwości, że elegijność – jak pisze np. Małgorzata Mikołajczak – to dla Herberta „obok ironii – najważniejsza, a chronologicznie z pewnością pierwsza tonacja liryczna”³³. „Elegie na odejście – jak zauważył Wojciech Ligęza – układa w tomie *Struna światła* efektownie debiutujący poeta, elegie na odejście w swych ostatnich zbiorach wierszy ogłasza twórca dojrzały i uznany”³⁴. Ligęza pisze dalej o stałym powracaniu w liryce Herberta w różnych postaciach „pamięci gatunku elegijnego”. Trudno oczywiście pominąć w tym miejscu dobrze odnotowaną w krytyce literackiej obecność innych elegijnych dokonań poezji polskiej w ostatniej dekadzie XX wieku, czy nawet w całej jego drugiej połowie³⁵. Rozległą

³¹ O jego pochodzeniu i funkcjach w elegii zob. J.-M. Maulpoix, dz. cyt., s. 190–191.

³² Zob. np. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 101–128.

³³ M. Mikołajczak, „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 72.

³⁴ W. Ligęza, *Elegie Zbigniewa Herberta*, dz. cyt., s. 27.

³⁵ Mam na myśli np. książkę A. Legeżyńskiej, dz. cyt., warto wymienić jeszcze w tym kontekście książkę K. Kłosińskiego, *Poezja żalu*, Katowice 2001. Krótkie podsumowanie interesującej nas tendencji lirycznej pojawia się także w cytowanym już wielokrotnie artykule W. Ligęzy (*Elegie Zbigniewa Herberta*, dz. cyt., s. 40–41), który wymieniając dokonania różnych poetów, pisze, że w omawianym okresie: „przeważa rodzaj elegii medytacyjno-filozoficznej oraz zbliżonej do trenu – elegii funeralnej. Osobne miejsce zajmuje liryka «waletowa», pożegnalna: w kształcie «oświeconego» i europejskiego diariusza z podróży [...] lub posepnych, pełnych historiozoficznego pesymizmu strof wygnańca w kraje północne [...]”.

mapę tych dokonań wydają się dobrze wyznaczać bieguny elegijności, między które Ligęza wpisał twórczość Zbigniewa Herberta: „prywatne martyrologium” upamiętniające zmarłych oraz „kształcenie filozoficznego dystansu wobec przemijania istniejących rzeczy”³⁶.

Elegia na odejście pióra atramentu lampy, mająca wyznaczać, jak łatwo się domyślamy, biegun drugi, zmusiła nas jednak do wskazania nowego punktu orientacyjnego. Symboliczny wymiar przywołanych w wierszu przedmiotów z dominującą pozycją lampy, tradycyjnego źródła twórczej wyobraźni, wskazującej na określony model dzieła (jako heterokosmosu wiernego wobec samego siebie a nie wobec natury³⁷) i koncepcję poety jako „drugiego Stwórcy”, jak również auto-cytaty i dialog tekstowy prowadzony w obrębie własnych dokonań, wskazują na właściwy przedmiot elegijnej troski: **poezję**.

Takie odczytanie ma oczywiście swoje uzasadnienie w szerokim kontekście światowej poezji XX wieku, chociażby w zadeklarowanej bliskości Herberta wobec najwybitniejszego bodaj poety elegijnego współczesności, jakim był Rilke. Można także wspomniany kontekst uzupełnić o rozważania na temat współczesnej poezji francuskiej, która wedle jej znawcy, „namiętnie elegijna”, jest „elegią samej poezji, grobowcem poety”³⁸. Za autotematyzm wiersza Herberta z pewnością odpowiada po części epoka, w której przyszło tworzyć jego autorowi, wyznaczająca takie a nie inne funkcje dominujące swojemu „gatunkowi koronnemu”. „Elegia poezji”, jaką pisze Herbert, daje się jednak wytłumaczyć o wiele precyzyjniej w dużo mniejszej skali: w ramach metaliterackiego wątku jego twórczości. Danuta Opacka-Walasek, odczytując *Elegię na odejście pióra atramentu lampy* w niewątpliwie zasadnym powiązaniu z wierszem *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM), określiła istotę wierności, o jakiej ona traktuje:

To także problem wierności: przynależnemu sztuce (poezji) prawu do czystego piękna, które w najlepszej wierze bywa usuwane na plan dalszy, ustępując miejsca wartościom, objawiającym się jako pryncypialne, usprawiedliwiające swoją rangą oddanie sztuki w ich służbę³⁹.

³⁶ W. Ligęza, *Elegie Zbigniewa Herberta*, dz. cyt., s. 33–34.

³⁷ Zob. M.H. Abrams, dz. cyt., s. 299.

³⁸ J.-M. Maulpoix, *Le deuil du lyrisme. Remarques sur l'élegie contemporaine*, [w:] tenże, *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*, Paris 1998, s. 147.

³⁹ D. Opacka-Walasek, dz. cyt., s. 86–87.

A zatem to, o czym jest mowa w klamrze spinającej przestrzeń liryczną utworu Herberta („trudna do wybaczenia jest moja niewierność” – „zapłaciłem za zdradę”), można nazwać zdradą „niewinnego piękna, tego przynależącego do sztuki i tego, który jest znakiem młodzięczego życia”⁴⁰. Opisany w *Strunie* wybór-imperatyw, by odrzucić „instrument”, „książkę” i „lampę”, którego skutki podsumowywał *Do Ryszarda Krynickiego – list* („tak mało radości – córki bogów w naszych wierszach”), został ostatecznie rozliczony w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*. Jej zakończenie „będzie ciemno”, wbrew mylącej perspektywie czasu przeszłego opowiada zatem o tym, co już się zdarzyło, o czasie „pomiędzy” odrzuceniem (opuszczeniem) lampy a skierowaną do niej elegijną prośbą o wybaczenie. Trudno w tym miejscu nie przywołać fragmentu jeszcze jednego, niecytowanego tu dotąd, wiersza z debiutanckiej *Struny światła*:

Dobranoc Marku lampę zgaś
I zamknij książkę

Słowa te, skierowane zgodnie z tytułem *Do Marka Aurelego*, a odczytywane w ślad za dedykacją – jako zwrot do Profesora Henryka Elzenberga, dziś ujawniają swój walor autokomunikacyjny. Wiersz formułuje wytyczne dla programu poetyckiego, budowanego na tożsamości „liry” i „pięciu zmysłów” oraz prawie do wzruszenia⁴¹. Bezwzględnie i okrutnie przepowiada nadciągającą miarowym, pełnym grozy rytmem, przyszłość. Jednocześnie kołysankowo i elegijnie żegna prawo do kontemplacji czystego piękna i bezinteresownej radości pogłębiania wiedzy. Czytając wiersz *Do Marka Aurelego*, wiemy, że „będzie ciemno”, choć zwrot ten pojawi się dopiero w zakończeniu *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*.

Pożegnanie w niej dzieciństwa może okazać się, w takim szerokim planie odbioru twórczości Zbigniewa Herberta, raczej ostatecznym rozstaniem z *Potworem Pana Cogito*. W ujęciu Anny Legeżyńskiej, poeta ujawnia w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* „sceptycyzm, czyli racjonalny i krytyczny rachunek życia”, który „każe mu pożegnać się z historią, absorbującą dotąd

⁴⁰ Tamże, s. 87.

⁴¹ „Wartość wzruszenia” w poezji Herberta, także na przykładzie wiersza *Do Marka Aurelego* omawia D. Opacka-Walasek, dz. cyt., s. 100–106.

(nadmiernie?) poetycką wyobraźnię⁴². Finalna „ciemność” wyrażać ma więc, prawdopodobnie, minione i raz już nieprzychylnie skonstatowane w *Liście* do Ryszarda Krynickiego, zwycięstwo historii nad wyobraźnią poetycką. Puenta wiersza nie jest nihilistyczną zapowiedzią czy złą wróżbą, ale elementem spowiedzi – rachunku sumienia, zbiegającą się w jednym punkcie-słowie sumą doświadczeń. *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* jest tęsknotą do źródeł kreacyjnych mocy artysty i rozpamiętywaniem utraconej „krainy wyobraźni”. Ta natomiast jest, w moim przekonaniu, tożsama z „niepewną jasnością”, której chciał pozostać wierny Pan Cogito. Wiersz, który czytamy, jest przypominaniem sobie przez podmiot-poetę tej właśnie „jasności”. Ciągle „niepewnej”, zanikającej, dlatego opiewanej elegijnie, albowiem elegia jest „mową niepewności”, przylegającą do niepewnego⁴³.

Pozostaje pytanie, czy metapoetycka refleksja zawarta, tak w *Liście* do Ryszarda Krynickiego jak i w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*, jawnie przecież prowadzona w formie autokomentarza, odpowiada faktycznemu obrazowi dorobku Zbigniewa Herberta. Czy wyznanie podmiotu *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* „trwoniłem lata by poznać prostackie tryby historii” może w ogóle narzucać kierunek interpretacji tego dorobku? Z pomocną podpowiedzią przychodzi poświęcona poecie rozprawa Edwarda Balcerzana, który wiele lat przed powstaniem omawianego tu wiersza proponował, w tej samej zresztą sprawie, jaka i nas interesuje, czyli „w sprawie wyobraźni”, by „wziąć w obrońcę Herberta przed Herbertem”. Jeżeli uznamy, za Balcerzanem, że w dokonaniach poety „wyobraźnia podejmuje grę konkurencyjną ze zdroworozsądkowym, niewolniczo uzależnionym od empirii obrazem rzeczywistości, że powołuje do życia pejzaże nowe, krainy rządzące się osobliwymi prawami – narzuconymi im przez

⁴² A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 110.

⁴³ Określenie za: J.-M. Maulpoix, *Le deuil du lyrisme...*, dz. cyt., s. 150. Na rolę „niepewności” w systemie poetyckim Herberta zwrócił także uwagę J. Kornhauser w reinterpretacji jego tomu debiutanckiego. Zob. tenże, *Struna światła – między ocaleniem a niepokojem*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 20–27.

twórcę”⁴⁴, to staje się jasne, że nawet wtedy, gdy Herbert chce być poetą zwierciadła, pozostaje poetą lampy, i że nigdy tak naprawdę jej nie zdradził. Możemy również przywołać dla wyjaśnienia sytuacji podmiotu twórczego w poezji Zbigniewa Herberta rozważania Jonathana Cullera dekonstruującego ustanowioną przez Abramsa opozycję zwierciadła i lampy:

Niewątpliwie jest różnica pomiędzy poetą jako lampą, który rzutuje, dzięki łasce Bożej, światło takie jak sam Bóg, a poetą jak zwierciadło, odbijającym światło dane przez Boga: ale obydwaj dają nam system oparty na widzialności, obecności i reprezentacji, gdzie umysł lub autor rzuca światło na to, co dostrzega i przedstawia⁴⁵.

Zwierciadło i lampa należą zatem do tego samego porządku odzwierciedlenia i reprezentacji, i być może, jak zauważa Culler, „lampy są tylko inną wersją zwierciadeł”⁴⁶. „Jedną z dróg unieważnienia różnicy pomiędzy zwierciadłem i lampą”, uzupełnia Seamus Perry, „może być stwierdzenie, że lampa jest rzeczywiście pewnego rodzaju zwierciadłem”. Jest nim w takim sensie, wyjaśnia Perry, gdy uznamy, że np. sztuka romantyczna przedstawiająca „życie wewnętrzne”, zachowuje funkcję mimetyczną⁴⁷. Dualizm zwierciadła i lampy przypomina oczywiście o parze pojęć „klasyczne” – „romantyczne”, zwracając wszakże przy tym uwagę na to, co dla obszarów wyznaczanych przez te pojęcia wspólne⁴⁸. Stąd też chyba tak liczne, a opisane przez

⁴⁴ E. Balcerzan, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)*, [w:] tenże, *Poezja polska w latach 1939–1965. Część II – Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 254.

⁴⁵ J. Culler, *The Mirror Stage*, [w:] tenże, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London–New York 2001, s. 181–182.

⁴⁶ Tamże, s. 180.

⁴⁷ S. Perry, *The Mirror and the Lamp*, „Essays in Criticism: A Quarterly Journal of Literary Criticism” 2004, Vol. 54, No. 3, s. 280. W artykule napisanym w pięćdziesiątą rocznicę ukazania się fundamentalnej pracy Abramsa Seamus Perry zwraca uwagę na to, że: „najważniejszą antytezą, wyłaniająca się ze *Zwierciadła i lampy*, nie jest bynajmniej rzeczywiście ta pomiędzy mimesis i samowyznaczeniem się, ale ogólniejszy dualizm, w ramach którego zwierciadło i lampa okazują się być po tej samej stronie”. Przy całym zróżnicowaniu kierunków i ambicji pozostają one metaforami dla sztuki, która „przychodzi rozpoznawalnie z *ludzkiego świata* i do niego przemawia. Rzeczywistą alternatywą dla każdej z nich jest teoria sztuki, która porzuca ludzkie i ziemskie całkowicie” (tamże, s. 275–276).

⁴⁸ Zob. na ten temat S. Perry, dz. cyt., s. 278.

Stanisława Barańczaka, nieporozumienia narosłe wokół etykietowania wedle wspomnianej antynomii (klasyk – romantyk) twórczości Zbigniewa Herberta⁴⁹. Oczywiście różnice intencji określanej bądź metaforą lampy, bądź zwierciadła pozostają różnicami w obrębie tego samego kulturowego systemu przedstawienia rzeczywistości. I dlatego też w poezji Herberta toczyć się może nieustanna i świadoma, jak ujął rzecz Edward Balcerzan, „gra konkurencyjna” między zdroworoządkowym obrazem rzeczywistości a osobliwym światem wyobraźni. Najlepiej skomentował zresztą tę wewnątrzsystemową rywalizację sam poeta, który w tomie *Rovigo*, wydanym wkrótce po *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*, w utworze pt. *Zwierciadło wędruje po gościńcu*, jak zwykle nie bez ironii zapisał:

Mówią –
że sztuka jest zwierciadłem
które przechadza się po gościńcu

odbija wiernie realność
to niesamowite dwunożne lustro

[...]

czasem sztuka odbija miraż
zorzę polarną
ekstazy nawiedzonych
uczty bogów
otchłanie⁵⁰

⁴⁹ Myślę oczywiście o polemicznych w tym zakresie partiach jego *Uciekiniera z Utopii*, Londyn 1984.

⁵⁰ Motyw lustra w poezji Herberta, ograniczony wszakże do jednego tomu, śledzi O. Wójcik, *Motyw lustra w poezji Herberta (na podstawie tomu „Hermes, pies i gwiazda”)*, [w:] *Herbert. Poetyka, wartości, konteksty*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 53–59.

Zbigniew Herbert

Tkanina

Bór nici wąskie palce i krosna wierności
oczekiwania ciemne flukta
więc przy mnie bądź pamięci krucha
udziel swej nieskończoności

Słabe światło sumienia stuk jednostajny
odmierza lata wyspy wieki
by wreszcie przenieść na brzeg niedaleki
czółno i wątek osnowę i całun

Danuta Opacka-Walasek

Tkanka życia, tkanina poezji

Wydany niedługo przed śmiercią tom Zbigniewa Herberta *Epilog burzy* zamyka wiersz *Tkanina*. Ten szczególny utwór – krótki, zwarty, bardzo liryczny w wyrazie i doskonale syntetyczny w konstrukcji – prowokuje lekturę złożoną, wielopłaszczyznową. Pozostając symbolicznie “ostatnim słowem” poety (wszak zamyka także autorski wybór Zbigniewa Herberta wydany w serii „Złota Kolekcja Poezji Polskiej”), z jednej strony jest *Tkanina* wierszem niezwykle prywatnym: mówi o intuicji wieczności, która rodzi się w człowieku przed śmiercią, o nieskończoności i skończoności „kruchej pamięci, sumienia, wierności”, o czym pisać trudno, bo język kultury jest zawodny. Z drugiej zaś strony, ten precyzyjnie zbudowany tekst łączy w sobie tak wiele linii istotnych dla twórczości Herberta, że pozwala się odczytywać jako zamierzona summa poetycka. Poprzez drobne metafory uruchamia ciągi skojarzeń odsyłających do fraz z dziesiątków wierszy poety. W zaledwie dwóch strofach wiąże obecną od początków jego twórczości moralistyczność, dialog z wielowiekową kulturą, problematykę eschatologiczną, metafizyczny niepokój, wreszcie (poprzez aluzje) zagadnienia związane ze sztuką i historią.

Miejsce *Tkaniny* w dorobku literackim Herberta nie jest przypadkowe: będąc zamknięciem ostatniego tomu i autorskiego wyboru poezji, okazuje się zwornikiem artystycznych i tematycznych struktur tej liryki.

Wiadomo z lektury Herberta, a i z nader obszernej literatury przedmiotu, w jaką obrośli jego teksty, że kompozycja ksiązek poetyckich tego autora nie jest sprawą przypadku. Choć krytyka podkreślała kilkakrotnie, że Herbert jest autorem nie tyle zbiorów, co świetnych wierszy, że jego pojedyncze utwory są zawsze skończonymi całością, żyjącymi samodzielnie, niezależnie od innych tekstów – zauważano przecież także spójność i logikę kompozycyjną tomów, na których ostateczny wydźwięk nie miały wpływ miały chronologia wierszy i napięcia semantyczne, jakie się pomiędzy nimi rodziły. Sam Herbert wypowiedział się przed laty na temat istoty kompozycyjnej debiutu, prawem kłamry można ten sąd odnieść także do tomu ostatniego:

Pierwszy tom jest zwykle w większym stopniu wyborem, niż następne, a rzadko młody poeta rozumie, że dla niego i dla czytelników większą wagę ma jeden rys indywidualny, niż cały worek ujawnionych możliwości i śladów lektury¹.

To, czego nie rozumieją młodzi poeci, z pewnością rozumiał poeta stary, zwłaszcza ten, który wcześniej ujawnił świadomość komponowania całości większej niż pojedynczy wiersz. Trudno nie poddać się sugestii interpretacyjnej płynącej z lokalizacji *Tkaniny* w dorobku Herberta: nie jest kwestią przypadku, że ten właśnie utwór umieścił poeta jako ostatni. Spotykają się w nim wszak nader wyraziste rysy indywidualne jego twórczości.

Pierwsza, nawet dość pobieżna lektura tekstu odsłania jego porządek archetypowy, mityczny, kulturowy. Los pojedynczego człowieka, podmiotu utworu, zostaje włączony w odwieczny, uniwersalny porządek ludzkiej egzystencji: początku i końca, przejścia na drugą stronę, która nie jest nicością, a nowym sposobem istnienia, pamięci i wierności.

Perspektywa wiersza jest przedśmiertna, dla człowieka, który tutaj mówi, drugi brzeg jest „niedaleki”. Praca mitycznych porządek, determinujących ludzkie życie, dobiega końca. W mitologii greckiej i rzymskiej los człowieka to splot wielu nici, osnutych zawsze na tej najważniejszej, wyznaczającej indywidualny czas każdego: nic żywota

¹ Z. Herbert, *Recenzja debiutu Jana Czernego*, „*Twórczość*” 1965, nr 5.

przędą Parki, Mojry i jej długość jest rozmaita, zależy od przeznaczenia, którego nie znamy. Kłoto przędzie nić życia, Lachesis przydziela los i strzeże nici, Atropos (Nieodwracalna) przecina ją, gdy nadchodzi czas śmierci. Tkanina przedstawia życie – mówi symbolika różnych kultur: greckiej, rzymskiej, indyjskiej – i chodzi w jej znaczeniach przede wszystkim o to, że splata dwa jego zasadnicze plany: biologiczno-egzystencjalny i metafizyczny. Plan pierwszy przynależy do człowieka, to on jest tkaczem swojego życia, determinowanego biologią („żywą plazmą”, jak gdzie indziej powie Herbert). W tkaninie egzystencji przeplata się nić bierna (osnowa) z nicią aktywną (wątkiem), samo zaś tkanie jest tworzeniem, wzrostem, dziełem.

Drugi, symboliczny plan tkaniny to jej aspekt transcendentalny. Dla kogoś, kto jest obdarzony intuicją mistycznego wymiaru zjawisk, konkretny świat jest jakby kurtyną ukrywającą jego prawdziwy i głęboki wymiar. Platon pisał:

Najwyższy Demiurg obarcza demiurgów pomniejszych (mitologicznych bogów) zadaniem splecenia w symboliczną tkaninę tego, co nieśmiertelne ze śmiertelnym².

Symbolizuje więc tkanina dualizm: materialnego z duchowym, życia i śmierci, śmiertelno-nieśmiertelną dwoistość każdego istnienia. Te uniwersalne, płynące z kulturowego dziedzictwa sensory przywołuje w wierszu Herbert-klasyk począwszy od tytułu, poprzez wieloznaczną rekwizytornię: krosna, wątek, osnowę, czółno i całun, będący tkaniną związaną z symboliką śmierci. Dodajmy do tego jeszcze „światło” i „brzeg niedaleki”, oraz zamierzoną w tekście podwójność semantyczną metafor. Na przykład: czółno z jednej strony przynależy do warsztatu tkackiego, z drugiej zaś jest aluzją do łodzi Charona, przewożącej zmarłych przez Styks; „krosna wierności” to już nie tylko warsztat Mojr, ale i przywołanie pracy Penelopy, która tkala całun, „gzło grobowe dla herosa Laertes, wielką delikatną tkaninę”, jak pisze Homer w V Pieśni *Odysei*³. W wierszu Herberta obraz Penelopy tkającej z „gąszczu przędzy” przywołują metafory inicjalne: „bór nici wąskie palce i krosna wierności / oczekiwania

² Cyt. za: J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 422

³ Homer, *Odyseja, Pieśń V*, przeł. J. Parandowski, Warszawa 1964, s. 49.

ciemne flukta/". Słyszymy tu wyraźnie Herberta – poetę przeszłości, Herberta – współczesnego klasyka, uparcie ponawiającego wzory, reinterpretującego archetypy, toposy i symbole obecne w zbiorowej świadomości i (jak chciał Jung) podświadomości. Herbert nasycy język tego niewielkiego, składającego się z zaledwie dwóch strof utworu bogatymi kontekstami erudycyjnymi. Odsyła do mitów, Biblii, literatury starożytnej i znacznie współczesniejszej – romantycznej i dwudziestowiecznej. Mówi idiomem konwencjonalnym, językiem tradycji wielu epok. Nawiązuje dialog z tak licznymi dziełami, które stanowią dla jego wiersza interteksty, że można by zaryzykować twierdzenie, iż buduje tu jeden zmultiplikowany intertekst kultury.

Uwyraźniając w wierszu kontekst antyczny, mitologii i *Odysei*, uruchamia poeta równoległe zaplecze tradycji biblijnej. Ono tkwi w strukturze głębokiej metafor, jest raczej ewokowane niż artykułowane bezpośrednio. Do chrześcijańskiej sfery kultury odsyła metafora „światła odmierzającego [...] wieki”, które kojarzy się ze światłem wiekuistym i „całun” przywołujący Całun Turyński. Wreszcie sama czynność tkania, podczas którego wielokrotnie przeprowadza się wątek przez osnowę, ewokuje kształt krzyża, podstawowego symbolu chrześcijaństwa. Nim bowiem powstanie tkanina, nici wielokrotnie krzyżują się ze sobą.

Herbert, dawno nazwany mistrzem paraboli, bo od początków swojej twórczości prowadził dialog człowieka współczesnego z przeszłością, budował pomost między dziedzictwem tradycji a wydziedziczeniem XX wieku i w tym swoim wierszu, ostatnim i bardzo chyba osobistym, umieścił indywidualny los podmiotu w odwiecznym porządku kultury. Na tej uniwersalnej płaszczyźnie utworu eksponuje wątek jednostkowy: życie i umieranie konkretnego człowieka z wiersza, który swoją poszczególną zaznaczył jedynym w tekście zaimkiem pierwszoosobowym: „przy mnie bądź”. Podmiot wyraża doznanie sytuacji granicznej: wie, że jego życie dobiega końca, że trzeba się przenieść, jak mówi, „na brzeg niedaleki”. Swoją obecną stan określa jako „oczekiwania ciemne flukta”, co można rozumieć jako przypływy i odpływy lęków, cierpienia, niepokoju, ciemności. W centrum jego myślenia znajdują się wartości ludzkie: wierność, pamięć, sumienie, serce. I znów, co charakterystyczne dla

poezji Herberta, szczególnie dla jego dość licznych utworów tanatologicznych, na krok przed śmiercią nie szuka pocieszenia w Bogu, nie zaklina bogów, by przedłużyli nić żywota, nie skarży się na nieuchronność losu. Zwraca się ku ludzkiemu światu, w nim widząc sens i możliwość nieśmiertelności. Prosi: „więc przy mnie bądź pamięci krucha / udziel swej nieskończoności/”.

Tu warto dostrzec znaczącą klamrę, która spina wiersz zamykający poezję Herberta z utworem otwierającym pierwszy jego tom, *Strunę światła*. Oto w *Dwóch kroplach* kochankowie „do końca byli mężni / do końca byli wierni/” i przed śmiercią, zamiast modlitwy, litanii do Boga „szeptali [...] litanie zakochanych”, szukając ocalenia w sobie nawzajem, w drugim człowieku. Tak też czyni podmiot *Tkaniny*: o swoje życie po śmierci prosi nie tyle instancję nadludzką, co ludzką pamięć, do niej kierując wezwanie.

Człowiek w poezji Herberta, o czym pisano wielokrotnie, zawsze przedkładał to, co ludzkie, znane, czego pewność sprawdził doświadczeniem nad to, co nieoswojone, abstrakcyjne, nawet gdyby miało okazać się doskonalsze – boskie. Zawsze był „uciekierem z Utopii” (jak nazwał go Stanisław Barańczak w swojej znakomitej książce *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*). I w tym wierszu, symbolicznie ostatnim, myśląc o swoim istnieniu na drugim „brzegu niedalekim”, kieruje się raczej ku ludzkiemu sumieniu (choć jego światło jest słabe), ku ludzkiej pamięci (choć krucha), ku sercu (którego „stuk jednostajny” pozwala odczuwać emocje, ale i biologią determinuje egzystencję).

Głos wewnętrzny, który słyszy (jednostajny stuk sumienia i serca) przeciwstawia stukotowi krosien, na których Parki odmierzają czas jego życia oraz wszystkiego, co istnieje („stuk jednostajny / odmierza lata wyspy wieki”). Słabe światło sumienia – ludzkiego wnętrza, przedkłada nad światło zewnętrzne, choćby miało być ono światłością wiekiustą, życiem w boskim, nie w ludzkim wymiarze. Tak chyba właśnie należałoby interpretować sens zagadkowo zapisanego wersu: „słabe światło sumienia stuk jednostajny”. Wers jest zagadkowy, bo jego wydźwięk zależy od cezurę wewnętrzną, którą odbiorca utworu sam musi wprowadzić podczas lektury, bo poeta tego wersu nie rozłamał. Można go zatem przeczytać: „słabe światło / sumienia stuk jednostajny” lub „słabe światło sumienia / stuk jednostajny”.

W pierwszym przypadku „światło”, wiążąc się z wcześniej występującą „nieskończonością”, może symbolizować przeczuwany, metafizyczny wymiar istnienia, życie po śmierci w pobliżu światła wiekuistego. W drugim przypadku „słabe światło” wiąże się z sumieniem, odsyła do sfery wartości świata ludzkiego, tak jak „krucha pamięć”. W tej poezji, co wydaje się przeważać szalę interpretacji nie ku boskiemu, a ku ludzkiemu światu, w którego pamięci podmiot ma nadzieję żyć po śmierci, sfera metafizyczna zwykle wyrażana była przez metaforę mroku. W *Modlitwie starców* jest mowa o „nienasyconym mroku ołtarzy”, w *Piosence*, oksymoronicznie, „płoną mroki wiekuiste”, zaś światło niosą ziemskie „szronu ostre iskry”.

Człowiek z wiersza, choć wie, że koniec jest nieuchronny, wcale nie rozstaje się z życiem, jakie zna. Kończy swoje pożegnanie informacją, że zamierza „przenieść na brzeg niedaleki czółno i wątek osnowę i całun”. Po śmierci chce nadal tkuć, być może z pamięci, którą prosi o nieskończoność, na „krosnach wierności” – zapewne własnej wierności wobec ludzkiego świata. Tkaniny swojego życia, nawet po drugiej jego stronie, nie powierza ani Mojrom, ani Bogu. Wszak w wyliczeniu wątek wymienia przed osnową, niż aktywną przed nicią bierną.

O lęku przed utratą więzi z ludzkim światem bohater poezji Herberta napomykał wielokrotnie. Mówił, że (*Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*, ROM):

[...] chyba wieczność
będzie miał gorzką

bez podróży
przyjaciół
książek

i ironizował, że

podobnie jak inni
będzie uczęszczał
na kursy tępienia
ziemskich nawyków

Bał się „niebieskich przeciągów / [...] / potężnego ziewania” (*Pan Cogito a długowieczność*, ROM) „astmatycznego sapania dzwonów”

(*Modlitwa starców*, EB). Obiecywał, że będzie wierny ziemi, prosił, by było to możliwe (*Modlitwa starców*, EB):

przemień nas w psy niebieskie
kundle o zmierzwionej sierści
ćmy o szarej twarzy
zagasłe oczy żwiru
ale nie daj
aby pożarł nas
nienasycony mrok twoich ołtarzy
powiedz tylko to jedno
że potem wrócimy

W analizowanym teraz aspekcie *Tkaniny* słyhać wyraźnie głos Herberta-moralisty, który konsekwentnie umieszczał w centrum swojej poezji ludzkie wartości, aksjomaty humanistycznej kultury budowanej od śródziemnomorza. Autor wewnętrzny tej liryki od pierwszych utworów tłumaczył sens wierności, pamięci, sumienia i perswadował, że choć wydają się one kruche wobec zewnętrznych determinacji (historią, polityką, biologią, degradującą się współczesną kulturą), ocalają człowieka i przedłużają jego trwanie. Pokazywał, jak dochować przymierza umarłym, przypominał (*Pan Cogito o potrzebie ścisłości*, ROM):

jesteśmy mimo wszystko
stróżami naszych braci
[...]
musimy zatem [...]
policzyć dokładnie
zawołać po imieniu
opatrzyć na drogę

w miseczkę z gliny
proso mak
kościany grzebień
groty strzał
pierścień wierności

amulety

W *Tkaninie* podmiot deklaruje swoją wierność naszemu światu, ale też staje się oczywiste, jak jemu samemu potrzebna jest wierność ludzkiej pamięci. Właśnie w niej ma nadzieję istnieć po śmierci.

Reszta jest niewiadomą. Bo – jak napisał Herbert w utworze *Czas* – „[...] nie wiem zaiste, co mi jest dane, a co odjęte na zawsze”.

Usłyszeliśmy już w ostatnim wierszu Zbigniewa Herberta głos klasyka i głos moralisty. Pora na wysłuchanie poety historii, komentatora i sędziego dziejów, tych dawnych i tych najnowszych. Do tego nurtu liryki Herberta, w którym autor wewnętrzny pytał wielokrotnie o logikę dziejów, o bezduszne prawa rządzące historią i miejsce pośród nich człowieka, gdzie śledził mechanizmy bitew i wojen antycznych i, równoległe, zawirowań historyczno-politycznych XX wieku, odsyła pierwsza metafora *Tkaniny* – „bór nici” oraz „krosna wierności”. Te tropy prowadzą bezpośrednio do wiersza poświęconego pamięci Zbigniewa „Bynia” Kuźmiaka (*Piosenka*, EB):

Znów deszcz ze śniegiem – co on tka
na wielkich krosnach wczesnej zimy
sznur chłopskich wozów w skrzyniach z sosny
poległych w lasu głąb zwozimy

niech im całunem będzie mgła
a światłem szronu ostre iskry
i pamięć nasza przy nich trwa
i płoną mroki wiekuiste

Pierwodruk tego utworu miał miejsce w „Odrze”, w roku wydania *Epilogu burzy*⁴. Umieszczając go w swoim ostatnim tomie, dokonał Herbert dwóch znaczących korekt. Pierwsza z nich to zmiana tytułu. Pierwotnie brzmiał on *Sny*, teraz – *Piosenka*, co w świetle zawartości utworu podpowiada kontekst dawnej pieśni wojskowej *Idzie żołnierz borem, lasem*, o której już Mickiewicz pisał w *Panu Tadeuszu*: „piosenka stara, wojsku polskiemu miła”. Stąd skojarzenia wiodą więc ku tzw. „wierszom partyzanckim” Herberta, utworom o smoleńskim lesie, o zabitym w Katyniu stryju, o guzikach z „wojskowych płaszczy i mundurów” (*Wilki, Guziki...*). Kolejna korekta wiersza to zupełna zmiana drugiej strofy. W pierwodruku nie padało w niej ani słowo „całun”, ani „pamięć”, ani „światło”. A – przypomnijmy – obok krosien i lasu są trzy określenia analogizujące *Piosenkę* z *Tkaniną*. I wszystkie te tropy zostały dodane dopiero w tomiku, gdzie wiersze

⁴ „Odra” 1998, nr 2, s. 2.

ze sobą sąsiadują. Ta korekta wydaje się szczególnie istotna: przywołany utwór stanowi ważny intertekst dla ostatniego wiersza Herberta. Wiersza, który metaforą „boru nici” odsyła do sporej ilości utworów poety, gdzie mowa o historii skazującej ludzi na śmierć w lesie i o obowiązku spoczywającym na żyjących: dochowania wiernego przymierza. Bohater liryki Herberta wielokrotnie, niczym Dantejski bohater „w życia wędrownicy, na połowie czasu, straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi, w głębi ciemnego znalazł się lasu”⁵.

W jego wierszach bór, las zawsze skojarzony jest ze śmiercią – od utworu *Las Ardeński* z pierwszego tomu, po wiersze partyzantkie, „esencja lasu staje się esencją śmierci” (*Boski Klaudiusz*, ROM). Las to „popiół spalonych traw” (*Kościół*, ZHJZ 179), „zwęglony obłok [...] zdradzona wiara pustych schronów” (*Las Ardeński*, SŚ). To także getto, nazwane w wierszu *Apel* „lasem pachnącym igliwem i krwią”. Co ważne, las splata się tu z historią, której mechanizmów podmiot Herbertowskiej poezji często nie może pojąć.

W tym miejscu otwiera się ciekawy kontekst interpretacyjny dla wiersza *Tkanina*, uprawnocniony jego inicjalną metaforą „bór nici”. Otóż warto w niej dostrzec proveniencję romantyczną. W literaturze tamtej epoki (u mistycznego Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, Wincentego Pola) nierzadka była wielka metafora przedstawiająca historię w postaci gobelinu, a więc tkaniny. Prawa strona gobelinu była czytelna i wyrazista: tkał ją Bóg, z perspektywy logiki dziejów planu boskiego obraz historii był uporządkowany. Natomiast lewa strona tkaniny była splątanym gąszczem nitki – tak przedstawiała się historia w krótkiej, wąskiej perspektywie planu ludzkiego. Człowiek nie mógł objąć jej obrazu, jawiła mu się, jak w wierszu Herberta, jako „bór nici”.

W utworze zamykającym poezję Herberta, poprzez symbole, toposy, aluzje literackie przywołuje poeta wszystkie niemal podstawowe aspekty swojej twórczości: dialog współczesnego klasyka z kulturą, głos moralisty strzegącego humanistycznych wartości, lęk metafizyczny, refleksja nad historią. Nie koniec na tym: słychać tu jeszcze Herberta – miłośnika sztuki, autora *Barbarzyńcy*

⁵ Dante Alighieri, *Boska Komedia, Piekło 1*, 1–3, przeł. E. Porębowicz, Wrocław 1986, s. 3.

w ogrodzie, Martwej natury z wędzidłem, Labiryntu nad morzem i tak wielu wierszy o pięknie.

Tytuł *Tkanina*, poza nazwą materiału, wywołuje asocjacje estetyczne, może być określeniem dzieła sztuki (gobelinu, kobierca). Pojawia się w wierszu artysta, poprzez synekdochy pokazany jest proces tworzenia: wąskie palce tkające na krosnach, czółno, wątek i osnowa. Swoją tkaninę splata z wielu nici: pamięci, wierności, niepokoju, światła i nadchodzącej ciemności. Materia zawdzięcza urodę wartościom wywiedzionym z tkanki życia. Są w niej, jak powie Herbert w *Potędze smaku* (ROM), „chrząstki duszy i włókna sumienia”.

Można by zapytać, dlaczego Herbert-poeta, znawca słowa, miłośnik malarstwa, rzeźby i architektury, tak wiele piszący o rozmaitych odmianach sztuki zdecydował się na podsumowanie swojej twórczości akurat tkaniną. Odpowiedź – z pewnością niepełna – jest możliwa. Charakter tego dzieła sztuki łączy dwa najważniejsze w twórczości Herberta zmysły: dotyku i wzroku. Proces tkania odbywa się w bezpośrednim kontakcie dłoni i nici, ponadto aktywizuje wzrok. Gotowe zaś dzieło działa nie tylko – jak obraz – na oczy, ale swoją fakturą ożywia dotyk. A ten właśnie instrument percepcji potwierdza u Herberta trwanie życia i pewność poznania. Tak jest między innymi w wierszach *Dotyk* (HPG), *Kłopoty małego stwórcy* (SŚ), w *Deszczu* (HPG), gdzie zabitego na wojnie brata opuściły wszystkie zmysły, a gdy wrócił do domu został mu jedynie dotyk, więc „opowiada historie rękami”, dotyka „twarzy ślepymi palcami płaczu”. W *Pięciu* (HPG) śmierć przychodzi dopiero wtedy, gdy „dotyk skurczy się i rozluźni”.

W *Przecuciach eschatologicznych Pana Cogito* (ROM) bohater godzi się oddać węch, słuch i smak, „będzie tylko tłumaczył / surowym aniołom że wzrok i dotyk nie chcą go opuścić”. Dotyk, centralny zmysł w poezji Herberta, wielokrotnie przejmuje funkcję wzroku. Jak w *Alienacjach Pana Cogito* (PC): „reszta ciała jest ukryta / widzi ją tylko dotyk”.

Jest być może jeszcze jeden powód wyboru tkaniny właśnie na summę twórczości literackiej. Wynika on z podobieństwa techniki artystycznej, która leży tak u podstaw tkactwa, jak tworzenia tekstu. Etymologia tego słowa prowadzi od łacińskiego czasownika *texere*, który oznacza „tkać”, „snuć”. Według Rolanda Barthes’a,

„tekst jest nową tkaniną złożoną ze starych cytatów”⁶. Utwór literacki, to „tkanka złożona ze słów użytych w dziele”⁷. Dla Jarosława Marka Rymkiewicza –

Wiersz jest [...] przekrwioną tkanką w żywym, proteuszowym organizmie sztuki. [...] To tkanka, powiązana z organizmem tysiącem włókien i żył, obumiera i ożywa z roku na rok, z wieku na wiek, a organizm zmienia się, by tkanka znów obumarła i znów ożyła. W sztuce nic się nie kończy⁸.

Etymologia słowa „tekst” wiąże się z łacińskim *intertexto*: „wymieszać tkając”.

To właśnie w swoim ostatnim wierszu uczynił Herbert, poeta, który nazwał palce „wrzecionami wierszy” (***) [*Palce wrzeciona dźwięków...*], „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 51/52, wiersz dedykowany J. Zawieyskiemu). Wymieszał – tkając. Dał tak wiele odniesień kulturowych i więcej jeszcze odwołań do twórczości własnej. Drobnymi frazami uruchomił całe ciągi skojarzeń, asocjujących metaforami innych jego wierszy: o wierności, historii, poznaniu, lękach metafizycznych, o pięknie i dobru, o śmierci i samotności, o „mokrych całunach trwogi i mgły”, „mączących się niciach”, „tkaninach oddechu”, o „wielkich krosnach” i „wątlących pajęczynach”. Swój ostatni wiersz pisał w cierpieniu, gdy – jak czytamy w biblijnej *Księdze Hioba* – „dni są szybsze niż tkackie czółenka” (Job 7,6).

Wyraźna jest w ostatnim wierszu Herberta szczególnie rozbudowana intertekstualność⁹. Działa ona w dwóch kierunkach: na zewnątrz, odsyłając ciągle do wielowiekowej tradycji, którą ta poezja syciła się zawsze i do wewnątrz, do dziesiątków wierszy poety. Plan pierwszy, to dialog z wielkim, zmultiplikowanym intertekstem kultury, plan drugi – to intertekstualność autarkiczna¹⁰, autocytaty, aluzje

⁶ R. Barthes, *Teoria tekstu*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1992, t. IV, cz. 2, s. 198.

⁷ Tamże, s. 188.

⁸ J.M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm?*, Warszawa 1967, s. 66.

⁹ Choć oczywiście intertekstualność jest metodą badania tekstu, postępowaniem interpretacyjnym, narzędziem badacza, wydaje się, że w tym utworze uczynił ją Herbert zasadą konstrukcyjną.

¹⁰ Termin Luciena Dällenbacha, zob. tenże, *Intertexte et autotexte*, „Poétique” 1976, nr 27.

do własnej twórczości. Z tak wielu nici splota Herbert swoją literacką tkaninę. Tworzy sztukę, która (*Zwierciadło wędruje po gościńcu*, R):

[...] stara się uszlachetnić
podnieść na wyższy poziom
wyśpiewać odtańczyć zagadać

zetlałą materię ludzką
zrudziałe cierpienie

Życie potraktowane jest tutaj – jak powie Herbert w jednym z esejów – niczym „tworzywo, materia, której nadana została forma niezwykła, wyszukana” (MNW). Ta forma może, w pewnym sensie, zwyciężyć śmierć. Tekst, Horacjańska *multa pars* poety, przetrwa w „pamięci kruchej”, bo „zetlały werset” można wciąż powtarzać „z tą samą inkantacją zachwytu” (*Kapłan*, SŚ), choć „całun ziemi” będzie już „troskliwie nasunięty na oczy”. W książce *W poszukiwaniu królestwa człowieka* pisze Ewa Bieńkowska:

Jego [człowieka – D.O.-W.] jedynym miejscem konkretyzacji stanie się dzieło poetyckie – owa idylla kultury, nie mniej jej znaczenie dotyczyć będzie całego człowieka – będzie to prawdziwy stan pojednania, osiągnięcie najwyższych wartości, przez przezwyciężenie doczesnych granic: czasu, śmierci, jednostkowości. I to wszystko ma nam dać sztuka, ale sztuka świadoma swego posłannictwa, swojej istoty jako wyrazu wolności i pragnienia pełni¹¹.

Poezja Zbigniewa Herberta, w której dobro splota się z pięknem, w której są „włókna duszy i chrząstki sumienia” (*Potęga smaku*, ROM), która z tkanki życia splota tkaninę poezji, bez wątpienia była świadoma swego posłannictwa. Wolno wierzyć, że ją i jej autora ocali z „wiekuistych mroków” (*Piosenka*, EB) – „słabe światło sumienia”. I pamięć, być może krucha, ale „odporna na działanie czasu” (*Do Ryszarda Krynickiego – list*, ROM).

¹¹ E. Bieńkowska, *W poszukiwaniu królestwa człowieka*, Warszawa 1981, s. 108.

Zbigniew Herbert
Curatia Dionisia

Kamień jest dobrze zachowany Napis (skażona łacina)
głosi że Curatia Dionisia żyła lat czterdzieści
i własnym sumptem wystawiła ten skromny pomniczek
Samotny trwa jej bankiet Zatrzymany puchar
Twarz bez uśmiechu Za ciężkie gołębie
Ostatnie lata życia spędziła w Brytanii
pod murem zatrzymanych barbarzyńców
w *castrum* z którego pozostały fundamenty i piwnice

Zajmowała się najstarszym procederem kobiet
Krótko ale szczerze żalowali ją żołnierze Trzeciej Legii
i pewien stary oficer

Kazała rzeźbiarzom położyć dwie poduszki pod swój łokieć

Delfiny i lwy morskie oznaczają daleką podróż
choć stąd było tylko dwa kroki do piekła

Józef Maria Ruszar

W poszukiwaniu Curatii Dionisii

„Herbert nigdy niczego nie wymyślił” – powiedziałem kiedyś w ferworze dyskusji na temat jego poezji i rozbawienie słuchaczy uzmysłowiło mi, że skrót myślowy – jaki zastosowałem – doprowadził do nieporozumienia. Chciałem – oczywiście – powiedzieć, że Herbert nie wymyśla przedmiotów i nie konstruuje zmyślonych fabuł. Chodziło mi o ważną cechę tej poezji, jaką jest konkret inspiracji. Jeśli wiersz odwołuje się do wydarzenia, osoby czy przedmiotu – to mamy do czynienia z rzeczywistym wydarzeniem, a nie zmyślonym, istniejącą osobą i konkretną rzeczą, a nie produktem czystej wyobraźni. Aby być do końca precyzyjnym dodam, że wydarzenia mityczne i postacie literackie oraz dzieła sztuki, a więc zdarzenia, persony i przedmioty przedstawione – także należą do tej szeroko rozumianej rzeczywistości. Zwłaszcza inspiracja rzeźbą i malarstwem jest znakiem firmowym twórczości Herberta, a stąd wniosek, że – jeśli pojawia się w wierszu obraz lub posąg – należy domniemywać, że taki obiekt rzeczywiście istnieje. Nawet, jeśli jest to dzieło mało znane lub trudne do rozpoznania czy zlokalizowania.

I tak zacząłem poszukiwania Curatii Dionisii.

Sam wiersz, a także listy do Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich¹, wskazywały rzymską Brytanię jako kierunek poszukiwań.

¹ Kartki z podróży i komentarze M. Czajkowskiej patrz KZ, s. 13–17; wiersz *Curatia Dionisia* wysłany Czajkowskim wraz z listem z 12.02.1964 r., KZ, s. 43 (wersja o jeden wers dłuższa od umieszczonej w tomie *Napis*).

Określenie

pod murem zatrzymanych barbarzyńców
w *castrum* z którego pozostały fundamenty i piwnice

oraz esej *Lekcja łaciny* sugerowały, że chodzi o sławny Mur Hadriana. Można było spodziewać się, że właśnie tam, w jakimś małym muzeum lub stanowisku archeologicznym, Herbert zobaczył rzymski nagrobek Curatii Dionisii.

Dłuższe poszukiwania nie dały rezultatu. Trop okazał się mylny. Dopiero wzmianka w *Lekcji łaciny* o ołtarzu wotywnym wojskowego lekarza, Greka, niejakiego Hermogenesa (LNM 190), oraz opis nagrobka zastępcy centuriona w XX legionie (LNM 193) – doprowadziły mnie do muzeum Grosvenor w Chester. Herbert wspomina to prowincjonalne muzeum przy okazji opisu życia codziennego żołnierzy rzymskich na krańcach imperium. I rzeczywiście, wśród kilkudziesięciu lepiej czy gorzej zachowanych kamieni nagrobnych znajduje się tam także sporych rozmiarów nagrobek z następującą inskrypcją:

DM CVRATIA DINYSIA VIX.AN.XXXX HFC

Można ją przetłumaczyć następująco:

DM – DIS MANIBUS – („Boskim ceniom [zmarłych]” – odpowiednik polskiego: „Świętej pamięci”)

CURATIA DINYSIA („Curatia Dionisia”)

VIX.AN.XXXX – VIXIT ANNOS XXXX („żyła lat 40”)

HFC – HERES FACIENDUM CURAVIT (Tradycyjna formuła:

„Dziedzic zatroszczył się o sporządzenie” oznaczająca, że ten kamień nagrobny postawił jej spadkobierca)

Jak widać, Poeta uznał, że nieco zmieni swojej bohaterce tożsamość. W jakim celu – to zagadka, o której będzie jeszcze mowa. Dodam tylko, że wymienionych w wierszu symbolicznych delfinów i lwów morskich na nagrobku nie ma. Znajdują się za to trytony, które spełniały podobną rolę „wróżebną”. Delfiny widać natomiast na sąsiednim kamieniu, co nie dziwi, ponieważ wszystkie wymienione elementy należą do standardowych przedstawień na rzymskich

stellach nagrobnych. Nagrobek stał się dla Poety impulsem do snucia refleksji, które nie są odosobnione w jego poezji.

Intra muros

Zarówno Mur Hadriana, jak miejskie mury rzymskiego Deva Castra (dzisiejsze Chester) nie były symbolem podziałów między ludźmi lecz granicą między cywilizacją a dzikością, obywatelami a barbarzyńcami, kulturą a naturą. W twórczości Herberta pozytywną konotacją obdarzone są pojęcia *polis*, *urbs* i *res publica*. Greckie, rzymskie i średniowieczne miasto jest dla poety symbolem obszaru wolności, o czym pisze w swoich esejach na temat greckiej kolonii Posejdonia (*U Dorów*, BO) czy republiki sienieńskiej (*Siena*, BO). Także mury *castrum* na krańcach imperium w rzymskiej Brytanii, określają przestrzeń swobody i cywilizacji². Chociaż stosunek autora wiersza *Powrót prokonsula* (SP) do Imperium Romanum ulegał pewnym modyfikacjom: od fascynacji rzymską organizacją i misją cywilizacyjną, po krytykę polityki imperialnej „tych Prusaków starożytności”³, to przecież bardziej mamy tu do czynienia ze zmianą akcentów, niż postawy. Jednak w wierszu o rzymskiej kurtyzanie nie widać niechęci do rzymskiej maszyny militarnej, jak to ma miejsce w późniejszych *Przemianach Liwiusza* (ENO). Żołnierze Trzeciej Legii, w tym oficer, są przede wszystkim ludźmi. A jeśli wziąć jeszcze pod uwagę esej *Lekcja łaciny* (LNM), pisany mniej więcej w tym samym czasie, tzn.

² Miasto w twórczości Herberta ma różne wymiary kulturowe, psychologiczne, historyczne i symboliczne. Szczegółowo analizuje te kwestie Anna Mazurkiewicz-Szczyszek, *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.

³ Takim epitetem obdarza Herbert Rzymian w wywiadzie dla Zbigniewa Taranienki: „A ci straszni «prusacy» – Rzymianie – wytępił ich ze wstrętem” (WYW 38). Dla porządku dodać należy, że opinia jakoby Rzymianie wytępił (i to ze wstrętem!) Etrusków, nie ma pokrycia w faktach historycznych. Wypędzenie królów etruskich i ustanowienie Republiki – to raczej wyzwolenie się od zależności, a następnie podbój i zlanie się z etruskimi plemionami oraz przejście ich kultury – to jednak coś innego niż wytępienie Jadźwingów i Prusów przez Kawalerów Mieczowych NMP i ich świeckich następców w wiekach późniejszych. Wypowiedź należy czytać w kontekście współczucia dla tych „cywilizacji, którym się nie powiodło”, o czym mowa w wywiadzie.

po podróży po Anglii i Szkocji jesienią 1963 roku⁴, to bohaterowie są ludźmi godnymi współczucia. Opis organizacji armii rzymskiej, uzbrojenia, sposobów walki, wielkich umiejętności logistycznych i innych zalet wskazywałby raczej na to, że młody Herbert przeżywa cywilizację rzymską na krańcu imperium niczym jego dziadek i pradziadek z wiersza *Przemiany Liwiusza* (ENO):

Czytając dzieje Miasta ulegali złudzeniu
że są Rzymianami lub potomkami Rzymian
ci synowie podbitych sami ujarzmieni

W eseju daje się zauważyć podziw dla wojskowej cywilizacji rzymskiej, a opis zwyczajów i stylu życia żołnierzy i ich dowódców jest pełen zrozumienia dla ludzkiego trudu legionistów i melancholii wobec ich krótkiego życia (*Lekcja łaciny*, LNM 186–194.). Przykładem jest reakcja poety na inskrypcję nagrobną: „Cecyliusz Avitus urodzony w Emerita Augusta, zastępca centuriona w XX legione Valeria Victrix, służył w armii lat 15, żył 34 lata” (*Lekcja łaciny*, LNM 193). „O melancholio!” – wzdycha autor. To zupełnie różna postawa od wyrażonej w 40 lat później:

Dopiero mój ojciec i ja za nim
czytaliśmy Liwiusza przeciw Liwiuszowi
pilnie badając to co jest pod freskiem
dlatego nie budził w nas echa teatralny gest Scewoli
krzyk centurionów tryumfalne pochody
a skłonni byliśmy wzruszać się klęską
Samnitów Gallów czy Etrusków
liczyliśmy mnogie imiona ludów startych przez Rzymian na proch
pochowanych bez chwały które dla Liwiusza
niegodne były nawet zmarszczki stylu

Co się wydarzyło w ciągu tych 40 lat? W *Lekcji łaciny* zachwyty nad rzymską składnią był częścią tęsknoty za źródłami kultury europejskiej, rzymskim prawem i ładem łacińskiej Europy. Wzorzec rzymski funkcjonował w kontekście zagarnięcia Polski przez totalitarny system. Tak więc opozycja cywilizacja – barbarzyństwo w realiach lat 60. oznaczała przeciwstawienie łacińskiej

⁴ Kartki z podróży i komentarze M. Czajkowskiej patrz KZ, s. 13–17.

tradycji sowieckiemu, nowoczesnemu barbarzyństwu, a Rzym był symbolem tradycji prawa wobec sowieckiego bezprawia. Tymczasem w przytoczonym wierszu, powstałym w latach 80., następuje zmiana paradygmatu: sowiecką ekspansję symbolizują rzymskie podboje. Herbert akcentuje inny punkt widzenia, inną twarz Rzymu. Nie znaczy to, że zmienia swój stosunek do łacińskiego źródła kultury, a tylko zwraca się ku innym – bardziej przydatnym – toposom. Odwrócenie sytuacji symbolicznej służy ukazaniu nadziei na zagładę imperium. Nadzieja ta jest oparta o historyczną regułę, która powiada, że imperia po prostu nie są wieczne:

Mój ojciec wiedział dobrze i ja także wiem
 że któregoś dnia na dalekich krańcach
 bez znaków niebieskich
 w Panonii Sarajewie czy też w Trebizondzie
 w mieście nad zimnym morzem
 lub w dolinie Panszir
 wybuchnie lokalny pożar

i runie imperium

Wspomnienie wydarzeń XX wieku, jak zamach w Sarajewie na Arcyksięcia Ferdynanda, przypomina upadek austro-węgierskiego cesarstwa, będąc jednocześnie pierwszym stopniem wydobywania wiersza z historycznego kostiumu i zakresu opisanego przez rzymskiego historyka. Aluzja do wydarzeń z lat 80., a więc powstania „Solidarności” po wielkim strajku sierpniowym rozpoczętym w Stoczni Gdańskiej⁵ oraz bohaterskiej obrony Afgańczyków pod dowództwem mężnego Masuda w dolinie Panszir⁶ – przenosi sytuację wiersza w czasy najnowsze, żywo obchodzące Polaków. Jednocześnie zmienia poetycką rolę Rzymian w twórczości Herberta – tym razem funkcjonują oni jako najeźdźcy i gnębiciele. W tym kontekście upadek Rzymu ma być historycznym uzasadnieniem nadziei Polaków na wolność.

⁵ Miasto nad zimnym morzem, w którym wybucha bunt – to oczywiście Gdańsk 1980 roku.

⁶ Masud – bohaterski i zwycięski dowódca, który okupował wyobraźnię Polaków – był kimś w rodzaju współczesnego Hektora, który przez 10 lat nie oddał sowietom Doliny Panszir – bronionego przez siebie kawałka Afganistanu.

Zanim jednak nastąpi zmiana postrzegania imperium w twórczości Herberta, *castrum* i *urbs* są ogrodem wobec dzikiej natury i rajem wobec piekła. Dlatego też – w ziemskim wymiarze – Curattia Dionisia żyje zaledwie „dwa kroki od piekła”.

Opuszczona jak wszyscy

Wiersze Herberta pełne są melancholii. Źródłem Herbertowskiego smutku jest okrucieństwo historii, przemijalność krótkiego życia i zasadnicza samotność człowieka, jak w wierszu *Tren* (ROM) poświęconym pamięci Matki:

A teraz ma nad głową brązowe chmury korzeni
wysmukłą lilię soli na skroniach paciorki piasku
i płynie na dnie łodzi przez spienione mgławice

o milę dalej od nas tam gdzie rzeka zakręca
widoczna – niewidoczna – jak światło na fali
naprawdę nie jest inna – opuszczona jak wszyscy

Śmierć jest zdarzeniem „najbardziej osobistym” w poezji Herberta, to znaczy przejawem absolutnej samotności. Nie bez przyczyny najstraszniejszym elementem wydarzeń w wierszu *U wrót doliny* (HPG) jest rozstanie z najbliższymi osobami i przedmiotami, co zostanie powtórzone w *Przeczuciach eschatologicznych Pana Cogito* (ROM). Jedną z najbardziej przejmujących wizji Sądu Ostatecznego jest zakończenie wiersza *Widokówka od Adama Zagajewskiego* (R), ponieważ mowa w nim o pozbawieniu wspólnoty, skoro zbawienie jest jednostkowe:

Anioł w komezce pierwszego śniegu jest zaprawdę Aniołem Zagłady
podnosi trąbę do ust przywołuje pożar
na nic nasze zaklęcia modlitwy talizmany różańce

Oto zbliża się chwila ostateczna
podniesienie
ofiara
chwila która rozdzieli

i wstąpimy osobno w roztopione niebo

Nie wiadomo dlaczego Herbert przypisał Curatii Dionisii uprawianie „najstarszego zawodu”. Na pewno zrobił to bezpodstawnie. Jeszcze bardziej zdumiewające jest ukrycie faktu, że nagrobek postawił potomek, a nie ona sama. Można przyjąć tezę, że jest to pomyłka lub niedokładne odczytanie inskrypcji – przecież choćby opis kamienia nie jest całkowicie dokładny: poeta myli trytony ze znajdującymi się w sąsiednim nagrobku innymi symbolicznymi zwierzętami⁷. Wydaje się jednak, że powód jest inny. Świadomie czy nie – bo tego rozstrzygnąć nie sposób – Herbert stara się przedstawić swoją bohaterkę jako jeszcze bardziej opuszczoną niż wskazywałyby na to ślady przeszłości. Tym samym stawia ją w jednym szeregu z osamotnionymi bohaterkami innych swoich wierszy, np. *Pan Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu* (ROM) oraz *Isadora Duncan* (ROM). One także były dla kogoś ważne,

[...] lecz teraz już nikt
nie odtworzy jej tańca nie wskrzesi Izydory
pozostanie zagadką w tiulach tajemnicą
jak pismo Majów jak uśmiech Giocondy

Współczucie każe westchnąć nad doczesnymi szczątkami Marii Rasputin, z którą autorowi nie udało się nawiązać kontaktu:

Mario
– myśli Pan Cogito
Mario daleka kasztelanko
o grubych czerwonych rękach

Lauro niczyja

Zawołanie „Lauro niczyja” jest chyba najbardziej tragicznym sformułowaniem ludzkiej samotności, jakie można sobie wyobrazić, bo czyż może istnieć głębsze opuszczenie, niż sytuacja osoby przez nikogo nie kochanej, nikomu nie potrzebnej?

⁷ Gdybyśmy się koniecznie upierali przy szczegółowej ekfrazie, co przecież jest nieporozumieniem. Dokładność opisu „skromnego pomniczka” (ale całkiem sporego na tle innych zachowanych stelli) jest i tak zadziwiająca, a podróżny, który zechce odwiedzić Grosvenor Museum nie ma najmniejszych wątpliwości który z kilkudziesięciu obiektów zainspirował poetę.

Człowiek w poezji Herberta nie cierpi, ale – jak u starożytnych Greków – cały jest cierpieniem. Egzystencjalny ból należy do istoty człowieczeństwa i jest nieusuwalny – przynajmniej tak długo, jak długo nie rezygnuje się z samego siebie. Tragizm kondycji ludzkiej daje się oswoić jedynie poprzez sztukę, która sprzeciwia się wyrokom historii. Historia jest dziejami zła i przemocy – stąd egzystencjalny i historyczny pesymizm w jego wierszach. Trudny optymizm Herberta zakłada, że mimo całego zła świata można ocalić swoje i cudze człowieczeństwo, pod warunkiem wzięcia odpowiedzialności za bliźnich, skoro

jesteśmy mimo wszystko
stróżami naszych braci

jak pisze w wierszu *Pan Cogito o potrzebie ścisłości* (ROM). Postawa solidarności – uczy Zbigniew Herbert – przełamuje egzystencjalną samotność człowieka. Jej uczuciowym ekwiwalentem jest czułość.

Część II

Herbert a inni poeci

Odniesienia intertekstualne i recepcja

Aleksander Fiut

Ukryty dialog

W swoich utworach Zbigniew Herbert nader rzadko zwraca się bezpośrednio do konkretnej osoby. A jeśli się już na to decyduje, to wybiera – obok postaci mitologicznych – jedynie bliskich mu zmarłych. Od tej reguły istnieje tylko kilka znamiennych wyjątków. Należą do nich wiersze: *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM), *Widokówka od Adama Zagajewskiego* (R), *Do Yechudy Amichaja* (R) i *Do Czesława Miłosza* (R). Dwa pierwsze utwory adresowane zostały i do uczniów w poetyckim rzemiośle, i do sojuszników w tej samej sprawie. *List* jest skierowany do kogoś, kto walczy z Potworem Pana Cogito, przeciwstawiając „świętą mowę” „czarnej pianie gazet”, czyli szlachetną dostojność i etyczny walor poezji miałkiemu kłamstwu komunistycznej propagandy. *Widokówka* staje się pretekstem do medytacji nad losem poety, który staje w obronie ideału piękna przeciwko nacierającym ze wsząd brzydocie i zagrożeniom współczesnej cywilizacji, ucieleśnionym w „ohydnych blokach mieszkalnych z Czernobyla Nowej Huty Düsseldorfu”. Trochę podobnie prośba o zrozumienie, zwrócona do rówieśnika, wybitnego izraelskiego poety i bojownika, staje się wyrazem swego rodzaju sojuszu duchowych przywódców narodowych, walczących o godność ludzką i wolność.

Tymczasem wiersz *Do Czesława Miłosza* (R) wcale tak łatwo nie poddaje się interpretacji. Ponieważ tekst jest krótki, pozwolę sobie go w całości zacytować:

1
 Nad Zatoką San Francisco – światła gwiazd
 rankiem mgła która dzieli świat na dwie części
 i nie wiadomo która lepsza ważniejsza a która jest gorsza
 nawet szeptem pomyśleć nie wolno że obie są jednakowe

2
 Aniołowie schodzą z nieba
 Alleluja
 kiedy stawia
 swoje pochyłe
 rozrzedzone w błękicie
 litery

Utwór robi wrażenie rzuconej na papier w pośpiechu poetyckiej notatki. Choć, równie dobrze, efekt brulionowości, niedopracowania może być zamierzony i ma na celu wzmocnienie dwuznaczności wypowiedzi. Co pozostawałoby zresztą w zgodzie z próbami wprowadzenia nowej poetyckiej dykcji w dwu ostatnich tomach Herberta¹. Czymże zatem jest ten wiersz? Hołdem złożonym mistrzowi w poetyckim rzemiośle, „laudacją”, jak twierdzi Jacek Łukasiewicz², czy zakamuflowanym szyderstwem? Wyrazem podziwu i uznania, czy raczej, wedle słów Janiny Abramowskiej, „sarkastyczną kpina z gnostycznych fascynacji autora *Hymnu o perle*”³. Postawione pytania są tym bardziej zasadne, że *Do Czesława Miłosza* sąsiaduje w tomie *Rovigo z Chodasiewiczem*, utworem, którego zjadliwa napastliwość nie ulega najmniejszej wątpliwości.

Aby te niejasności choć minimalnie rozproszyć, wypada w tym miejscu przypomnieć, że toczony w wierszach dialog obydwu poetów ma długą historię. Tajemnicą pozostaje, jaką lekcję wyniósł Herbert z lektury *Ocalenia*. Niektóre przynajmniej echa tej lektury dają się wysledzić w jego wczesnej twórczości, ale dopiero niedawno opublikowana korespondencja pozwala lepiej wnikać w owe zależności. W liście napisanym w Wiedniu 17 lutego 1966 roku Herbert wyznaje: „Z całej poezji ostatnich dziesięć lat tylko trzej

¹ Zob. M. Werner, „Rovigo”: portret na pożegnanie, [w:] *Poznanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.

² J. Łukasiewicz, *Ostatnie książki Herberta*, [w:] *Poznanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 88.

³ J. Abramowska, *Wiersze z aniołami*, tamże, s. 174–175.

poeci mają szansę przetrwania: Ty, Leśmian i Czechowicz. [...] Twoją epokową zasługą było to, że pokazałeś, jak można być poetą, skończywszy 25 lat bez rumieńców z okresu pokwitania”. Dodaje, że wiersze Miłosza „łapczywie czyta”, a wśród nich wyróżnia jako najbardziej ulubione: „kilka wierszy [z] *Trzech zim, Świat, Głosy biednych ludzi, Pieśń o Adrianie Zielińskim, Traktat moralny*”. Otwarcie przyznając, że mniej mu się podobają wiersze z tomu *Światło dzienne*, czyni ważną uwagę: „(sam jestem świadom, do czego prowadzi publicystyka), ale te Twoje szarpania stanowią o tym, że będziesz żywy...” (ZHCM 56). W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera *Tren Fortynbrasa* (SP), skrycie poświęcony Miłoszowi (przypomnę, że dla wprowadzenia cenzury w błąd autor odwrócił w dedykacji kolejność inicjałów imienia i nazwiska). W liście z 18 lipca 1958 roku Herbert pisał: „Proszę przyjąć *Tren Fortynbrasa* na własność, to znaczy ofiarowuję Panu nie tylko ten rękopis, ale także świętą chwilę poczęcia” (ZHCM 11).

Tren Fortynbrasa (SP) należy do najwszechstronniej zinterpretowanych utworów Herberta, doczekał się wielu, nieraz wybitnych, komentarzy. A przecież badaczom umknęła jedna z najważniejszych międzytekstowych zależności: zasugerowana nie tylko przez dedykację, ale wprost wskazana przez bezpośrednie nawiązanie. Zwrócona do Hamleta tyrada Fortynbrasa:

wybrałeś część łatwiejszą efektowny sztych
 lecz czymże jest śmierć bohatera wobec wiecznego czuwania
 z zimnym jabłkiem w dłoni na wysokim krześle
 z widokiem na mrowisko i tarczę zegara

– jest echem fragmentu *Pieśni obywatela* Miłosza:

Ja, biedny człowiek, siedząc na zimnym krześle,
 z przyciśniętymi oczami,
 Wzdycham i myślę o gwiazdzistym niebie,
 O nieeuklidesowej przestrzeni, o pączkującej amebie,
 O wysokich kopcach termitów⁴

– fragmentu, którego szczególną ważność potwierdza jego powtórzenie w formie zmodyfikowanej w zakończeniu wiersza:

⁴ Cz. Miłosz, *Pieśń obywatela*, [w:] tenże, *Poezje*, Warszawa 1982.

Kto sprawił, że mi odebrano
Młodość i wiek dojrzały, że mi zaprawiono
Moje najlepsze lata przerażeniem? Któż,
Ach któż jest winien, kto winien, o Boże?

I myśleć mogą tylko o gwiazdzistym niebie,
O wysokich kopcach termitów⁵

Pieśń obywatela to głos jednego z „biednych ludzi”, dla których wojna jest nade wszystko brutalnym wtajemniczeniem: w identyczność opartych na przemocy praw historii i praw przyrody. W powszechność bólu, który na równi przenika świat natury oraz dzieje człowieka. W nietrwałość ludzkich potęg i władzy, urządzeń społecznych i hierarchii, pojedynczego życia i losów zbiorowości. Wreszcie: w dominację ślepego instynktu samozachowawczego nad systemem etycznych wartości oraz regułami współżycia obowiązującymi w warunkach normalnych (bohater „handluje wódką i złotem” „Pod marmurowym szczątkiem roztrzaskanych bram”). Z tej perspektywy nieosiągalny wydaje się moment epifanii, wnikanie „w serce metalu, w ducha ziemi i ognia, i wody”, odsłonięcie metafizycznego porządku bytu. Ale też abstrakcyjnie wygląda projekt sztuki wzniesionej, na wzór dzieła Goethego, ponad heraklitejską rzeką „zmiennych światel i nietrwałych cieni”.

U Herberta punkt dojścia rozumowania Miłoszowskiego „obywatela” wydaje się punktem wyjścia refleksji i postawy władcy, który umie sprawnie posługiwać się socjotechniką (wojskowy pogrzeb Hamleta stanowi demonstrację siły i pośrednią zapowiedź czy groźbę terroru), ale też jest pragmatykiem, którego czeka „projekt kanalizacji / dekret w sprawie prostytutek i żebraków” i który pragnie ulepszyć system więzień. Ten dekret ma zresztą na celu oczyścić społeczeństwo ze „zbędnych elementów”. W wierszu Miłosza rozpacзлиwa wiedza rodzi w bohaterze chęć oderwania się od okrutnej rzeczywistości, zamknięcia oczu i zagłębienia w pustkę, wyznaczoną przez czystą abstrakcję (stąd „nieeuklidesowa przestrzeń”) oraz obojętne plenięcie się przyrody w jej najbardziej elementarnych formach (stąd „kopce termitów” oraz „pączkująca ameba”). Wyniosły dystans zamienia transcendencję w Kantowskie „gwiazdziste niebo”,

⁵ Tamże.

pozbawione wszak odniesienia w jednostkowym prawie moralnym, co staje się świadectwem klęski, gorzkim przywilejem i wyrazem duchowym arystokratyzmu przegranego i świadomego swej przegranej. Tymczasem przestrzeń w wierszu Herberta jest nade wszystko przestrzenią społeczną. Mrowisko staje się zatem pogardliwym synonimem ludzkiej społeczności, pracowitej może, dobrze zorganizowanej, ale pozbawionej wyższej świadomości oraz szacunku dla indywiduum. Wysokie krzesło i „zimne jabłko” to oznaki nie tylko umieszczenia na szczycie hierarchii oraz dumnego odosobnienia, ale też – pośredni wyraz degradacji tronu, kiedyś symbolu boskiego pochodzenia władzy królewskiej. Toteż spoglądanie w tarczę zegara wyraża świadomość nieuchronności przemijania oraz kruchości i przygodności wszelkich przywilejów.

Powstaje zasadnicze pytanie: na ile autorzy identyfikują się z kreowanymi postaciami? U Miłosza sygnałem przynajmniej częściowego utożsamienia są tyleż wyrażone w wierszu przeświadczenia, które stanowią fundament jego światopoglądu, znajdując wyraz w całej jego twórczości, co aluzyjne wskazanie na artystyczne czy wręcz poetyckie powołanie bohatera. *Pieśń obywatela* jest zarówno fragmentem polifonii *Głosew biednych ludzi*, jak też swego rodzaju przeglądem zasadniczych tematów Miłoszowskiej poezji. Dokonywanym w przebraniu prywatnym rachunkiem sumienia. A jak jest w przypadku Herberta?

Tren wywoływał rozmaite komentarze. Jedni, do nich należał Błoński, twierdzili, że jest to „komedia złej wiary”. Wprawdzie Fortynbras, zdaniem uczonego, „wierzy własnym słowom”, ale równocześnie zdradzają go „cyniczna pogarda [...] i bezsilny gniew na trupa, gniew, który na próżno usiłuje ukryć. Żadne interpretacje nie przesłonią w Fortynbrasie zwykłego świntucha, którym zresztą wcale nie był u Szekspira...”⁶. Inni, jak Sławiński, byli zdania, że autor polemizuje z dramatem Szekspira oraz zajmuje jednakowy dystans wobec obydwu wykreowanych punktów widzenia. „Nie opowiada się on za żadną z tych postaw; interesuje go właśnie ich niewspółmierność i nieprzezwyteczalna obcość.

⁶ J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, [w:] *Poznanie Herberta*, dz. cyt., s. 71–72.

Spoza konfrontacji Fortynbrasa z Hamletem przeziara uniwersalna sytuacja współzawodnictwa dwóch nieprzenikliwych nawzajem dziedzin-doświadczeń⁷: uwikłanego w wewnętrzne sprzeczności, choć „tęskniącego za ładem moralnym” intelektualisty oraz „człowieka władzy [...] nie biorącego w rachubę moralnego aspektu działania, ujmującego swoje powinności w kategoriach skutecznej techniki rządzenia, przeciwstawiającego moralistycznym złudzeniom – siłę, dyscyplinę i przymus”⁷.

Przy wszystkich różnicach „obywatela” i sięgającego po tron księcia upodabnia, moim zdaniem, cynizm, zrodzony albo z rozpacz, albo z pogardy – rezultat wyabsolutyzowania własnej świadomości, poza którą brak jakiegokolwiek wyższego od niej autorytetu czy metafizycznej sankcji. Znamienne, że „obywatela” zwrot do Boga ma charakter czysto retoryczny. Ale równocześnie – obydwaj bohaterowie swoją świadomość właśnie uznają za swego rodzaju moralne alibi. Słowem, popełniają grzech pychy. Czerpią dwuznaczną satysfakcję z przeraźliwej wiedzy o przygodności ludzkiego istnienia, która wynosi ich ponad „kopce termitów” i „mrowisko”. Ale też za ten przywilej płacą monetą samotności. Rozpaczliwej samotności „obywatela” odpowiada wyniosła samotność władcy – czy „zimne”, czy „wysokie”, „krzesło” jest przecież miejscem równie nieprzyjaznym. Jednego i drugiego bohatera charakteryzują nieczułość na cierpienie innych, pogarda dla pojedynczego człowieka, uzurpacja wyjątkowości. Jak gdyby „obywatel” przedzierzgnął się w tyrana. Mając jeszcze nad tym drugim tę przewagę, że doznał bliskości innej, ukrytej strony bytu, otarł się o epifanię.

Charakterystyczne, że obydwaj autorzy nie udzielają moralnej aprobaty swoim postaciom, ale czynią to poza tekstem utworu. Innymi słowy, przeciwagę cynizmu wykreowanych bohaterów stanowi solidarność z cierpiącymi i współczucie dla poniżonych – są one jednakże tylko milcząco założone, oczekiwane u czytelnika. Przy czym Miłosz, jak się rzekło, do pewnego przynajmniej stopnia identyfikuje się z „obywatelem”, na własnym przykładzie dokonując bezlitosnej analizy degradacji człowieczeństwa, deprawacji społecznej oraz desakralizacji wyobraźni, jakie przyniosły wojna i systemy

⁷ J. Sławiński, *Tren Fortynbrasa*, tamże, s. 375.

totalitarne. Fortynbras natomiast zdaje się wyrażać postawę całkowicie obcą Herbertowi. Poeta przypomina już raczej Hamleta: bezkompromisowym idealizmem, wiarą w „kryształowe pojęcia” oraz niezmiennosc ludzkiej natury, gotowością złożenia ze swojego życia ofiary za prawdę. Co jednak począć z rysem komicznym tego „rycerza w miękkich pantoflach”? Jego nieumiejętnością życia? Wyborem łatwiejszej, bo przynoszącej spokój i późniejszą sławę, śmierci bohaterskiej od „wiecznego czuwania”? Czy w tych opiniach wyraża się wyłącznie zawiść Fortynbrasa?

Mówiąc inaczej: co naprawdę oznaczała w latach sześćdziesiątych polemika Herberta z Miłoszem? Czy to, że dylematy moralne wywołane wojną były mimo wszystko niedosiężnym luksusem, skoro rządzą Polską godni następcy Fortynbrasa? Bo przecież i dla nich obrzydzenie okazywane ludzkiej mierzwie, traktowanie jednostki przedmiotowo, a państwa jak więzienia, stanowi pochodną totalitarnych marzeń o ustroju charakteryzującym się idealną – rasową bądź klasową – czystością. A jeśli tak, to czy w postaci Fortynbrasa nie zawiera się ostrzeżenie? Że postawa podobna do jego postawy usprawiedliwia implicite przemoc oraz uczy egoizmu, zaś wyniosły dystans może być jedynie kłamliwym przebraniem pogardy dla gorszych lub inaczej myślących? A może było to przeciwstawienie postawie wyłączenia i odosobnienia, postulatu etycznej odpowiedzialności? Jeszcze jedna okazja do podkreślenia przez autora *Trenu*, że przy całej świadomości pewnego komizmu, „nieżyciowości” własnej postawy moralnej, będzie jej do końca bronił, wierząc, że ona w przyszłości odniesie zwycięstwo?

Jakkolwiek by było, *Pieśń obywatela* stała się zapewne dla Herberta wzorem i modelem takiego użycia cudzego głosu, przeciwstawnego światopoglądu, odmiennej od własnej wrażliwości – by nic nie tracąc ze swej autonomii, pozostały częścią wewnętrznego teatru autora. Patrząc bowiem z obecnej perspektywy wolno przyjąć, że zarówno Fortynbras, jak Hamlet (taki przynajmniej, jakim go Fortynbras portretuje), to dwie strony osobowości poety, dwie przeciwstawne i równoważne zarazem sfery jego doświadczeń: idealizm zderzony z codziennym, może etycznie nagannym, ale przecież życiowo nieuniknionym pragmatyzmem; marzycielstwo spotykające trzeźwy rozsądek; mentalność żołnierza ustępująca mentalności cywila. Trudno

też nie zauważyć, że Hamleta, pomimo zasadniczych różnic, upodabnia do Fortynbrasa wyniesienie ponad tłum biernych i potulnych zjadaczy chleba: w istocie taka sama okazuje się samotność i pycha poprawiaczy świata jak samotność i pycha artysty.

*

Ponowne poetyckie spotkanie Miłosza z Herbertem nastąpiło w poemacie *Gucio zacczarowany* (1965). W jego piątej części znajduje się następujący fragment, opisujący postawę pewnego malarza, z którą autor bez wątpienia się utożsamia:

Lubiłem go, bo nie szukał idealnego przedmiotu.
Kiedy sływał jak mówi: „Tylko przedmiot którego nie ma
Jest doskonały i czysty”, rumienił się i odwracał głowę⁸.

Przytoczony cytat pochodzi z tytułowego poematu Herberta *Studium przedmiotu*, ogłoszonego drukiem w 1961 roku. Dokładne przedstawienie meritum sporu przekracza ramy tej wypowiedzi⁹. Ograniczę się zatem do stwierdzenia, że u Herberta przedmiot jest pojmowany, po pierwsze, jako twór umysłu, po wtóre, stanowi miejsce puste znaczeniowo – swego rodzaju ramę, w którą zostają dopiero wpisane rozmaite jego sensy: użytkowe, filozoficzne, estetyczne etc. Wystarczy przypomnieć początek poematu (*Studium przedmiotu*, SP):

najpiękniejszy jest przedmiot
którego nie ma

nie służy do noszenia wody
ani do przechowania prochów bohatera

nie tuliła go Antygona
nie utopił się w nim szczur

Herberta bardziej niż bezpośredni opis zdaje się pociągać sama jego możliwość, stymulowana pracą wyobraźni, przed którą

⁸ Cz. Miłosz, *Gucio zacczarowany*, [w:] tenże, dz. cyt.

⁹ Zob. J. Łukasiewicz, *Studium przedmiotu*, [w:] tenże, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963; J. Bożyk, *Studia przedmiotów w prozie poetyckiej Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne” 1990, seria XLVI.

otwierają się rozmaite warianty konkretyzacji. Najprostsze przedmioty – wiadro czy urna – są jedynie projekcją, istnieją i nie istnieją zarazem, wyłaniają się poprzez zaprzeczenie, jako człon negacji. Nawet martwa natura, której opis pojawia się w zakończeniu poematu, jest już wynikiem arbitralnej interpretacji. Stanowi wynik, w skrócie przedstawionej, ewolucji sztuki malarskiej, a zarazem jest rezultatem starannej eliminacji, której wśród rzeczy samych, a także ich historycznie zmiennych, artystycznych wyobrażeń (od naiwnego realizmu do kwadratu Malewicza) dokonuje „wewnętrzne oko” artysty. Stąd postulat (*Studium przedmiotu*, SP):

wyjmij
z cienia przedmiotu
którego nie ma
z polarnej przestrzeni
z surowych marzeń wewnętrznego oka
krzesło

[...]

połóż na krześle
zmiętą serwetę
dodaj do idei porządku
ideę przygody

niech będzie wyznaniem wiary
w obliczu pionu zmagającego się z horyzontem

U Miłosza istnienie przedmiotu poza podmiotem potwierdza świadectwo pięciu zmysłów. Przedmiot jest ponadto znakiem, w którym poprzez formę kulturową prześwituje treść metafizyczna czy wręcz religijna. Herbert nie powtórzyłby za Miłoszem: „Opisywać chciałem ten, nie inny, kosz warzywa z położoną w poprzek rudowłosą laską poru” (*Na trąbach i na cytrze* z tomu *Miasto bez imienia*¹⁰). W jego wierszach pojawiają się, owszem, konkretne rośliny, przedmioty użytkowe i dzieła sztuki, ale zamiarem poety nie jest przedstawienie ich jednostkowości i niepowtarzalności. Nie są one także widzialnymi symbolami metafizycznego porządku bytu. Stanowią natomiast miejsce krystalizacji znakotwórczej energii

¹⁰ Cz. Miłosz, *Na trąbach i na cytrze*, [w:] tenże, dz. cyt.

kultury. Niby ciemne lustra, same nieprzeniknione, odbijają ludzkie wady i śmieszności. Mówiąc inaczej i w grubym uproszczeniu: u Miłosza interpretacja albo następuje po opisie, albo jest weń wpisana, u Herberta natomiast interpretacja zazwyczaj poprzedza opis.

*

Jeśli spojrzeć na szkicowaną tutaj w wielkim skrócie polemikę obydwu poetów z perspektywy późnej twórczości Herberta, cała jego dotychczasowa poezja wydać się może gromadzeniem argumentów przed decydującym starciem. Bo już nie tyle zbuntowany uczeń zdecydował się przypuścić atak na kiedyś szanowanego i uwielbianego mistrza, ile poeta, który uwolnił się od kłopotliwej zależności, postanowił stanąć w szranki z innym poetą na równych prawach. Zmierzyć się z nim na jego własnym terenie. Jak Słowacki, który postanowił dowieść, że napisanie *Pana Tadeusza* nie wymaga aż tak wielkiego kunsztu. Tym można tłumaczyć wręcz natrętne przywoływanie i reinterpretowanie przez Herberta rozmaitych Miłoszowskich obrazów, wątków czy konkretnych utworów¹¹. Wskażę tylko niektóre, najbardziej widoczne, nie roszcząc sobie pretensji do wyczerpania tematu.

Herbert sięga, co ciekawe, po różne tomy Miłosza. Na przykład *Pica, pica L.* (EB) jest swego rodzaju repliką *Sroczości* oraz *Ody do ptaka* z tomiku *Król Popiel i inne wiersze* (1962)¹².

Już sam jej tytuł stanowi aluzyjne nawiązanie do charakterystycznego dla Miłosza upodobania, z którym przytacza on

¹¹ W swoim wywiadzie wdowa po Zbigniewie Herbercie zauważa, że nawet po zerwaniu kontaktów towarzyskich z Czesławem Miłoszem prowadził on z nim swego rodzaju poetycką korespondencję. „Nawet w ostatnich latach, już po ostatecznym powrocie do Polski, śledził wszystkie publikacje Czesława. I zawsze z nim korespondował wierszami. Na *Pieska przydrożnego* odpowiadał na przykład wierszem *Pan Cogito a Małe Zwierzątko z Epilogu burzy*. Z czasem coraz bardziej się denerwował, że Czesław tak dużo pisze. Że drukuje także słabsze wiersze. Bardzo przeżywał, kiedy Czesław drukował wiersze, które mu się nie podobały” (*Pani Herbertowa. Rozmowę z Katarzyną Herbert przeprowadził J. Żakowski*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 303).

¹² Niezależnie ode mnie zwrócił na to uwagę J. Kornhauser, *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001, s. 154.

łacińskie nazwy roślin, zwierząt i ptaków. Zamiast wszakże sporu o uniwersalia czy medytacji nad pełnym sprzecznym związkiem człowieka ze światem natury oraz zasadniczą nieprzeniknionością tego ostatniego, Herbert prowokacyjnie eksponuje krwiożerczość ptaka, „prawdziwy charakter” sroki, „morderczyni niemowląt”. Domaga się, żeby (*Pica pica L.*, EB):

zedrzyć z niej
obłok zachwytu
którym osłania zbrodnię
wtrąca w wahanie
lekkomyślne dusze

Fundamentalna, wewnętrzna sprzeczność piękna natury z jej okrucieństwem nieustępliwie i natrętnie, jak wiadomo, nawiedza wyobraźnię Miłosza – nigdy jednak nie jest przedstawiana w tonacji buffo! Jest to bowiem dla poety problem najbardziej zasadniczy, przesłanka do buntu wobec Stwórcy i niezgoda na urządzenie świata (ironiczną aluzją do tych dylematów zdają się być słowa: „wtrąca w wahanie / lekkomyślne dusze”). Tymczasem wiersz Herberta kończy żartobliwa scenka, złośliwie szydząca z poezji Twardowskiego i jego franciszkańskiej wizji przyrody – nazywająca go mianem „piewcy rodzimego drobiu”, „Egzorcystą Natury do specjalnych poruczeń”.

Warto może przypomnieć, że inny wiersz Herberta, *Dęby*, z tomu *Elegia na odejście*, obracał się w kręgu Miłoszowskich pytań, stawianych naturze. Więcej nawet – formułował analogicznie brzmiące pytania, które przywoływały tradycję gnostycką:

[...] kto rządzi
czy bóg wodnistooki z twarzą buchaltera
demiurg nikczemnych tablic statystycznych
[...]
czy konieczność jest tylko odmianą przypadku

Byłaby zatem *Pica, pica L.* próbą wyrwania się z orbity wpływu Miłosza? Choćby przez samą zmianę tonu wypowiedzi na ten sam temat?

Podobnie *Ręce moich przodków* (R) mogą być uznane za polemiczną replikę *Nauk* (wiersza także zamieszczonego w *Królu Popielu*). Dla Miłosza myśl o własnych przodkach jest ciężarem,

zagrożeniem – poprzez dziedziczone ułomności i wady – suwerenności własnego „ja”. Stąd okrzyk: „Wy, odpowiedzialni, przez was nie mogę zostać kim chcę, tylko sobą”¹³. Herbertowi tymczasem to dziedzictwo nie ciąży, przeciwnie – dumny jest z rodzinnych rycerskich tradycji, posłuszny wymogowi męstwa i honoru. Godzi się zatem, kiedy ręce przodków „nawykłe do prowadzenia wierzchowca / władania mieczem szablą szpadą” wsadzają go „szorstko na siodło / a stopy w strzemiona” (*Ręce moich przodków*, R).

Miłoszowskie echa tak dalece towarzyszą Herbertowi, że jego wiersz *W mieście* (EB) poprzez trawestacje nawiązuje do młodzieńczego *W mojej ojczyźnie* z tomu *Ocalenie* (1945):

W mieście kresowym do którego nie wrócę
jest taki skrzydlaty kamień lekki i ogromny
pioruny biją w ten kamień skrzydlaty

Jednym ruchem pióra Herbert przekreśla Miłoszowską próbę dialogu z nostalgiczną tradycją romantyczną i uniwersalizację wpisanych w nią znaczeń¹⁴. Przeciwnie, ostentacyjnie do tej właśnie tradycji powraca. Z tą tylko różnicą, że Lwów jego młodości – podobnie jak Wilno Miłosza w *Mieście bez imienia* – jest miastem „którego nie ma na żadnej mapie świata”, ale które trwa – jak „kamień”, „pożywna woda” i „chleb [...] czarny jak dola tułacza” (*W mieście*, EB) – wskrzeszone mocą pamięci i siłą poetyckiego słowa. Jak pisze Julian Kornhauser: „Herberta Lwów żywi jak chleb czarny, Miłosza jezioro w tamtej ojczyźnie jest jeziorem cierni. [...] Te dwie «dole tułacze» mają swe źródło w innych wyborach życiowych. Czy Herbert to właśnie chciał przekazać swoim czytelnikom? Podkreślić tę różnicę niepowrotów do miejsc rodzinnych? I wskazać na siebie jako przykład prawdziwego tragizmu «wygnania»? Pozostawmy te pytania bez odpowiedzi. Zbyt prosta odpowiedź wydaje się nie na miejscu”¹⁵.

Cykl „lwowski” Herberta, na który składają się takie wiersze, jak *Babcia*, *Piosenka*, *W mieście*, *Wysoki Zamek* z tomu *Epilog burzy*, daje się odczytać jako swego rodzaju odpowiedź na Miłoszowski

¹³ Cz. Miłosz, *Nauki*, [w:] tenże, dz. cyt.

¹⁴ Zob. rozdział *Powroty nie-nostalgiczne*, [w:] A. Fiut, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003.

¹⁵ J. Kornhauser, dz. cyt., s. 155.

cykl *Litwa po pięćdziesięciu dwu latach* z tomu *Na brzegu rzeki* (1994). Zarazem – krótka rekapitulacja wyniesionych z dzieciństwa i młodości wtajemniczeń, olśnień i składu moralnych zasad. Dopiero teraz, pod koniec życia – czy nie pod wpływem Miłosza właśnie? – poeta odsłania przed czytelnikiem swoją wiedzę o wieloetnicznych korzeniach własnej rodziny (Maria z Bałabanów, matka ojca poety była z pochodzenia Ormianką)¹⁶. Dopiero tutaj dochodzi do głosu zapisana w kronice domowej pamięć o traumatycznych przeżyciach: „masakrze / Armenii – / masakrze Turków” (*Babcia*). Ponadto *Piosenka* (EB), w której są słowa:

Znów deszcz ze śniegiem – co on tka
na wielkich krosnach wczesnej zimy
sznur chłopskich wozów w skrzyniach z sosny
poległych w lasu głąb zwozimy

– została dedykowana *Pamięci Zbigniewa „Bynia” Kuźmiaka*, szkolnego kolegi, żołnierza AK, zmarłego w łagrze¹⁷. Podczas gdy Miłosz, po upływie z górą półwiecza, przechadzał się po Wilnie, odczuwając zdumiewającą, dotykalmą niemal bliskość umarłych, Herbert już tylko w wyobraźni może odbyć wycieczkę na Wysoki Zamek, by przygotować się do pośmiertnego lotu (*Wysoki Zamek*, EB):

na inny
jeszcze wyższy
zamek

*

Czym na tym tle jest *Chodasiewicz* (R)? Do pamfletu zbliża go złośliwa intencja, jaka przyświeca zamysłowi skreślenia portretu, do paszkwilu wycelowanie negatywnych ocen w konkretną osobę. Zatem paszkwil przebrany za pamflet? Nie do końca, skoro portretowany jest i nie jest tą samą osobą, albo też jest kimś, kto posiada rysy zarówno rosyjskiego poety z przełomu wieku, jak Czesława Miłosza. Bardzo swoiste i, co tu rzec, artystycznie oryginalne wykorzystanie chwytu liryki maski. Tego chwytu, którym Miłosz

¹⁶ Zob. J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002, s. 11.

¹⁷ Zob. tamże, s. 84–86.

posługuje się często i z upodobaniem, oraz którego znaczenia i semantycznej nośności Herbert przede wszystkim od niego się nauczył. Wybór formy wypowiedzi nie jest zatem przypadkowy. Nie tylko wzmacnia siłę argumentów, ale też stanowi pośrednio manifestację rewolty czy nawet zdrady: oto uczeń zwraca broń swego mistrza przeciwko niemu.

Skłania to do zadania pytania, kim jest ten ktoś, kto przywdział ową maskę. Można by oczywiście odpowiedzieć najprościej: jedną z autokreacji Zbigniewa Herberta. Cała trudność jednak w tym, że owe autokreacje są w wierszach autora *Pana Cogito* – jak to pokazał przykład *Trenu Fortynbrasa* – chwiejne, a nieraz wewnętrznie sprzeczne. Jednolitość nadają im jedynie te wypowiedzi, które formułują etyczny kodeks poety. Tych wszakże jest, jak wiadomo, niewiele. Jaki zatem zespół przekonań daje się pośrednio zrekonstruować na podstawie *Chodasiewicza*? Pod adresem Miłosza pojawiają się w tym wierszu zarzuty: nierównego poziomu artystycznego – „Pisał wiersze [...] raz przepiękne a raz złe”, w których znaleźć można „patos liryzm doświadczenie groź”, „czasem wielki płomień”, ale „nad wieloma ciąży jednak duch sztambucha”, „pisał prozą – żał się Boże”; „uwijania się za sławą”; chwiejności poglądów – „raz marksista raz katolik”; braku charakteru – „chłop i baba”; niepewności tożsamości – „pół Rosjanin a pół Polak”; powierzchowności wiedzy oraz eklektyczności poglądów – „Swedenborga godził z Heglem”; snobizmu – „szaraczek drugostolny”, który chwali się lepiej urodzonym krewnym. Najcięższe zarzuty padają na końcu – emigracja jest taką formą egzystencji, która zwalnia od obowiązków (*Chodasiewicz, R*):

[...] każdy przyzna
 że na barkach ciąży nam ojczyzna
 mroczne dzieje atawizmy rozpacz
 znacznie lepiej w lustrach żyć bez trwogi

Rekapitułując: przemawia ktoś, kto rości sobie pretensje do niepodlegającej dyskusji znajomości literatury oraz prawa do ferowania o niej wyroków; z pogardliwym poczuciem wyższości lekce sobie waży rozgłos; uparcie i niezłomnie, niezależnie od okoliczności trzyma się własnych zasad; afirmuje wartości tradycyjnie kojarzone

z postawą „męską”; jednoznacznie i bez wahania określa swoją przynależność narodową; chełpi się gruntowną wiedzą filozoficzną; klasowa duma budzi w nim ironiczny uśmiech. A nade wszystko – jest prawdziwym, żarliwym patriotą, który dzieli ze swoimi współziomkami dole i niedole, dlatego pozostał w kraju, choć znał dobrze pokusy przebywania za granicą.

Byłby to artystyczny autoportret Herberta? Jeśli tak, to niesłychanie zubożony, sprowadzony do najbardziej elementarnych rysów, nieomal karykaturalny. Gdzie tu miejsce na rozległość kulturowych aluzji, wieloznaczność dyskursu, mieniące się różnymi barwami odczucie świata. Gdzie się podziała, urzekająca różnymi tonami, ironia i autoironia. Jak daleko stąd do metamorfoz Pana Cogito i jego sceptycznej mądrości... Można odnieść wrażenie, że kwasy wylane na portretowanego przeżarły samego malarza. Jeśli to jedno z wcieleń Herberta, to, niestety, nie najlepsze: rozgoryczonego, miotającego oskarżenia na swoich kolegów, uzurpującego sobie moralne prawo do osądzania innych.

Nie ma tutaj potrzeby odpierania zarzutów stawianych Miłoszowi – jego pisarstwo takiej obrony nie potrzebuje. Warto však zwrócić uwagę, że jadowita celność Herbertowskich oskarżeń w znacznej mierze bierze się z tendencyjnego zinterpretowania trafnie przecież rozpoznanych składników artystycznego światopoglądu Miłosza. Co należy podkreślić, w swoich najważniejszych rysach przeciwstawnego wobec światopoglądu Herberta. Do tych rysów należą: poczucie wewnętrznego pęknięcia, biorące początek ze społecznego wyobcowania (inteligent o rodowodzie szlacheckim); świadomość pochodzenia z regionu wielokulturowego i wieloetnicznego (stąd alergiczna wręcz niechęć do wszelkich przejawów oraz odcieni nacjonalizmu i szowinizmu); niemożności określenia się w dziewiętnastowiecznych kategoriach przynależności narodowej (poeta jest depozytariuszem języka i kultury polskiej, ale zarazem deklaruje swoje przywiązanie do Litwy, gdzie się urodził); wreszcie potrzeba wykroczenia poza ograniczenia płynące z zamieszkiwania w gorszej części Europy.

Prowincjonalizm zarzuca zatem Miłoszowi ktoś, kto czuł się Europejczykiem? Korzystanie z uroków emigracji ktoś, kto wiele lat spędził za granicą? Płynność narodowej samoidentyfikacji ktoś,

kto urodził się w wielonarodowym Lwowie? Niezasłużoną sławę ktoś, kto uznany został za narodowy autorytet? Paradoksalność sytuacji każe stwierdzić, że na postawione na początku pytania nie ma, bo być nie może jednoznacznej odpowiedzi. Wiersz *Do Czesława Miłosza* jest zarazem laudacją i kpiną. Jego autor ukrył swoje intencje za – co charakterystyczne, niezwykle rzadko stosowaną przez niego – bezosobową formą wypowiedzi, a znaczenia utworu powierzył rozbieżnym kontekstom.

*

Istotę sporu obydwu poetów w znacznym stopniu określa ich odmienny stosunek do dwudziestolecia międzywojennego. Dla Herberta to „okres wzorcowy”, świat dzieciństwa i wczesnej młodości, upiękuszany i idealizowany z perspektywy późniejszych doświadczeń – okupacji i PRL. Epoka, w której obowiązywały jeszcze zasady honoru i należało stanąć do pojedynku w obronie czci kobiety. Lata wielkich osiągnięć polskiej literatury i nauki, dobrych liceów, znakomitych uniwersytetów. Herbert dostrzeża wprawdzie negatywne strony tamtej rzeczywistości: nędzę wsi, antysemityzm, Berezę Kartuską, ale w jego obrazie Polski międzywojennej najwyraźniej przeważają jasne kolory. Przeciwnie Miłosz. Dla niego jest to okres zawinionego przez prawicę pogrzebienia federacjonistycznej wizji Piłsudskiego. Nade wszystko pamięć o prześladowaniach mniejszości narodowych, żydowskich pogromach, wywołanych kryzysem ekonomicznym konfliktach społecznych, stopniowej faszyzacji państwa. Wówczas też rodzi się w poecie antyprawicowy uraz, który w dużej mierze zaważy na jego ocenie AK, powstania warszawskiego, a później na stosunku do amerykańskiej Polonii. Bardzo ważna i cenna w tym kontekście jest wypowiedź Katarzyny Herbert:

Czesław był z innego pokolenia. Kiedy wybuchła wojna, Zbyszek był piętnastoletnim chłopcem. Mało jeszcze z tamtego świata rozumiał. A Czesław ówczesną Polskę przeżywał świadomie i także boleśnie. Endecy, antysemityzm, autorytaryzm endecji – to wszystko go bolało. Kompletnie inaczej pamiętali przedwojenną Polskę. Zbyszek do niej tęsknił i ją idealizował, a Czesław się raczej jej wstydził. To napięcie

zawsze między nimi było [...] Zbyszek był wychowywany w bardzo patriotycznym duchu. Ojciec wsadził go nawet do szkoły kadetów. Ale oczywiście Zbyszek nie mógł się u kadetów utrzymać. [...] Poeta u kadetów – to nie mogło się udać. [...] W każdym razie Zbyszek z takiej perspektywy obserwował przedwojenną Polskę. A Czesław już publikował, funkcjonował w lewicowym środowisku Żagarów. A za tym szedł inny emocjonalny stosunek do podziału lewica – prawica. Dla Czesława prawica to byli endecy z laskami bijący żydowskich studentów, a lewica to byli socjaliści, którzy napadanych bronili. Dla Zbyszka lewica to byli Sowietci okupujący Polskę, a prawica to byli ludzie antykomunistycznego, patriotycznego podziemia¹⁸.

Adam Michnik dodawał:

Poezja Miłosza i poezja Herberta to dwie twarze polskiej kultury podejmującej spór z ideologią totalitarną i stawiającej opór Przodującemu Ustrojowi. Dla Miłosza diamat był straszliwą filozofią o urzekającej sile; dla Herberta były to łańcuchy tautologii, parę pojęć jak cepy, dialektyka oprawców. Rzecz w tym, że obydwaj mieli rację. Bowiem Miłosz zdezystał się z marksizmem w przedwojennych rozmowach z Henrykiem Dembińskim czy w wojennych dysputach z Krońskim, zaś dla Herberta był to język oficerów śledczych przesłuchujących jego kolegów, język drętwych referatów politruków i sloganów skandowanych w pochodach. Co dla Miłosza było językiem analizy historycznej i społecznego projektu, dla Herberta było już językiem obelgi i donosu. Chirurgiczny skalpel przeobraził się w zwykłe narzędzie mordu¹⁹.

Te dwie trafne opinie pozostawiają kilka spraw nie dopowiedzianych do końca. Wszak i Herbert pragnął być mieszkańcem „rodzinnej Europy”, co wielokrotnie potwierdzał swoimi wierszami i esejami. Ale jakkolwiek doceniał kulturotwórczy walor etnicznej różnorodności Polski dwudziestolecia, obca mu była myśl o „małej ojczyźnie”. Jak wyznał w rozmowie z Michnikiem: „Lwów należał do tradycji austriackiej. Ja wyrosłem raczej z tej tradycji w poczuciu, że tu jest kres Europy, tu ostatni kościół gotycki czy barokowy, a dalej zaczyna się step”²⁰. Zdawał

¹⁸ *Pani Herbertowa*, dz. cyt.

¹⁹ A. Michnik, *Korespondencja z połowy wieku*, [w:] tenże, *Polskie pytania*, Paryż 1987, s. 105.

²⁰ *Płynie się zawsze do źródeł, pod prąd, z prądem płyną śmiecie. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia A. Michnik* (WYW 90).

się zupełnie nie dostrzegać, co w tym kontekście rozumiało, ani niepodległościowych dążeń, ani racji Ukraińców. Nie wspominając o zabytkach Kijowa czy Odessy. Wychowany w duchu tradycyjnego patriotyzmu, identyfikował się z polskim narodem, zwłaszcza, jak podkreślał, w chwilach jego nieszczęść i klęsk historycznych. To tłumaczy, dlaczego zarzucał Miłoszowi „brak tożsamości” (*Pojedynki Pana Cogito. Rozmawiają Anna Poppek i Andrzej Gelberg*, WYW 226) i pokpiwał z jego mianowania się obywatelem Wielkiego Księstwa Litewskiego. Przechodząc do porządku nad faktem, że Miłosz urodził się w zaborze rosyjskim, w samym centrum rdzennej Litwy, we dworze kultywującym język polski i polską tradycję, ale otoczonym przez ludność mówiącą po litewsku. Że dlatego bliższe mu były patriotyzm, by tak rzec, terytorialny, a nie etniczny, idea „bycia tutejszym” czy żywiona przez „krajowców” nostalgia za Wielkim Księstwem Litewskim niż argumenty polskich i litewskich nacjonalistów.

Miłosz z kolei bolał nad stratą wybitnych przedstawicieli pokolenia AK, ale nie ukrywał niechętnego i krytycznego stosunku do wyznawanej przezeń ideologii (*vide Toast, Traktat poetycki, esej Strefa chroniona*). I podczas gdy Herbert na wszelkie odmiany lewicowości w kraju i za granicą reagował wręcz alergicznie, wiarę w komunizm uznawał za mistyfikację podszytą strachem, ambicją i interesem, Miłosz nie tylko, całkiem serio, interesował się w młodości marksizmem (dyskutował o nim nie tyle z Henrykiem Dembińskim, ile z Pranasem Anczewiczem), podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych czytywał pismo trockistowskie i próbował zgłębić sam fenomen zauroczenia się intelektualistów, nie tylko polskich, ideologią komunistyczną. Według przenikliwej uwagi Michnika: „Mechanizm zniewolenia opisywany przez Miłosza ma tę szczególną cechę, że przy jego analizie niezwykle trudnym staje się precyzyjne oddzielenie strachu przed kastetem od strachu przed «śmietnikiem Historii», a tego ostatniego – od strachu przed negatywną samooceną wywołaną ciśnieniem otoczenia. Jeśli refleksje Miłosza korespondują z wielkimi dyskusjami francuskich intelektualistów takich jak Sartre, Camus czy Merleau-Ponty – to można uznać, że procesy duchowe przezeń opisywane miały wymiar uniwersalny. Jeśli tak znaczna liczba

intelektualistów polskich, którzy później przez długich trzydzieści lat swojej odwagi i prawości obywatelskiej, uwikłana była w Nową Wiarę – to można uznać, że Miłosz był dobrym rejestratorem społecznych nastrojów”²¹.

Dodać wypada, że Herbert to nieodrodny członek pokolenia spełnionej apokalipsy. Jak jego rówieśnicy, postawił europejską cywilizację przed moralnym trybunałem. Do Różewicza zbliżały go pejzaże pogruchotanego dziedzictwa kultury śródziemnomorskiej i lakoniczność stylu. Do Herlinga-Grudzińskiego – antysowiecki uraz, odmowa zrozumienia fenomenu wiary w komunistyczną ideologię, przekonanie o istnieniu etycznego *residuum* w ludzkiej naturze, estetyczne profity czerpane z opisów cierpienia. Do Borowskiego – wywołująca szok moralny estetyka braku wartości. Ale nie ma w nim – jak w Baczyńskim, Różewiczu, Konwickim, Nowaku – poczucia skalania krwią, obcą czy bratnią. Nie ma, jak u Białoszewskiego – poza wielokrotnie deklarowaną solidarnością z tzw. prostym człowiekiem – stylizacji na jego ułomną i koślawą mowę codzienną. Brak rozpaczliwego ateizmu Borowskiego i Różewicza.

Krótko mówiąc, Herbert jest do swoich rówieśników w znacznej mierze podobny, jednakże zajmuje wśród nich miejsce wyjątkowe i osobne. Ono także przesądza, jak sędzę, o najgłębszym, utajonym, ale też najbardziej fundamentalnym podłożu sporu autora *Pana Cogito* z autorem *Traktatu teologicznego*. Mówiąc najogólniej: jest to konflikt pomiędzy wizją świata mocno wspartą na fundamencie metafizycznym a wizją wspartą nade wszystko na fundamencie etycznym. Poezją zmysłowego olśnienia oraz niespełnionej epifanii a powściągliwą estetycznie poezją moralnego imperatywu, która chronić ma przed naporem dwudziestowiecznego barbarzyństwa i nihilizmu.

Spierali się, a byli przecież do siebie pod pewnym względem bardzo podobni. Mieszkańcy zapadłego w nicłość świata Kresów. Dziеляcy losy milionów ofiar dwu totalitaryzmów. Wygnańcy ze stron rodzinnych, obcy i samotni, szukający domu w kulturze europejskiej.

²¹ A. Michnik, *Korespondencja z połowy wieku*, dz. cyt., s. 104.

*

Zbigniew Herbert, już pośmiertnie, otrzymał poetycką odpowiedź Czesława Miłosza. Jest nią – definitywnie zamykający polemiki obydwu poetów – wiersz *O poezji, z powodu telefonów po śmierci Herberta* (*To*). W tym utworze została zawarta pochwała Herbertowskiej – i nie tylko Herbertowskiej poezji, która

Oswobodzona z majaków psychozy,
z krzyku ginących tkanek,
z męki wbitego na pal

Wędruje światem
Wiecznie jasna²².

²² Cz. Miłosz, *O poezji, z powodu telefonów po śmierci Herberta*, [w:] tenże, *To*, Kraków 2000.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany

Herbert – „z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke”

Jest w Sopocie ulica, wciąż ta sama, chociaż nazywała się kolejno Wilhelm- i Wiesenstrasse, ulicą Bieruta i Haffnera¹, gdzie w 1898 roku zatrzymał się Rilke², gdzie potem odwiedzał swą matkę Herbert. Tę zbieżność można, oczywiście, potraktować jako czysty przypadek, gdyby nie była uwerturą do permanentnej i dyskretnej, obecności „towarzysza Ryłko”³ w dziele autora *Epilogu burzy*.

Z wydanej pośmiertnie korespondencji z Muzą (Haliną Misiolkową) oraz z młodzieńczych wierszy Herberta wynika, że obcowanie

¹ O tej ulicy zob. J. Limon, *Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy*, Warszawa 1999.

² Por. szkice z „Toposu” 2000, nr 1: R. Zekert, „Jestem w Oliwie wśród wspaniałych lasów”. *Gdańsk i Sopot we wczesnej twórczości Rilkego*; P.O. Loew, *Życie literackie w Gdańsku i Sopocie na przełomie wieków, czyli co pan Rilke mógłby znaleźć, gdyby szukał...*

³ We wspomnieniu o Herbercie (*Zbyszek, jakim go widziałem*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 32, s. 8) pisał T. Chrzanowski: „Kiedyś spędzałem wakacje zimowe w Sopocie i był tam właśnie Zbyszek, który miał wykłady na uniwersytecie o «towarzyszu Ryłko», czyli o poezji Rainera Marii Rilkego”. W tym, skądinąd tajemniczym (bo nigdzie poza tym nie natrafiłam na informację, jakoby Herbert miał wykłady o Rilke na Uniwersytecie Gdańskim), zapisie pamięci istotne wydaje się zyskiwanie dystansu poprzez utworzenie żartobliwego pseudonimu, gdzie „towarzysz” pozwala stanąć poza czasem marnym, w którym przyszło żyć Herbertowi, a „Ryłko” wydaje się aluzją do wiecznego niezadowolenia (jak przystało na nieurodzivego estety) Rilkego z wyglądu własnej twarzy.

z twórczością Rilkego sięga co najmniej sopockiego początku lat 50. XX w. W wierszu *Nauczyłaś mnie patrzeć* (PO) pojawia się Rilkeński motyw wnętrza⁴, wnętrza przedmiotów, wnętrza róży oraz wnętrza jako jedyne go poznawalnego kosmosu, co Rilke wyraził we frazie z *Siódmej Elegii*: „Nigdzie, Ukochana, nie będzie świata, jak tylko we-wnętrzu”. Poezja rzeczy stanie się, obok poetyckich transpozycji dzieł sztuki oraz obok orfizmu, najważniejszym wątkiem Herbertowego przyswajania autora *Kometa*.

Bezpośrednie przytoczenie wiersza Rilkego, obsesyjnie powracającego w polskiej recepcji, ma miejsce w liście Herberta do Muzy z 13/14 grudnia 1954 (ZHHM 96–97):

Och co za noc! Cisza podpływa jak fala i syczy w muszlach uszu. Ucz się ciszy, kochanie. Tylko z niej rodzą się dobre rzeczy: myśli, wiersze, modlitwy. Teraz przypływa jak u Rilkego wielki ból świata i mądra zgoda

Śmierć wielka jest
pod jej skrzydłami
my – uśmiechnięci
Gdy burzy się w czas pełnia życia
łkanie jej słychać
w środku nas

Nie unikatowe świadectwo epistolarnej interpretacji wiersza Rilkego jest elementem jednak najbardziej tu zaskakującym, ale parafraza, będąca owej załączkowej interpretacji doskonałym przedłużeniem. W dziewięciu spolszczeniach tego wiersza pojawiają się wersy przełożone identycznie, na przykład wers pierwszy tak samo tłumaczyli Barańczak i Artur Tomaszewski, ostatni – Olwid i Przyboś. Ze względu na wersy od drugiego do piątego trzeba uznać tę transpozycję za parafrazę albo przytoczenie z pamięci, choć bardzo dalekie od litery oryginału, dobrze, lepiej niż kilka filologicznie bardziej poprawnych, oddające Rilkeńską lapidarność rzeczy ostatecznych (esencję śmierci, życie wobec nieuchronności śmierci).

⁴ Por. T. Sławek, *Przepływ i kwitnienie. Doświadczenia przestrzenne surrealizmu, Rainera Marii Rilkego i współczesnych*, [w:] tenże, *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*, Katowice 1984, s. 161–223.

„Odnaleziony” list do Muzy jest szczególnie cenny, gdyż Herbert przywołuje Rilkego *expressis verbis* zaledwie kilka razy, a tylko jeden jedyny raz w poezji, w inicjalnej strofie tym razem listu-wiersza, swoistego sądu nad poezją XX stulecia (*Do Ryszarda Krynickiego – list, ROM*):

Niewiele zostanie Ryszardzie naprawdę niewiele
z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke Eliot
kilku innych dostojnych szamanów którzy znali sekret
zaklania słów formy odpornej na działanie czasu bez czego
nie ma frazy godnej pamiętania a mowa jest jak piasek

Tylko Rilkego i Eliota wymienia Herbert imiennie, innych dostojnych szamanów można się zaledwie domyślać, „Rilke Eliot” – jednym tchem, na pewno, bez wątpienia. Dlaczego właśnie oni – odpowiedź wydaje się tak oczywista, że aż zbędna, ale przecież sam autor *Napisu* wyjaśnia, dlaczego klasycy.

Arent van Nieukerken utożsamia koncepcję poezji z Herbertowskiego *Arijona* (z tomu *Struna światła*), bliźniaczą wobec Audenowskiej (*Orfeusz*), z „poezją dostojnych szamanów, którzy znali sekret / zaklania słów formy odpornej na działanie czasu”. Dostrzega jednak też rozbieżności pomiędzy Herbertem a Rilkiem:

Świadomość istnienia wyzwań (obowiązków) wyprzedzających podział na Piękno i Prawdę (Dobro), cechująca twórczość Rilkego, Yeatsa [...] i – do *Ziemi jałowej* – Eliota, jest oczywiście znacznie bliższa Miłoszowi niż Herbertowi. Konflikt ten znalazł szczególnie dobitny wyraz w *Elegiach duinejskich* Rilkego. Okazuje się, że nie tylko życie uciska poetę. Bardziej go jeszcze rozdziera [...]: „Któż, gdybym krzyknął, usłyszały mnie z zastępów / anielskich? A gdyby nawet któryś z aniołów przycisnął mnie nagle do serca: musiałbym umrzeć / od jego silniejszej istoty. Albowiem piękno jest tylko / przerażenia początkiem” [początek Pierwszej Elegii w tłum. Jastruna – przyp. K.K.-K.]. Właśnie tak rozumie Rilke krzyk Marsjasza. „Anioł” przesłuchuje tutaj człowieka, nie odwrotnie⁵.

Próbę objaśnienia słynnej frazy Herberta podjął również Piotr Łuszczkiewicz:

⁵ Patrz w niniejszym tomie: A. van Nieukerken, *Zbigniew Herbert – ironia jako zabieg retoryczny i postawa życiowa*, podrozdz. 3: *Piękno, Dobro a historia – Herbert i poezja „dostojnych szamanów”*, s. 229–230.

To [...] jedne z najważniejszych postaci dla kontekstu artystycznego całej twórczości Zbigniewa Herberta. Z nimi tak naprawdę chciał dyskutować swoją sztukę, do ich spuścizny pragnął dołączyć część własnego dorobku. [...] Głęboki tragizm egzystencji, okrutna skaza metafizyczna bytu naprzeciw moralnej odpowiedzialności za życie – to tematy przejęte od Rilkego. Upadek wzorców religijnych, uchYLENIE ETYKI ANTYKU I DEWALUACJA PRZEKAZU HISTORIOZOFII WOBEC SCEPTYCZMU WSPÓŁCZESNOŚCI – to wątki podjęte za Eliotem. Jednym słowem: śmierć i postawa⁶.

Łuszczkiewicz pokazuje recepcję Rilkego na przykładzie dramatów Herberta. W paradoksie śmierci Sokratesa z *Jaskini filozofów*, w *Lalku* i w *Drugim pokoju* uwidacznia się, przejęta od autora *Maltego*, koncepcja śmierci:

Problematyka tego utworu (*Maltego*) związana jest w dużej mierze z najtragiczniejszym ludzkim misterium, ze śmiercią. Rodzaj śmierci, sposób umierania określają tutaj wartość i wielkość całej doczesnej egzystencji człowieka. Może nawet żyje się trochę po to, aby wybić się na własną śmierć, zasłużyć sobie na indywidualny i autentyczny koniec. Na drugim biegunie piętczą się u Rilkego zgony anonimowe, fabrykowane tysiącami w szpitalach, przytułkach, tanich barach i na bezpłatnej ulicy. Ale także – arystokratyczne z litery – zejścia „drogich zmarłych”, pozbawione jednak szczególności i wyjątkowości, jakby bez gestu i bez wyrazu. Matka *Maltego* nie dostępuje „śmierci własnej”, umiera nieostro [...] Odmawiając jej osobliwości w chwili zgonu, odmawia się jej osobowości w perspektywie życia⁷.

Osobność śmierci Sokratesa z *Jaskini filozofów*, wszechobecność śmierci nijakiej i niczyjej w *Lalku* – to dwa bieguny umierania, indywidualny i masowy; śmierć „po Rilkeńsku pojmowana” uwyrażnia się najbardziej w dramacie *Drugi pokój*:

Drugi pokój stanowi pod tym względem kwintesencję sensów *Maltego*. Umierająca za ścianą kobieta, na której zgon czeka para bohaterów znęconą perspektywą powiększenia mieszkania, nie dostąpi „śmierci własnej”. Już za życia podlega depersonalizacji, denominalizacji. Wszak nawet w spisie osób figuruje jako „To, co jest za ścianą”, a straszliwe rozmowy protagonistów nie odkrywają jej imienia. Tymczasem pośrednio dowiadujemy się, na ile istotny jest dla niej sposób odejścia. [...]

⁶ P. Łuszczkiewicz, *Rilke, Eliot, Herbert...*, „Dialog” 1998, nr 12, s. 143–144.

⁷ Tamże, s. 144.

„Ona” i „On” zabijają „To, co jest za ścianą” sfingowanym listem eksmisyjnym. Staruszka umiera bezosobowo, tracąc żywotne właściwości: wilgotność (nie poci się, wysycha), kolor (skóra jej żółknie) i ciężar (podłoga pod nią nie skrzypi). Ostami oddech uchodzi z niej wraz z krzykiem agonii. Ale bohaterowie, których marzenie o powiększeniu przestrzeni życiowej – nasuwa się nieodparcie słowo „Lebensraum” – zostanie w końcu spełnione, ulegają swoistemu zarażeniu śmiercią. [...] Wydaje się, że materia tracona przez staruszkę wstępuje w ich świadomość i zatruwa ją porażająco adekwatnymi koszmarami: wilgocią, krzykiem, ruchem, ciężarem, kolorem⁸.

Nie tylko śmierć pojmuje Herbert po Rilkeńsku. Również – postawę. Jest w notatkach poety, opublikowanych pośmiertnie, zapis impresji z wyspy Delos, a wśród nich fragment, który niestety nie stał się częścią żadnego ze szkiców Herberta:

Naprzeciw archaicznego torsu statuy Apollona [...] przypominam sobie – a jest to przypomnienie nie filozoficzne, ale estetyczne – sonet Rilkego *Archaischer Torso Apollos*, który kiedyś umiałem na pamięć:

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt

Dalej jest gorzej, przychodzą z mroków pamięci blenden – drehen i gehen. Tors ożywia się. Widzę teraz wyraźnie zarys ramion, szczątki szyi i podzieloną na dwoje klatkę piersiową.

Dalej jest o gwieździe:

... denn da is [ist] keine Stelle,
die dich nicht sieht⁹.

Fragment ten pozwala rozpoznać pewne istotne cechy Herbertowej lektury Rilkego (również fakt, iż była to lektura w oryginale, co potwierdza hipotezę o możliwości dokonywania tłumaczeń na własny użytek). Estetyka bywa u autora *Potęgi smaku* przesłanką etyczną („Tak więc estetyka może być pomocna w życiu / nie należy zaniedbywać nauki o pięknie”). Imperatyw moralny wynika u Herberta, zgodnie z Rilkeńską sugestią, z kontemplacji pięknego i okaleczonego dzieła sztuki. Na tę zbieżność zwrócił uwagę Arent van Nieukerken:

⁸ Tamże, s. 145–146.

⁹ Z. Herbert, *Delos*, [w:] *Uzupełnienia do „Dziariusza greckiego”* (notatki), „Zeszyty Literackie” 1999, nr 68, s. 60–61.

Stwierdzenie Herberta w [...] wierszu ze *Struny światła (Do Apollina)*, że „mylnie są wróżby poezji”, bo „wszystko było inaczej / inny był pożar poematu / inny był pożar miasta / bohaterowie nie wrócili z wyprawy / nie było bohaterów / ocaleli niegodni”, nie przeszkadza mu w dalszym ciągu szukać „posągu / zatopionego w młodości” (*Apollo*). Nawet jego szczątki pozostają ważnym punktem odniesienia. Wiersz ten przywodzi na myśl słynny wiersz o Apollinie Rilkego [...] Zarówno Herbertowi, jak i Rilkeemu czysta kontemplacja torsu nie wystarczy. Kontakt ze sztuką rodzi u niemieckiego poety akt woli: „Du musst dein Leben ändern” („Musisz twoje życie zmienić”). Różnica między nim a Herbertem polega m.in. na tym, że pogrobowiec AK denerwuje się okolicznością, że ideał nie odpowiada za skandal powszechnego cierpienia. Sztuka nie jest – zdaniem Herberta – w stanie pełnić funkcji konsolacyjnej. Zaginiona twarz bóstwa jest jednak też wyrzutem [...], którego odpierać [...] się nie da [...] konfrontacja z idealnym pięknem ma charakter bezwarunkowego wyzwania¹⁰.

Nie tylko koncepcja śmierci i postawy życiowej zbliżają Herberta do Rilkego, także kreacja najważniejszych w ich twórczości postaci. Wojciech Karpiński zwrócił uwagę na „więź tajemnego pokrewieństwa”, łączącą Maltego i pana Teste: „Ich spotkanie byłoby bolesne dla obu, wzajemnie dostrzegliby swoje kalectwa”¹¹. Pan Cogito wydaje mi się tak człowieczy¹², że wypełnia puste miejsce między doskonałą nadwrażliwością Maltego a intelektualnym perfekcjonizmem postaci Valéry’ego. Pan Cogito pokrewny jest Maltemu w empatii i autorefleksji, a także w poczuciu niedoskonałości; Monsieur Teste odnalazłby w nim zdolność do myślenia, ale nie odnajdzie myśli czystej, nie zniósłby jego niezbornych nóg, jednej przypominającej Don Kichota, drugiej – Sancho Pansy, nie pojąłby, dlaczego ogląda w lustrze swoją twarz i ma wstydlive sny, nie pojąłby jego *Przesłania*. Malte i Pan Cogito – sobowtór Rilkego i persona Herberta spotykają się także na planie poetyki.

Wspólnym wielkim tematem Herberta i Rilkego są odwołania do antyku¹³. Spotykają się tu nowożytni orficy. Pierwsze poetyckie

¹⁰ A. van Nieuwerkerken, dz. cyt., s. 228–229.

¹¹ W. Karpiński, *Klony, twarze, śmierć, literatura*, [w:] tenże, *Amerykańskie cienie*, Wrocław 1997, s. 76.

¹² O rodowodzie (nie wymieniając Maltego jako „pokrewieństwa niepolemicznego”) Pana Cogito pisał S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 176–178.

¹³ Por. E. Zinn, *Rainer Maria Rilke und die Antike*, „Antike und Abendland” Bd. III: 1948, s. 201–250.

świadczenie zainteresowania Rilkego Orfeuszem, postacią, która od wieków – jak ujął to Dedecius – „usiłuje pokonać przepaść między przeszłością i przyszłością, początkiem i końcem, życiem i śmiercią”¹⁴, to poemat *Orpheus. Eurydyke. Hermes*, uznany w kongenialnej interpretacji Brodskiego za największe dzieło poetyckie XX wieku¹⁵. Poemat wpisuje się w wielki temat orficki miłości wobec śmierci, a uroda i groza Rilkeńskiego tekstu skłaniają do ponawiania wysiłku interpretacyjnego (przypatrzmy do przekładu Adama Pomorskiego)¹⁶:

Dziwaczna była to kopalnia dusz.
Jak one szły w jej mroku niby ciche
Żyły srebrnego kruszcu. Wśród korzeni
tryskała krew, co dalej w ludzi spływa,
w mroku ciężka porfirowa bryła.
Żadnej czerwieni nadto.

Były skały
i nierealne lasy. Ponad pustką
mosty i wielki szary ślepy staw,
nad swoim dnem odległym rozwieszony
jak dżdżyste niebo ponad krajobrazem.
A pośród łąk, łagodnie pobłażliwych,
Migało w dali blade pasmo ścieżki,
Jak bielonego płótna długi pas.
Tą właśnie teraz nadchodzili ścieżką.
Na przedzie smukły mężczyzna w błękitcie:
patrzył przed siebie milcząc niecierpliwie,
a jego kroki wielkimi kęsami
łąpczywie pożerały drogę; ręce
z opadających fałd zwisały ciężko,

¹⁴ K. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, przeł. J. Prokop oraz I. i E. Naganowscy, Warszawa 1988, s. 24.

¹⁵ J. Brodsky, *Von Schmerz und Vernunft. Hardy, Rilke, Frost und andere*, übersetzt von S. List, München–Wien 1996, s. 119–175.

¹⁶ Por. B.L. Surowska, *Orfeusz. Eurydyka. Hermes*, „Literatura na Świecie” 1973, nr 4, s. 8–17; HJ. Tschiedel, *Orpheus und Euridyce. Ein Beitrag zum Thema: Rilke und die Antike*, „Antike und Abendland” Bd. XIX, H. 1: 1973, s. 61–82. Poemat Rilkego był tłumaczony przez Lewina, Jerzego Niemojewskiego, Adolfa Sowińskiego, Jastruna, Antochewicza i Pomorskiego. Żaden z przekładów nie oddaje niestety arcydzielności oryginału – przypatrzmy ten Pomorskiego, który ocala najwięcej, traci najmniej. Istnieje także przekład Herberta, którego fragmenty opublikowały „Zeszyty Literackie” 2003, nr 83, s. 193.

ściśnięte w pięści już niepomne liry
lekkiej, co z lewym zrosła się ramieniem
jak róży czepny pęd z oliwną różdżką.
Zmysły się jakby rozdzieliły w sobie:
gdy jego wzrok jak pies wybiegał naprzód,
zawracał, łasił się i biegł wciąż dalej,
i na najbliższym czekał nań zakręcie –
to słuch jak zapach pozostawał za nim.
Czasem zdawało mu się, że dochodzi
tych dwojga, którzy szli jedno za drugim
i których tak prowadzić miał pod górę.
I znów to był jedynie odgłos kroków,
którymi wschodził, podmuch, co za płaszcz
szarpał go z tyłu. Lecz powtarzał sobie,
że jednak idą głośno to powtarzał,
by słyszeć własne słowa. Jednak szli,
we dwoje tylko, szli tak strasznie cicho.
Gdyby choć raz ośmielił się obejrzeć
(ba, gdybyż to nie zniweczyło dzieła,
dokonanego właśnie), ujrzałby ich,
dążących za nim, cichych i milczących:

boga wędrowek i dalekich poselstw,
wzrok jasny pod podróżnym kapeluszem,
wysmukłą laskę, którą niósł przed sobą,
u kostek nóg skrzydełka trzepoczące;
i ją – przydaną jego lewej ręce.

Kochaną tak, że lira więcej płaczu
wydała z siebie niżli wszystkie płaczki;
że z płaczu cały świat się poczał, w którym
wszystko się powtarzało: las, dolina,
ścieżka, osada, pole, rzeka, zwierzę;
i że wokoło tego Świata Płaczu
jak wokół tamtej Ziemi ciche słońce
krążyło i gwiazdziste niebo: niebo
płaczu z gwiazdami przeznaczonymi –
tak była ukochana.

A ona z ręką w rękę boga szła
krokiem ścieśnionym przez więzy całunu,
niepewnie, cicho, bez niecierpliwości.
Brzemienna sobą, jakby przy nadziei,
niedbała o mężczyznę, co szedł przed nią
ani o ścieżkę, co do życia wiodła.
Brzemienna sobą. Niosła swą umarłość

w sobie jak pełnię.
Jak owoc pełen mroku i słodyczy
tak była pełna swojej wielkiej śmierci,
tak jeszcze nowej, że niezrozumiałej.

I była w odnowionej dziewczęcości
niedotykalna; zasklepiona w płci
jak młody kwiat, co zwierza się pod wieczór;
jej ręce tak odwykły od zaślubin,
że nawet nieskończenie lekkie boga
lotnego prowadzące ją muśnięcie
cierpiała jak nadmierną poufałość.

Nie była już kobietą jasnawłosą,
która z poety mogła współbrzmieć pieśnią,
zapachem, wyspą na szerokim łożu,
którą mężczyzna w posiadanie brał.
Jak długie włosy była rozpleciona,
odżałowana już jak spadły deszcz
i rozdzielona jak stokrotny zasób.

Korzeniem była już.

I kiedy nagle
bóg ją zatrzymał i z okrzykiem bólu
wymówił słowa: Jednak się odwrócił –
nie rozumiejąc zapytała: Kto?

W dali zaś, ciemny u jasnego wyjścia,
stał ktoś o twarzy nie do rozpoznania,
jakiś tam ktoś. Bez ruchu stał i patrzył,
jak na pasemku ścieżki pośród łąk
ze smutkiem w oczach bóg dalekich poselstw
milcząc zawrócił śladem tej postaci,
co już z powrotem szła tą samą drogą,
krokiem ścieśnionym przez więzy całunu,
niepewnie, cicho, bez niecierpliwości.

Z tym utworem o nieprzemijającej urodzie, podejmuje dyskusję Herbert w prozie pt. *H.E.O.*¹⁷ Polski poeta pokazuje wręcz

¹⁷ Z. Herbert, *H.E.O.*, „Zeszyty Literackie” 1991, nr 33, s. 9–10. Utwór przedrukowano w tomie prozy Herberta *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2001, gdzie w przypisie (s. 126) wydawcy, R. Krynickiego, można przeczytać: „Zbigniew Herbert zmienił również tytuł na *HEO*, co prawdo-

laboratoryjnie, jak w kulturze wszystko jest dalszym ciągiem, a jednocześnie nieustannie ponawianą próbą twórczego powrotu do początków. W zestawieniu utworów Rilkego i Herberta objawia się całe bogactwo mitycznej materii i odnawia opowieść o odwiecznej triadzie: mężczyzna – kobieta – bóg¹⁸.

Trzeba zacząć od tajemniczych zbiegów okoliczności. Rok 1904. Początek. Rilke ma 28 lat, przekracza Rubikon swego poetyckiego doświadczenia: jest autorem książki o Rodinie, a przyjaźń z francuskim rzeźbiarzem zaowocuje niebawem przełomowym tomem *Neue Gedichte* (1907), w którym Rilke traktuje materię twórczą „bryłowato”, nieimpresyjnie. Właśnie tam znajduje się ów niezwykły wiersz, napisany w Rzymie w 1904 roku jako zwieńczenie poetyckiej podróży po Italii.

Zbiegi okoliczności. Około 1893 roku Rodin rzeźbi *Orfeusza i Eurydykę*¹⁹. Spośród dramatycznych zdarzeń wybiera chwilę rozstania: obie postaci są jakby wrośnięte w nieociosany, surowy marmur, który rani ich nagie ciała; Orfeusz bezradny, pochylony, w geście rozpaczony zakrywa oczy dłonią, Eurydyka ręką sięga jeszcze pleców ukochanego, ale jej ciało wrasta już w kamień, jej głowa odrzucona – jak w powstrzymywanym szlochu – w zmaganiu z bryłą. Ból włosów Eurydyki, wessanych przez kamień, powtarza się w bólu zasłoniętych oczu Orfeusza.

W neapolitańskim Muzeum Narodowym znajduje się kopia płaskorzeźby z Aten z V wieku p.n.e.²⁰. W paryjskim marmurze przed-

podobnie spowodowało, że wydawca amerykański mylnie go odczytał jako EOS. Chcąc zarówno uniknąć tego typu pomyłek, jak też zachować odległą asocjacje z wierszem Rilkego *Orfeusz. Eurydyka. Hermes* – zachowujemy wcześniejszą wersję tytułu”.

¹⁸ Poniższy fragment jest poprawioną i skróconą wersją mojego artykułu: *Gesty miłości, gesty śmierci. Reinterpretacje mitu o Orfeuszu, Eurydyce i Hermesie*, „Polonistyka” 1997, nr 2, s. 94–101.

¹⁹ Reprodukacja dostępna w albumie M. Laurent, *Rodin*, Warszawa 1991, s. 118.

²⁰ Odwołuje się do tej płaskorzeźby (a pośrednio do poematu Rilkego) A. Wat w *Wierszach somatycznych*, [w:] tenże, *Poezje*, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 216:

– Między serca rozkurczem a skurczem jest
taka chwila gdy jesteśmy śmierci.

stawiono Hermesa, Eurydykę i Orfeusza. Eurydyka stoi pośrodku, Orfeusz odejmuje zasłonę z jej twarzy, a Hermes ujmując jej dłoń, Jakby chciał ją oddalić od Orfeusza”²¹; kochankowie są smutni, posłaniec bogów – poważny. Pisze na ten temat Barbara Surowska:

Grecki oryginał tego reliefu, wykonany w marmurze, zaginął; jego rzymskie kopie pochodzące z późniejszego okresu (I lub II wiek n.e.) znajdują się w trzech muzeach: w Luwrze, Villa Albani w Rzymie i Museo Nazionale w Neapolu. Wszystkie trzy były Rilkemu znane. Kopię pierwszą oglądał w tzw. pierwszym okresie paryskim [...], drugą musiał niewątpliwie widzieć, przebywając od listopada 1903 do końca czerwca 1904 r. w Rzymie. I najprawdopodobniej ta kopia natchnęła go myślą napisania wiersza, trzecią bowiem mógł zobaczyć w Neapolu dopiero latem, w drodze powrotnej do Niemiec. Kiedy w grudniu 1906 r. bawił ponownie we Włoszech, pisał, że znowu ją widział podczas swych wędrówek po neapolitańskich muzeach²².

Poemat Rilkego w kunsztowny sposób spokrewnia się z dwiema sztukami, z architekturą i muzyką. Już tytuł sugeruje *quasi*-plastyczną zasadę kreacji: świat tego wiersza to świat drogi, wędrówki; wszystko, co się tu dzieje, dzieje się w drodze – każdy z idących przeżywa ją inaczej. Doznanie drogi jest sposobem istnienia: Orfeusz idzie prędko, niecierpliwie, pełen miłosnej tęsknoty; Eurydyka – spokojnie, bezcielesnie, nieświadomie, pełna posłuszeństwa wobec swego bycia umarłą; wreszcie Hermes Psychopompos²³, bóg

Za krótka ona byśmy ją postrzegli.
Spazmatyczne jest nasze postrzeganie poznanie.
A nam się zdaje żeśmy rzeką. Rzeką
żywą. Rzeką
płynącą szybciej wolniej ale ciągle
i w kierunku
Esse est percipi et percipere – powtarzamy
poruszamy głową kładziemy rękę na sercu
głośno zamykamy książkę
podchodzimy do stolika z jeszcze ciepłą herbatą
wpatrujemy się w Orfeusza Eurydykę z neapolitańskiej płaskorzeźby
mówimy: dobranoc kochana

²¹ A. Krokiewicz, *Studia orfickie*, Warszawa 1947, s. 5.

²² B. Surowska, dz. cyt., s. 259–260.

²³ Por. K. Kerényi, *Hermes, przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzn*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.

drogi – spełnia misję, prowadzi tę, która już nie wybiera dróg, na spotkanie ostatecznego przeznaczenia.

I tak idą wciąż jedną, dla każdego inną drogą. I nadzieja, i rozpacz stają się w drodze, w rytmie stąpania, wyrażonym w nieregularnych całościach stroficznych – pierwotnie tekst tego utworu „ułożył się [...] w sposób naturalny” prozą, jak pisał Rilke do Hofmannsthal²⁴; wyodrębnienie wersów i podział na strofy są więc wtórne, stąd długie, wieloprzecinkowe (każdy przecinek to krok) zdania i przerzutnie-zakrety. Trud wędrówki, rytm kroków – muzyka przeciw śmierci.

Architektura poematu jest filmowa i malarska. W pierwszej strofie pojawia się „osobliwa kopalnia dusz”, panorama w wyrażonej, semantycznie nacechowanej gamie barw. Króluje ciemność. Z gęstego mroku wyodrębniają się rudy krwi – czerwone strużki życia – zapowiedź tych, którzy idą. Pierwszy nikły ślad na pustkowiu, wyolbrzymionym jeszcze w drugiej strofie obrazem szarego ślepego stawu, zawisłego jak deszczowe chmury nad własnym dnem. To fatum; z jego wizualną zapowiedzią łączy się obraz następny: błąd pas jedynej drogi. Nieubłagalność losu i smuga nadziei. Zagęszczenie mroku i ślepa szarość, strużki krwi i biel drogi.

I nagle – cięcie. Ponury pejzaż dwu strof zderzony z jednym jedynym wersem, tak jedynym, jak droga, którą szli. Wers-droga: wąski, pojedynczy, prawem kontrastu zwiększający przewagę mroku. Ten wers wyznacza także granicę malarskiej lektury tekstu Rilkego. Trzy idące postacie prezentowane są w kolejności wędrowania, filmowo, w ujęciach od pełnego po detal. Czytelnik idzie najpierw z Orfeuszem, z nim przeżywa drogę, wewnętrzny pejzaż trackiego księcia narodzony z muzyki-lamentu; potem – z duchem Eurydyki, brzemiennej śmiercią; wreszcie uczy się współ-przeżywać z Hermesem. Ta sama droga nasycona jest, gdy sunąć nią przez zakola coraz to nowych wersów, miłosną namiętnością, pośmiertnym spokojem i pełną empatii obserwacją. Pierwsza bohaterka poematu to ścieżka, gdzie ślady stóp zapisały dramat trzech samotności.

²⁴ Cyt. za: B. Surowska, dz. cyt., s. 259.

Orfeusz. Ścieżką białą jak żałobne szaty, bladą jak twarz Eurydyki obmytej z miłosnych zapałów w wodach śmierci, podąża on, a za nim idą oni straszliwie cicho. On – pożera wielkimi kęsami kroków drogę; wysyła na zwiady wzrok – psa gończego, słuchem stara się sięgnąć przeraźliwej ciszy jej stąpania, Jej, „Tak-Kochanej”, że z płaczu o jej powrót cały świat się począł. Idzie, odziany w błękit, barwę nieskończonego oddalenia, i słuch, słuch doskonały, jest zbyt niedoskonały, by przekonać. Nie wystarcza, by potwierdzić rzeczywistość odebraną oczom. Orfeusz nie widzi, nie wolno mu widzieć (etymologię imienia Orfeusza wywodzi się od greckiego słowa *orphe* – „mrok”²⁵, co tłumaczyłoby katabazę i zakaz patrzenia). Szaleństwa pustych oczu nie równoważą inne zmysły. To nie Orfeusz się odwraca, to one – oczy nie wytrzymują ciemnej samotności. Kochać znaczy widzieć: to Eros, który rodzi się zawsze we wzroku, objawił swą boską moc. Mądrość podziemnych bogów zależy od rozbudzenia Orfeuszowych źrenic. Zwycięstwo Erosa oznacza utrzymanie przewagi krainy śmierci nad samotnym wędrowcem z krainy miłości.

Orfeusz się odwraca, ale Eurydyka nie przyjmuje jego spojrzenia; na jej oczach trwa bielmo śmierci; nie mogą uciec razem – on wypełniony miłością po nieposłuszeństwo oczu, ona ciężarna śmiercią, brzemienna innym światem. „Kochać znaczy być samotnym” – mówi Rilke. Ale – mówi Norwid – „kto kocha widzieć chce choć cień postaci”. Te wielkie miłosne prawdy streszczają tożsamość zstępującego do kopalni dusz Orfeusza i jego, kiedy z niej wraca – sam.

Eurydyka. Der Tod. Thanatos. W niemczyźnie i w grece śmierć jest rodzaju męskiego. Eurydyka, zapłodniona śmiercią, nie może więc powtórnie przyjąć miłości Orfeusza; miłość mężczyzny nie może jej już cieleśnie wypełnić. Zapłodnienie śmiercią znaczy lekkość niebytu. Śmierć odebrała Eurydyce zmysł tęsknoty, wypełniła ją tak, że ona – naczynie, wypełnione po brzegi, nie może przyjąć miłości. Eurydyka nie jest już kobietą; jest cieniem, mgłą, na powrót dziewicza – tym razem na zawsze. Bo nikt nie przebije błony śmierci. Śmierć, śmierć rodzaju męskiego, uwewnętrzzona,

²⁵ A. Krokiewicz, dz. cyt., s. 75.

pulsująca w Eurydyce, to druga przyczyna rozpaczliwego gestu Orfeusza. Bezradny wobec Erosa, jest także bezradny wobec Thanatosa, który uwiódł Eurydykę, tę Tak-Kochaną. Eurydykę wypełnia nowa tożsamość. „Sie war in sich” – „ona była w sobie”, powtarza dwukrotnie Rilke; ona to ktoś inny – tyle mieści się w oczach Orfeusza, kiedy cały jest spojrzeniem. Ona to uwewnętrzniona śmierć. Ona w śmierci, śmierć w niej – dwoje w jednym ciele.

Hermes. Ten trzeci, który pojmuje cierpienie, tylko i aż, który powtarza gest cierpienia, który – na chwilę – człowieczeje w tym gościu. Bóg drogi. Bóg przyprowadzający cię kobiety – jej istnienie „spętane długimi wstęgami całunu” – mężczyźnie oszalałemu z miłości. Bóg asystujący temu dramatowi nierozpoznania (*anty-ana-gno-rismos*) wydaje z siebie krzyk bóleści, przecina głosem ciszę oczu Orfeusza i ciszę ciała Eurydyki: „On się odwrócił”. I Hermes się odwraca. Powtarza gest Orfeusza, powtarza go „z żałoby pełnym spojrzeniem”, powtarza miłość, rozpacz i grozę. Staje pomiędzy zakochanym a umarłą, przedziwny swat dwu światów: tego, gdzie pragnienie, i tego, gdzie brak pragnień. Gest Hermesa, gest powtórzony już nie z tęsknoty oczu, to gest symboliczny i rytualny; objawia się w nim empatia Hermesa, ale i jego dystans. Płaczką i filozofem jest bóg, byt graniczny. Odwraca się w milczeniu: są w nim cisza Eurydykinej śmierci i bezgłośny krzyk Orfeuszowego spojrzenia. Może właśnie na tym polega boskość. Bóg to byt, którego nie dotyczy miłość, którego nie dotyczy śmierć. Istnieje pomiędzy i na zewnątrz, co zapewnia bogu moc rozumienia, nie daną ani kochającym, ani umarłym.

Orfeusz zstępuje do piekieł, Eurydyka nie zmartwychwstaje; on mówi: „Tak-Kochana”, ona pyta „kto?”, gdy Hermes oznajmia: „Jednak się odwrócił”. Trudno o większą bezwzajemność. Trudno o jej bardziej sugestywne ukazanie. Trudno o bardziej niezawinioną winę niż Orfeusza w mocy Erosa, Eurydyki we władaniu Thanatosa.

H.E.O. – tytuł poematu Rilkego w skrócie i w zwierciadle. Proza Herberta jest, wiele na to wskazuje, świadomym nawiązaniem do utworu Rilkego, a lustrzany porządek imion – na wspak – nie jest przypadkiem. U Austriaka występują pełne imiona bohaterów opowieści; Herbert posługuje się szyfrem; u progu lektury sugeruje (tylko) wtajemniczonym związek z tamtym tekstem.

W lustrze Herberta centralną postacią pozostaje Eurydyka. To ona jest osią tego świata – w micie, na reliefie, u Rilkego. A jednak autor *Pana Cogito* dokonuje swoistego przesunięcia akcentu nad tą właśnie postacią: to w niej, a nie wokół niej, dzieje się dramat wyboru. Już nie fatum, ale filozoficznie smutna zgoda na ironię losu rządzi światem tego tekstu.

H. Hermes Rilkego dopełnia symetrii żalu, powtarzając gest Orfeusza; odwraca się i milczy, dzieli ciężar rozpacz, którego nieświadoma jest Eurydyka. Hermes Herberta to prawdziwy pośrednik, inteligentny i pełen taktu (uśmiecha się, milczy, mówi łagodnie), choć wypełniający swoją misję bez przekonania. Tamten Hermes prowadzi, powtórnie dziewiczy i brzemienny lekkim płodem śmierci, cień Eurydyki, nieświadomą dziewczęcą mgłą; ten towarzyszy Eurydyce świadomej, cielesnej, zniechęconej, która stała się na tamtym świecie mędrcom. Ich rozmowa przypomina dysputę filozoficzną, toczy się daleko od wszelkich złudzeń i nadziei. Może dlatego tajemnica bogów, którą Hermes zdradza Eurydyce, brzmi tak banalnie. Nie ma tragizmu w świecie bez fatum, nie ma winy; nawet posłaniec bogów mówi językiem przeciętnego filmu sensacyjnego.

E. Jest sceptyczna. Wątpi w jakąkolwiek konieczność. Rozważa „za” i „przeciw” powrotu do życia: przecież zapomniała, jak robi się napar z ziół na obolałe gardło, nie potrafi nawlec igły; nie pamięta, czego chce mężczyzna, gdy dotyka kobiecego brzucha. Eurydyka wie, że jest kimś innym, myśli kategoriami świata bogów i filozofów, istnieje poza swą utraconą (utraconą inaczej niż u Rilkego) kobiecością. Charakterystyczne, iż ostatnim wzruszeniem, jakie zapamiętała z tamtego życia, jest widok pleców mężczyzny, ich bezbronności. Teraz znów widzi plecy Orfeusza, ale tamta czułość nie wraca. Opustoszał obraz w ramach pamięci.

Orfeusz Rilkego to byt-ku-miłości, Eurydyka – to byt-w-smierci: niknie w swoim nowym stanie, nie istnieje ku Orfeuszowi, ale nie istnieje też przeciw niemu. Można ją nazwać „jestestwem pozakierunkowym”, całkowicie zamkniętym. Eurydyka Herberta rezygnuje z wyznania, zwanego miłością, bo jej nową konfesją stała się mądrość. Patrzy więc na Orfeusza bez miłości. Dominującym stanem ducha Eurydyki jest sceptycyzm, mądrość przeciwności,

poddana zwątpieniu, mądrość „bycia umarłą”. To Eurydyka sprzeciwia się perspektywie ponownego przemijania.

O. W poemacie Rilkego potworna cisza wywołała rozpaczliwy, niweczący gest Orfeusza. W prozie Herberta uszy Orfeusza są przepełnione ulewną ciemnością słów Eurydyki. Podziw dla jej pośmiertnej mądrości otwiera przed nim „pejzaż w bazalcie”, „spalony od nicości błękit nocy”²⁶. To ów błękit malarski, nakładany na oczy trackiego muzyka – synestezyjnie – słowami ukochanej. Pigment błękitny, zwłaszcza ultramaryna, daje wizualny efekt czerni. To więcej niż tamten błękit szat, Rilkeńska barwa nieskończonego oddalenia; to błękit czarny – ten, który olśniewa, lecz wypala oczy. Stąd nowa ścieżka poezji zwanej mroczną (to może aluzja do charakteru późnej poezji Rilkego), jak z krzyku Marsjasza narodziła się gałąź poezji konkretnej.

Orfeusz odwraca się. Orfeusz Rilkego odwraca się, bo nie wierzy ciszy doskonałej, jej brzmienie go poraziło, a opustoszałe oczy dojrzały do szaleństwa samotności; Orfeusz Herberta odwraca się porażony²⁷ tym, co usłyszał, z patetycznym okrzykiem „Mam!” Nie widzi nawet znikających cieni Hermesa i Eurydyki, bo ma już tylko wypalone mrokiem mądrości oczodoły. To ta sama mądrość, której kiełkowanie dostrzegł Herbert w oczach zabitego Minotaura.

Droga. Droga, którą idą Hermes i Eurydyka, tonie w ciemności. Wiedzie pod górę, przypomina labirynt; właściwie nie jest drogą, ale posłusznym rozstępowaniem się skał. Jest martwa. Istnieje jedynie dla pełnoprawnych obywateli tamtego świata. Nie można jej zobaczyć jak Rilkeńskiego wersu-drogi, wstęgi bielonego płótna. To droga-znak. Właśnie na zakręcie, na stoku, gdzie „ciemność jakby ukośna, pochylona nad inną, jeszcze głębszą ciemnością”,

²⁶ Błękit ma w poezji Herberta raczej konotacje negatywne (np. w prozie *Achilles. Penteseila* ofiara patrzy na zabójcę z „błękitną nienawiścią”). Na temat semantyki błękitu zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1–2, Warszawa 1989, *passim*.

²⁷ Porażenie tego, kto łamie zakaz bogów (w kulturze śródziemnomorskiej: żona Lota czy Orfeusz), jest karą za nieposłuszeństwo, ale w paradygmacie XX-wiecznym okazuje się też olśnieniem, doświadczeniem tragicznym, nieodwracalnym i bezcennym. Na ten temat: K. Czyżewski, *The Temptation of a Poet*, przeł. T. Wyszowski, „Krasnogruda” 1998, nr 8, s. 229–230.

jesteśmy świadkami dopełniania się opowieści. W miejscu granicznym, nad przepaścią. Tam gradacja mroku osiąga swe apogeum – sięga źrenic Orfeusza.

Trudno znaleźć w poezji Herberta tak wyraźne, ciekawe, bo ewidentnie polemiczne, nawiązanie do Rilkego. Mogłabym pokusić się o porównanie *Narcyzów*²⁸ obu poetów, zestawić wiersze o Nike, ale mnożyłabym jedynie egzemplifikacje ponad potrzebę. Utwory o Orfeuszu, Eurydyce i Hermesie przekraczają poziom przykładu potwierdzającego bliskość i stają się świadectwem właściwej recepcji.

Pomiędzy lekturą antyku a przyswojeniem poetyki rzeczy sytuują się anioły Herberta, poniekąd pokrewne Rilkeńskim, nie tym wczesnym jednak – opisanym w *Księdze obrazów* (*Die Engel; Der Schutzengel*), istotom równie nieziemskim, co niechłodnym, i nie aniołom-dziełom sztuki z *Nowych wierszy* (*Der Engel, L'Ange du Méridien* z katedry w Chartres). Pierwsze z nich są pełnymi czaru („Tylko tęsknota (jak do grzechu) / czasem ich czysty sen narusza” – jak pięknie przekłada *Anioły* Rilkego Pomorski), lecz tylko „interwałami” – mówi Rilke – boskiej „melodii i potęgi”. Anioły Herberta, jak je odczytuje Janina Abramowska²⁹, najbliższe wydają się aniołowi *Elegii duinejskich* – bytowi, który przeraża człowieka swą lodowatą innością („Jeder Engel ist schrecklich”). W tej ontycznej odmienności ginie ludzkie wołanie w kosmos; pytaniem-skargą

²⁸ Mam na myśli wiersze Rilkego o Narcyzie, który interpretuję w rozdziale I mojej książki *Rilke poetów polskich* (*Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 72–78) oraz prozę Herberta *Narcyz*, opublikowaną pośmiertnie w „Zeszytach Literackich” (1999, nr 68, s. 8–9).

²⁹ J. Abramowska, *Zbigniewa Herberta wiersze z aniołami*, [w:] *taż, Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 368: „Wyróżniającą cechą anioła jest doskonałość (ontologiczna, nie etyczna), która go ostro przeciwstawia wszystkim niższym ogniwom łańcucha z człowiekiem włącznie. Jej wykładniki to bezcielesność, a więc nieśmiertelność i niepodleganie wpływowi czasu, oraz czysty (nieskażony uczuciem) intelekt poznający pojęcia bez pośrednictwa zmysłów, najlepiej wyrażający się w logice, matematyce, muzyce i oczywiście w spekulatywnej teologii. Ale doskonałość oznacza u Herberta porządek martwy, obcy rozwichrzonemu chaosowi, nieprzewidywalności i stałemu zagrożeniu, które są udziałem i właściwością życia. Także ludzkiego. Teraz już łatwo zdefiniować anioła: jest to po prostu istota nie-ludzka”.

osamotnionego człowieka rozpoczyna się cały cykl: „Wer, wenn ich schrie, hörte mich aus den Engel / Ordnungen?“ („Kto, kiedy krzyknę, usłyszysz mnie z zastępów / anielskich?“).

Herbert zupełnie inaczej niż Rilke próbuje sobie poradzić z istotami nieludzkimi. Austriacki poeta po prostu zapisuje obcość, pokazuje kosmiczną odległość między człowiekiem a aniołem. Herbert, po swoim, chce nieludzkie uczłowieczyć, stąd jego predykcja do aniołów dobrych, bo „nieudanych”³⁰, jak Szemkel z *Sióme-go anioła* (HPG) czy Janioł z *Madonny z lwem* (HPG). Broni się również przed „przerobieniem w anioła”; widać to najlepiej w prozie ze *Studium przedmiotu* pt. *Żeby tylko nie anioł*, którą Abramowska skomentowała: „Cóż z tego, że będziemy nieśmiertelni i będziemy oglądać Boga, skoro nie będziemy już sobą”³¹.

Reasumując, można rzec, iż łączy Herberta i Rilkego diagnoza – rozpoznanie anioła jako bytu ontycznie obcego człowiekowi, zagrażającego jego tożsamości, doskonałego na sposób nieludzki; różni natomiast rozprawa z „anielskim” tematem: u jednego zapis krańcowej, groźnej odmienności; u drugiego aktywna niezgoda na „przeanielenie” człowieka i liczne poetyckie próby uczłowieczania anioła.

Równie ważnym obszarem twórczości, na którym Herbert stał się świadomie uczniem Rilkego, jest poezja rzeczy. Ulrich Weisstein rozróżnia „wiersz o rzeczy” (*Ding-Gedicht*), „wiersz-obraz” (*Bildgedicht*, *carmen figuratum*, *technopáignia*) oraz „wiersz o obrazie” (dziele sztuki) (*ekphrasis*)³². *Ding-Gedicht* to *quasi-gatunek* przejęty od Rilkego i funkcjonujący w twórczości Herberta w nieco zmodyfikowanej poetyce jako „studium przedmiotu”; *Bildgedicht* i ekfrazja stanowią ważną, rozległą sferę zainteresowania obydwu poetów, lecz tylko jako powinowactwo wrażliwości (światłej, barwnej, tematycznej – dochodzi tu niekiedy do koniunkcji gatunkowej poezji rzeczy i ekfrazy, na przykład w opisach katedr), a nie świadectwo recepcji.

³⁰ Tamże, s. 372.

³¹ Tamże, s. 377.

³² U. Weisstein, *Literatura i sztuki wizualne*, przeł. B. Janke-Cabańska, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničkova, Warszawa 1997, s. 293–295.

Herbert przywoływał tę, specyficzną Rilkeńską, poetykę „mówienia rzeczy” z *Dziewiątej Elegii*, zapytany o poetyckie zainteresowanie przedmiotem w radiowej rozmowie z Andrzejem Babuchowskim z 1971 roku:

Rilke, świetny poeta [...], jeden z ojców współczesnej poezji [...]. On przechodził kryzys duchowy, kryzys pisarski, w okresie kiedy był sekretarzem Rodina, i Rodin mu powiedział pewnego razu [...]: idź do Jardin des Plantes i obserwuj panterę [...] Obserwuj liść, obserwuj drzewo, ale w sposób bardzo intensywny, tak jakbyś chciał odczytać kształt świata, tajemnicę istnienia. I myślę, że w tych bardzo świadomych i wysiłonych aż do bólu obserwacjach, że łązy w oczach się kręcą nie z uczucia, ale z intensywności, przedmioty wychodzą do nas i zaczynają mówić.

(*Labirynt nad morzem. Rozmawia Andrzej Babuchowski*, WYW 30)

Podobną paryską metamorfozę przeszedł Herbert („stanąłem przed katedrą Notre-Dame i zdębiałem”). Lekcja Rodinowska pomogła i jemu z intensywniej obserwacji wywieść istotę tożsamości przedmiotu. O punkcie zwrotnym w biografii poetyckiej Rilkego mówił jeszcze po latach:

Rilke powiedział, że nie może nic pisać, że ma trudności, a Rodin na to: „Wie pan co? Niech pan idzie do Jardin des Plantes i tam obserwuje zwierzęta”. Dzięki temu powstały wspaniałe wiersze. To znaczy trzeba wyjść z siebie do przedmiotu. Wiem to sam po sobie – wciąż jękający się i biadolący, ale idący tą drogą, w tym kierunku: robić studium przedmiotu, nie siebie, kontemplować coś, co jest poza mną. Kontemplować, to znaczy rozważać, chłonąć oczami, doznawać jakichś dziwnych przeżyć, że jest coś poza mną. To zdziwienie filozoficzne, że coś jest, tak jak ja jestem.

(*Sztuka empatii. Rozmawia Renata Gorczyńska*, WYW 178)

Herbert w sposób skondensowany scharakteryzował tu Rilkeński *Ding-Gedicht*, zjawisko gatunkopodobne, wyrosłe z tematu opisu przedmiotu od wewnątrz, jak gdyby z punktu widzenia najgłębszej istoty rzeczy³³. W *Esterze* (*Neue Gedichte*, 1908) Rilke użył określenia „so wirklich wie ein Ding” („Jak rzecz prawdziwy” – w tłumaczeniu Po-

³³ O fenomenologicznym zapleczu poezji rzeczy zob. W.G. Müller, *Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne*, [w:] *Rilke und die Weltliteratur*, hrsg. von M. Engel und D. Lamping, Düsseldorf–Zürich 1999, s. 214–235.

morskiego). Nowe poezje będą nie impresyjne, lecz rzeźbiarskie, tworzone skromnymi, surowymi środkami wyrazu³⁴ – postanowił przemieniony poeta (stąd tytuł tomu). Efekt był rzeczywiście niezwykły:

Świat utracił w mych oczach mgławicowość, ową płynność form, zdolność ciągłego samoprzekształcania się i samotworzenia – co było cechą i słabością moich wczesnych wierszy. Rzeczy stały się rzeczami, zwierzęta zwierzętami, które można było odróżnić, kwiaty kwiatami, nauczyłem się prostoty, długom się uczyłem i z trudem, że w końcu wszystko jest zwyczajne, i dojrzałem do tego, by mówić o rzeczach prostych³⁵.

Charakteryzując Rilkeńską poetykę okresu średniego, Surowska nazwała najważniejsze cechy poezji rzeczy: „I poezję, i prozę tego czasu cechuje niespotykana dotychczas rzeczowość, skupienie, koncentrowanie myśli na wybranych, realnych obiektach, lokowanie w upatrzonej rzeczy całej potęgi czucia i kreowania jej z materii słowa, stwarzanie jak gdyby od nowa”³⁶.

Patron Rilkeńskiej poezji rzeczy, Rodin, rzeźbiarz, który poświęcił całe życie zmaganiu z bryłą, stoi u początku wierszy – arcydzieł takich, jak *Pantera*. Jesienią 1907 roku Rilke odkrył nowego mistrza, malarza zwyczajnych, użytkowych rzeczy. W *Listach o Cézannie* zachwycał się przedmiotami, których „istotą jest to, że istnieją”:

Tu cała rzeczywistość jest po jego stronie: przy tym jego gęstym, wacianym błękicie, przy jego czerwieni i tej zieleni pozbawionej cienia, i tej czerwonej czerni jego butelek po winie. Jak nędzne są także i u niego wszystkie rzeczy: te jabłka są przecież jabłkami do ugotowania, a butelki z winem wchodzą do starych, powypychanych kieszeni...³⁷

³⁴ B. Surowska, *Droga Rilkego ku poezji rzeczy*, „Literatura na Świecie” 1982 nr 10, s. 184–195.

³⁵ R.M. Rilke, *List do Lou* z 13 XI 1903, [w:] R.M. Rilke, L. Andreas-Salomé, *Listy*, przeł. W. Markowska, wybór i przypisy A. Miłska, Warszawa 1986, s. 226.

³⁶ B. Surowska, dz. cyt., s. 191.

³⁷ R.M. Rilke, *Briefe über Cézanne*, hrsg. von C. Rilke, Frankfurt am Main 1983, s. 27. Por. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 2000*, „Rzeczpospolita”, dodatek „Plus Minus” 12–13 II 2000, s. 3; E. Buddenberg, *Rilkes Cézanne-Begegnung*, [w:] *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst*, Baden-Baden 1951, s. 36–42; J. Le Rider, *Rilke et Cézanne: la poésie a lécole de couleur*, „Blätter der Rilke-Gesellschaft” H. 19/1993: *Rilke und Frankreich*, s. 109–117; W. Methlagl, *Hammershøj, Cézanne, Kokoschka: Künstlerlebnisse Rilkes und ihr sprachkünstlerischer Niederschlag*, <http://www.literaturhaus.at/headlines/aufmacher/19980918>.

Dzięki Rodinowi odkrył Rilke rzeczy, od Cézanne’a nauczył się, że nie muszą być piękne, że istotą ich istnienia nie jest estetyka. U Herberta opis rzeczy zwykłej, codziennej łączy się ze statusem poety kultury i „poety sfery wydziedziczenia”, co zauważył Zajas w analizie wiersza Herberta *Stołek* z tomu *Struna światła*:

Wycofanie się z opisu zewnętrznej rzeczywistości do opisu emocji koresponduje z tym, co u Rilkego nazwane było utratą substancjalności. Łatwo mówić w poezji o uczuciach, trudniej o rzeczach. Herbert, jako poeta o dużej wrażliwości zmysłowej, ćwiczy swój język w poszukiwaniu emocjonalnych ekwiwalentów dla rzeczy, ale wyzwaniem jest tu ich blińska, czuła obecność, a nie ich materialność³⁸.

Wiersz Herberta, realizując postulat „powiedzenia rzeczy” z *Dziewiętej Elegii*, staje się równocześnie dowodem na to, że „wierność rzeczy otwiera nam oczy”, że przekracza, a czasem wręcz unieważnia kategorie czysto estetyczne. Inaczej w wierszu *U wrót doliny* (HPG). Nie jest on napisany w poetyce *Ding–Gedicht*, lecz pokazuje, jak ocalanie rzeczy ocala człowieczeństwo. „Strzępy listów wstążki włosy ucięte / i fotografie”.

Za programowy dla poezji rzeczy w rozumieniu Herberta uznać można tekst *Żeby wywieść przedmioty* (PC):

Żeby wywieść przedmioty z ich królewskiego milczenia, trzeba albo podstępnie, albo zbrodni.
Zamarzłą taflę drzwi – roztopia pukanie zdrajcy, opuszczony na posadzkę kielich krzyczy jak ranny ptak, a podpalony dom gada wielomównym językiem ognia, językiem zdyszanego epika, to o czym długo milczało łóżko, kufry, zasłony.

Najważniejszy tom Herbertowej poetyki rzeczy to *Studium przedmiotu*, studium kamienia, „równego samemu sobie / pilnującego swych granic” (*Kamyk*); drewnianej kostki (*Drewniana kostka*), krewnej „kamiennej kuli, sztaby żelaznej”, rzeczy poznawalnych jedynie z zewnątrz, wytwarzających natychmiast nową skórę w miejscu okaleczenia; stołu (*Ostrożnie ze stołem*), pochodzącego z tej samej rodziny rzeczy, co las czy łóżko, lecz danego nie po to, aby marzyć (jak tamte), ale tylko „siedzieć spokojnie”, z rzeczami

³⁸ K. Zajas, *Miłosz i filozofia*, Kraków 1997, s. 177.

„przemyślanymi do końca”; krzesel (Krzeseła), dawniej „pięknych, krwiożerczych zwierząt”, które „zbyt łatwo jednak dały się oswoić i teraz to najpodlejszy gatunek czworonogów”.

Już tak pobieżny przegląd wierszy (zabrakło w nim pióra, atramentu, lampy z *Elegii na odejście* – pożegnanie z tymi przedmiotami należy do najpiękniejszych gestów pożegnalnych w polskiej poezji) ujawnia kilka różnic pomiędzy *Ding-Gedicht* Rilkego a studium przedmiotu Herberta. Najpierw tematycznych: Herbert, jak Białoszewski (w innej poetyce), wybiera rzeczy rudymenarne, takie, bez których nie można sobie wyobrazić najbliższego świata (komin, zegar, stół, krzesło); Rilke (tłą się jeszcze w nim „arystokratyczne” skłonności, wczesne przerafinowania) opisuje zwierzęta i kwiaty, ale nie te najpospolitsze – gazele, pantery, flamingi, róże, hortensje i perskie heliotropy; poeci spotykają się w krzyżówkach gatunkowych, u zbiegu poezji rzeczy z ekfrazą (u Herberta: *Sekwoja PC*, *Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki PC*; u Rilkego: *Starożytny tors Apollina*). Potem formalnych – Rilke koncentruje się całkowicie na rzeczy opisywanej, wchodzi w jej skórę, stara się zwerbalizować fenomen, Herbert inaczej – zawsze próbuje dotrzeć do sedna relacji człowiek-rzecz (*Przedmioty* z tomu *Hermes, pies i gwiazda*), jego przedmioty nie są wyizolowane i szczególne, czasem zaznacza bardzo wyraźnie rys antropomorficzny (*Krzeseła SP*, *Skrzypce HPG*). Wreszcie – na poziomie autorefleksji: tu Rilke pozostawia jedynie przygodne zapisy w listach oraz w monografii o Rodinie, natomiast Herbert, świadomy, jak trudno dotknąć „istoty rzeczy”, gdy rozpraszają „dzwonek listonosza” albo „wrzask aniołów” (*Objawienie*, SP), napisał poemat *Studium przedmiotu* – próbę studium samego gatunku. Jarosław Marek Rymkiewicz słusznie nazywa je autorskim „wykładem poetyki”³⁹, a Ewa Wiegandt – „manifestem artystycznym” i pisze, że

staje się apelem sztuki XX wieku do zasady [...] mimetycznej kreacyjności. To ona, by użyć słów poety [...], broni nas zarówno przed „łaską Iluminacji”, jak i „piekłem estetów”, bo nie likwiduje przedmiotu poznania. Nie pozwala ani się z nim utożsamić, ani go zignorować.

³⁹ J.M. Rymkiewicz, *Zbigniew Herbert: Studium przedmiotu*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Sławiński, Kraków 1971, s. 473.

Najpiękniejszy przedmiot to ten, który jest sobą: dociekaną i niedocieczoną tajemnicą⁴⁰.

Ostatnie zdanie mogłoby się stać definicją gatunkową poezji rzeczy; poemat, który nadał tytuł całemu tomowi, a ten z kolei osobnemu, wyraźnemu nurtowi w poezji Herberta, krążył wokół takiej definicji, bliskiej zapewne także Rilkemu.

⁴⁰ E. Wiegandt, *Eseje poety*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 220.

Arent van Nieukerken

Zbigniew Herbert – ironia jako zabieg retoryczny oraz postawa życiowa

1. Krótki zarys historycznoliterackiego kontekstu kilku ważnych wyznaczników herbertowskiego świata poetyckiego (codziennność, samotność, cierpienie, etyczny charakter doświadczenia sztuki)

Kiedy porównujemy poezję Herberta czasów *Struny światła* z jego późniejszą twórczością, trudno nie zwrócić uwagi na dwie okoliczności: wszystkie istotne napięcia Herbertowskiego świata poetyckiego są w tym pierwszym tomie już obecne, ale relacja między podmiotem a światem charakteryzuje się – mimo dążności autora do beznamiętnego obiektywizmu – pewną bezbronnością tej pierwszej instancji. Podmiot stoi w obliczu nawału żywiołowych wydarzeń i jest poddany feralnemu działaniu ślepego losu. Tradycyjna rola poety lub obrońcy wartości kultury nie stwarzają wystarczającego dystansu do nieba „mówiącego obcą mową” (*Do Marka Aurelego*, SŚ). Postawa stoicka Marka Aureliusza staje się w świecie, którego „barbarzyńskiego okrzyku trwogi” nie zna „twa łacina”, bezsensowna. Nie oznacza to oczywiście, że wartości świata przed potopu (ani sama postawa stoicka) straciły swe znaczenie. Rodzi się tylko nowe zadanie. Trzeba znaleźć taki sposób ich prezentacji, aby zostały zdyskredytowane pozornie triumfujące moce zła przy jednoczesnej afirmacji wiecznego porządku Piękną, Dobrą i Prawdą.

Mniej więcej od tomiku *Studium przedmiotu* Herbert wypracowywał coraz skuteczniejsze sposoby ujmowania moralnego estetycznego chaosu rzeczywistości powojennej w karby mowy wiązanej. Korzystał w tym celu z wielu wzorców (wcześnie zauważono już synkretyczny charakter Herbertowskiej poetyki)¹. Można tutaj myśleć o Różewiczu („pocie bliskim mu, przez pewien czas – jednym z jego patronów”)², co rzuca się w oczy nawet w późnym tomiku *Raport z obłąkanego Miasta* (np. w wyliczeniu jakichś mniej lub bardziej podobnych sytuacji: „pragnął pojąć do końca / – noc Pascala / – naturę diamentu / – melancholię proroków” (*Pan Cogito i wyobrażenia*, ROM) – chodzi więc o rozbitcie dłuższych całości intonacyjnych na syntagmaty, chwyt typowy dla odmiany wiersza wolnego spopularyzowanej przez Różewicza)³, Ponge’u („próba tworzenia poezji od «początku» – poprzez najprostszy opis najprostszymi przedmiotów”)⁴ i Kawafisie (liryka roli, monolog dramatyczny)⁵. Warto się zastanowić, czy nie można również mówić o pewnym wpływie poezji Audena (paraleli między Herbertem a autorem *Epitafium dla tyrana* jest bowiem dużo i to już na najbardziej powierzchownym poziomie „ech słownych”)⁶.

Czytając *Epitafium dla tyrana*⁷, można odnieść wrażenie, że zawiera ono w postaci nierozwiniętej kilka ważnych tematów Herberta. Negatywna utopia („Dążenie do perfekcji – swoistej – było

¹ Zwrócił na to uwagę m.in. Jerzy Kwiatkowski, *Magia poezji*, Kraków 1995, zwłaszcza s. 305 i 314 – szkic pt. *Imiona prostoty*, opublikowany po raz pierwszy w roku 1961.

² Tamże, s. 196 (*Różewicz inny i ten sam*) i s. 305 (*Imiona prostoty*).

³ Na temat tzw. wiersza Różewiczowskiego zob. D. Urbańska, *Wiersz wolny*, Warszawa 1995, s. 39.

⁴ J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 311.

⁵ Wpływ Kawafisa, polegający na tym, co Błoński określa jako „skłonność poety do «rozszczepiania wypowiadającego wiersz głosu na podmiot i na bohatera lirycznego»” (cytuje za Kwiatkowskim, dz. cyt., s. 319), zaznacza się od tomiku *Studium przedmiotu*.

⁶ Zbieżność ta może być zbiegiem okoliczności, skoro Herbert znajdował się we wczesnym okresie swojej poetyckiej drogi pod wpływem francuskich wzorów (Giraudoux). Natomiast zarówno Auden, jak i autor *Powrotu prokonsula* korzystali z zabiegów popularyzowanych przez Kawafisa.

⁷ W.H. Auden, *Epitafium dla tyrana*, [w:] tenże, *44 wiersze*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1995, s. 59.

zawsze jego mocną stroną” – zob. np. *Damastes z przydomkiem Procrustes mówi*, ROM), nieuniknione zdeprawowanie władzy absolutnej (*Powrót prokonsula*, SP, *Tren Fortynbrasa*, SP) i podatność „świętej mowy poezji” na różne manipulacje („A poezja, którą wynalazł, łatwa była do zrozumienia” – zob. np. *Pieśń o bębnie*, HPG) będą Herbertowi dostarczać materiału do jego najbardziej pamiętnych utworów. Nie jest to zresztą jedyny wiersz Audena, który okazał się istotny dla rozwoju nurtu „ironicznego moralizmu”. Ogromny wpływ wywierało też słynne *Musée des Beaux Arts*⁸. Codziennosc cierpienia, pospolitość zła („to mogło być szare” – *Na marginesie procesu*, N) znalazły tam wyraz w dosyć wiernym opisie obrazu Brueghla przedstawiającego upadek Ikarą:

[...] ta flegmatyczna swoboda,
 Z jaką wszystko odwraca wzrok od tragedii; oracz opodał
 Mógł słyszeć plusk i samotny krzyk, ale uznał, że trzeba
 Machnąć ręką, że nie był to ważny upadek; słońce
 Rzuciło normalny blask na białe nogi, niknące
 W zieleni wód; a misterny statek, precyzyjnie prujący fale,
 Choć widział ten dziw: młodzieńca spadającego z nieba,
 Miał swój punkt docelowy i płynął spokojnie dalej⁹.

Alegoryczny obraz egzystencjalnej samotności współczesnego człowieka w obliczu sił, które są zarazem ludzkie i nieludzkie, obce, zrobił prawdziwą karierę w polskiej literaturze. Wystarczy przypomnieć znane opowiadanie Iwaszkiewicza i ostatnią część *Opowiadania dydaktycznego* Różewicza (*Prawa i obowiązki*)¹⁰. Herbert podjął ten temat wprawdzie już wcześniej od Różewicza (*W Strunie światła*), ale nadał mitowi o Ikarze bardzo tradycyjną wykładnię (śmiertelnik rozdarty między ideałem a ziemią: „Istota rzeczy jest w tym aby nasze serca / które toczy ciężka krew napełniały się powietrzem”, *Dedal i Ikar*, SŚ).

Wrócił jednak do tematu szarości cierpienia i zła w innym utworze (w tomiku *Napis*) opisującym obraz, w tym wypadku anonimowy (*Męczeństwo Pana naszego malowane przez Anonima z kręgu*

⁸ Można podejrzewać, że zarówno Iwaszkiewicz (*Ikar*), jak i Różewicz (*Opowiadanie dydaktyczne*) znali ten utwór.

⁹ W.H. Auden, *Musée des Beaux Arts*, [w:] tenże, *44 wiersze*, dz. cyt., s. 53.

¹⁰ T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Wrocław 1976, s. 524.

mistrzów nadreńskich, N). Kontekst cierpienia jest tutaj trochę podobny do sytuacji w wierszach Audena i Różewicza:

Właśnie przybijają Jezusa Chrystusa Pana Naszego do krzyża. Roboty huk, spieszyć się trzeba [...] Rycerze na koniach – dekoracje dramatu. Twarze obojętne [...] Krzątania, ale bez zbytecznej nerwowości.

Można w tym wierszu dopatrzeć się polemicznych wobec Różewicza akcentów. Nie ma wprawdzie żadnej jawnej oceny okrucieństwa i obojętności wobec ludzkiego bólu, cechujących postawę świadków Męki Pańskiej. Ale brak potępienia owej postawy nie jest równoznaczny z konstatacją, że taki jest porządek rzeczy tego świata, co zdaje się sugerować Różewicz (który wydaje się w *Prawach obowiązkach* moralistą *à rebours*). Co się tyczy wymowy wiersza Audena (podstawową jego tezę formułuje już pierwsza linijka: „w sprawach cierpienia nigdy się nie pomylili / Starzy Mistrzowie”), to wydaje się, że Herbert mógłby wytknąć angielskiemu poecie pewną jednostronność. Rejestrując bowiem obojętność ludzi wobec męczeństwa Chrystusa Herbert („stary mistrz-anonim”) obserwuje jakby mimo woli ciepło i radość przyrody („Piasek jest ciepły, malowany dokładnie ziarnko po ziarnku. Gdzieś kępką wyprężonych sztywno traw radująca oko niewinnie biała stokrotka”). Malarz-anonim okazuje się jeszcze bardziej obiektywny niż flamandzki mistrz renesansowy z wierszy Audena i Różewicza. Przedstawiając męczeństwo o wręcz kosmicznym zasięgu (zaciemnienie słońca w chwili śmierci Chrystusa) jako szary fakt, sugeruje on, że można jednocześnie radować się pięknem świata.

Czy obiektywność jest tutaj równoznaczna z niewinnością? Niektóre wypowiedzi Herberta na temat sztuki (malarstwo, rzeźba – poezja to co innego) wskazują rzeczywiście na takie przekonanie. Vermeer mówi w apokryfie z *Martwej natury z wędzidłem*:

Jeśli dobrze rozumiem moje zadanie, polega ono na godzeniu człowieka z otaczającą rzeczywistością, [...] będziemy mówili światu słowa pojednania, mówili o radości z odnalezionej harmonii, o wiecznym pragnieniu odwzajemnionej miłości. (*List*, MNW 137)

Inny ulubiony artysta Herberta, Piero della Francesca „nad walną cieni, konwulsjami, hałasem i wściekłością zbudował «Lucidus

ordo», wieczysty porządek światła i równowagi” (*Piero della Francesca*, BO 186), Wiedza o cierpieniu i pięknie dopełniają się tutaj. Wiadomo, że Herbert „po platońsku kojarzy Piękno z Dobrem”¹¹. Czy można jednak powiedzieć, że „Lucidus ordo” Piera della Francesca zrównoważy cierpienie? Miłosz daje często wyraz pewnym wątpliwościom co do umoralniającego charakteru poezji. Herbertowska sztuka może się wydawać nie tyle immoralna, ile pozbawiona moralności¹². Jest to oczywiście nieporozumienie. W *Raporcie z obłązonego Miasta* poeta zestawia wiersz pochodzący z roku „przełomu” 1956 (*Co widziałem*, ROM):

czy to ostatni akt
 sztuki Anonima
 płaskiej jak całun
 pełnej zduszonego szlochu
 i chichotu tych
 którzy odsapnąwszy z ulgą
 że znów się udało
 po uprzątnięciu martwych rekwizytów
 wolno
 podnoszą
 zbroczoną kurtynę

z utworem w równie anonimowy sposób (ale teraz bez podtekstów politycznych) wychwalającym piękno i radość bytu (*Dawni mistrzowie*, ROM):

Dawni mistrzowie
 obywali się bez imion

 ich sygnaturą były
 białe palce Madonny
 [...]
 znajdowali schronienie
 pod powieką aniołów
 za pagórkami obfoków
 w gęstej trawie raję

¹¹ J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 324 (rozdz. *Po platońsku*).

¹² W ten sposób poezja Herberta jest odbierana przez literacką krytykę Holandii. Trzeba powiedzieć, że recenzenci ten domniemany aspekt jego twórczości oceniają pozytywnie.

tonęli bez reszty
w złotych nieboskłonach
bez krzyku przerażenia
bez wołania o pamięć

Mniejsza o to, że w pierwszym przypadku mamy do czynienia nie z obrazem, ale z opisem sztuki teatralnej. Świat przedstawiony tego utworu przypomina piekielne tortury w malarstwie Hieronima Boscha. Wydaje się jednak, że ta druga opcja, polegająca na pokazaniu cierpienia i zła bez łagodzących okoliczności piękna (poeta lub malarz nie mogą się tutaj ukryć; bezosobową obserwacją – „widziałem widziałem”), stanowi konieczną korektę rajskiej przezroczystości sztuki „dawnych mistrzów” („nie są to lustra dla nas / są to lustra wybranych”).

2. Główne przyczyny napięcia w poezji Herberta – platonizm, mesjanizm a ironia

Zobaczyliśmy, że Herbert podejmował w trakcie całej swej kariery poetyckiej tematy, które na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych nurtowały też Audena. Rzuca się przy tym w oczy, że w wielu wierszach Herberta relacja między podmiotem lirycznym lub protagonistą a autorem wirtualnym ulega znacznemu (w porównaniu z poezją Audena) skomplikowaniu. Komplikacje są tutaj jednak zupełnie innej natury niż w poezji Miłosza. Wiersze w rodzaju *Powrotu prokonsula* (SP) i *Trenu Fortynbrasa* (SP) mogłyby stanowić podręcznikową wręcz ilustrację strukturalistycznych koncepcji o roli autora i znaczeniu ironii.

W tym sensie nie je sprawą przypadku, że Janusz Sławiński, który wypracował bardzo spójny model komunikacji literackiej, był też autorem wnikliwej analizy „dialogu” żywego Fortynbrasa z martwym Hamletem. Konstatując nierównomierność obu postaw życiowych, wyodrębniając różne warstwy ironii, miał on jednak problem ze sformułowaniem Herbertowskiej ideologii artystycznej, pozwalającej (za kurtynami dymnymi wielopiętrowej ironii) dotrzeć do postawy „rzeczywistego” autora¹³. Niewiedza o specyficznie „polskich” kulisach Herbertowskiego bohatera prowadziła w recepcji jego poezji za

¹³ J. Sławiński, *Tren Fortynbrasa*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 1.

granicą do różnych wpadek interpretacyjnych (też nie brak ich – zdaniem Barańczaka – wśród polskich krytyków)¹⁴. Przyczyną tych nieporozumień jest (obok nieznamomości Herbertowskich „imponderabiliów”) niejasność pojęcia „ironii”. Barańczak słusznie twierdzi w swym świetnym studium o poezji Herberta (*Uciekinier z Utopii*), że w niej „mamy do czynienia prawie zawsze z jednym z dwu fundamentalnych sensów tego słowa ironia: z postawą «bycia ironicznym» a nie z «widzeniem rzeczywistości jako ironicznym», inaczej mówiąc, z tak zwaną Ironią Werbalną a nie Ironią Sytuacyjną”¹⁵ (warto się zastanowić, czy w poprzednim podrozdziale przytoczone wiersze opisujące dzieła malarskie nie stanowią tutaj wyjątku).

Obserwacja Barańczaka pozwoliła angielskiemu poecie i krytykowi Donaldowi Daviemu sformułować zarzut wobec twórczości autora *Pana Cogito* polegający właśnie na braku w niej tego istotnego – jego zdaniem – dla wszelkiej wartościowej poezji czynnika. Wyjątek – według Daviego – stanowiłby tom *Raport z obłąkanego Miasta*, w którym perspektywa ironii „egzystencjalnej” miałaby być bardziej widoczna:

Gdyby Herbert pozostał wytwornym i docieklwym ironistą, nie mógłby być lub stać się wielkim poetą. Kiedy teraz natomiast wypowiada tautologie (chodzi o wiersz *Pan Cogito i wyobraźnia* – A.v.N.), jak rzeczywistość czyni, uzyskują one zupełnie inną wymowę¹⁶.

Davie odnosi się tutaj do *Kołatki* (HPG), ocenionej przez niego dosyć negatywnie:

ironistą, podobnie jak propagandystą, zna bowiem tylko dwa kolory – kolor na «tak» i kolor na «nie». Tylko pod takim warunkiem może on powiedzieć «tak», podczas gdy ma na myśli «nie», a właśnie dzięki temu jego najlepsze melodie posiadają głuchą i suchą nieodwołalność kołatki uderzającej w drewniane drzwi¹⁷.

Davie mógł (błędnie) wytknąć Herbertowi tę jednostronną wizję poetycką, gdyż sam jako poeta jest zakorzeniony w tradycji,

¹⁴ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, Wrocław 1994, zob. pierwszy rozdział zatytułowany *Nieporozumienia*.

¹⁵ Tamże, s. 156.

¹⁶ D. Davie, *Slavic Excursions*, Manchester 1990, s. 299.

¹⁷ Tamże.

której patronuje Thomas Hardy. Tragiczna koncepcja dziejów i indywidualnej egzystencji ludzkiej, która znajduje wyraz w twórczości tego poety, sprowadza się do nieuniknionej kolizji między aspiracjami i nadziejami jednostki a władającą światem „wolą immanentną”. Dodatkowe napięcia między przypadkowością indywidualnych losów a koniecznością – niezgłębioną, ślepą – dziejów wprowadza okoliczność, że poeta ujmuje ów konflikt w twarde, niemal rzeźbiarskie formy poetyckie. Dawie jest wyraźnie zaniepokojony, że ani tłumacze poezji Herberta ani Barańczak nie mają nic do powiedzenia o „wykorzystywaniu przez poetę muzyki – w odróżnieniu od eufonii – języka polskiego”. Uważa w związku z tym, że Herbert jest dla angielskiego czytelnika „poetą dwuwymiarowym”¹⁸.

Jasne jest, że Herbert nie zaakceptowałby koncepcji tak mocno akcentującej (jak w przypadku Hardy’ego) immanentny charakter całej złożoności ludzkiej egzystencji. Rzekomy stoicyzm autora wiersza o Marku Aureliuszcu nie powinien nam zasłaniać oczu przed platońskimi wątkami w Herbertowskim światopoglądzie. Bardzo wcześnie zwrócił na to uwagę Jerzy Kwiatkowski¹⁹. Czy jednak fundamentalna tożsamość członów platońskiej triady nie wyklucza owej owocnej wieloznaczności, która ożywia nowoczesną poezję? Barańczak podkreśla, że naturę opozycji pomiędzy fundamentalnymi dla poezji Herberta biegunami „dziedzictwa” a „wydziedziczenia” określa sytuacja „dynamiczne równowagi” (i to, jak badacz słusznie twierdzi, „nie po to, aby któraś z opozycyjnych wartości uzyskała absolutną przewagę [...]). Takie chwilowe uzyskanie przewagi może się zdarzyć, owszem ale tylko na terenie pojedynczego utworu”²⁰. Można oczywiście powiedzieć, że konflikt wywołujący te napięcia (i to chyba one stwarzają przestrzeń dla ironii) ma czysto immanentny charakter, będąc wynikiem zasadniczego rysu przebiegającego przez nasz świat. Herbertowski bohater jest postawiony w pewnej z góry danej sytuacji, wystawiony na zewnętrzne wobec niego pokusy zagrożenia – trochę na podobieństwo bohatera średniowiecznego moralitetu. Ale wszystkie te sytuacje oraz jego na nie reakcja poddają się jednoznacznej ocenie. Konflikt nie dotyczyby zatem sfery – jak Barańczak to określił

¹⁸ Tamże, s. 296.

¹⁹ J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 324.

²⁰ S. Barańczak, dz. cyt., s. 124.

– „imponderabiliów”. Nawet najbardziej przewrotna ironia „werbalna” nie ma się fundamentalnych dla Herberta wartości.

Tak dzieje się np. w wierszu *Pan Cogito o cnocie* (ROM), któremu Barańczak poświęcił subtelną analizę. Czy mamy jednak rację, kiedy zbyt mocno podkreślamy tożsamość członów składających się na platońską triadę? Czy wbrew ortodoksji filozoficznej w poezji nie jest równie istotne jej wewnętrzne zróżnicowanie? Jerzy Kwiatkowski wspomniał już o tendencji Herberta, by Dobro i Prawdę wywyższać nad Piękno²¹. Wydaje się jednak, że sprawa jest daleka od jednoznaczności. Nawet jeżeli traktujemy przesłanie *Kołatki* jako świadomy wybór roli „moralisty” (wśród anglosaskich krytyków tak uważa Davie; Heaney ma inny na to pogląd: „Ten utwór każe nam czuć, że powinniśmy przedkładać moralistykę nad łagodzący wpływ poetyckich obrazów. Udaje mu się to: sprawia, że czujemy i że poprzez czucie przenosimy żywą prawdę do swoich serc, dokładnie według teorii romantyków”)²², a nie jako pewną określoną opcję reprezentowaną przez maskę tylko częściowo identyczną ze stanowiskiem „rzeczywistego” autora, nie powinniśmy zapominać, że w poezji Herberta zdarzają się też zupełnie inne wybory. W tym samym tomiku (*Hermes, pies i gwiazda*) inny wiersz afirmuje właśnie powołanie poety jako pieśniarza (*Przypowieść*). W *Raporcie z obłązonego Miasta* zaś sąsiaduje z poezją obywatelską utwór *explicite* zastanawiający się nad zbawczą mocą Piękna (*Do Ryszarda Krynickiego – list – wybór gatunku programowo zmniejszającego dystans między autorem a czytelnikiem jest wysoce znamienny*).

Problemy z interpretacją Herbertowskiej ironii wynikają w dużej mierze z niemożności ustalenia „rzeczywistego” autora. Barańczak wyodrębnił we wspomnianej już analizie wiersza *Pan Cogito o cnocie*, obok warstw „prymitywnego podmiotu mówiącego”, samego „Pana Cogito” i autora wirtualnego, również perspektywę „obrazu autora” („pośrednio obecny w tekście autoportret poety”), czyli twarz

²¹ Zob. A. van Nieukerken, *Czesław Miłosz i W.H. Auden – pułapki tworzenia poetyckiej autobiografii w XX wieku*, [w:] tenże, *Ironiczny konceptyzm*, Kraków 1998, s. 182, przypis 19.

²² S. Heaney, *Zawierzyć poezji*, przeł. S. Barańczak i inni, Kraków 1996, s. 165 (esej pt. *Rządy języka / The Government of the Tongue*).

„rzeczywistego” autora, która jest – jeżeli badacza dobrze rozumiem – jednak pewnym faktem literackim, tylko nie na poziomie pojedynczego utworu, lecz dzieła²³ (do tej warstwy należy – jak się zdaje – sfera imponderabiliów, czyli ideologii literackiej, światopoglądu poety etc.). Problem z jeszcze żyjącymi autorami polega oczywiście na tym, że owo dzieło nie zostało jeszcze zamknięte (zobaczyliśmy, że tak ma się sprawa u Miłosza, z tym że koncepcja dzieła ciągle stającego się, nigdy nie ukończonego jest tam też częścią „ideologii artystycznej” poety)²⁴. Można się spierać, jakie elementy składają się, na „biografię literacką” Herberta (na pewno jego poezja i proza artystyczna, czy też felietony z „Tygodnika Solidarność” lub wywiad w *Hańbie domowej?*). Ale nie selekcja materiału jest tutaj najważniejsza. Istotniejszy jest stosunek poety do natury i zadań poezji (ideologia artystyczna), jego pogląd na mechanizmy rządzące powstawaniem utworu poetyckiego (psychologia twórcza). Zobaczyliśmy, że Miłosz traktuje poezję jako przyczynek do projektu „idealnej Księgi” (w sensie maksymalnej pojemności i przezroczystości wobec świata). Owa „Księga” jest zarówno celem jak i – nigdy nie dokończoną – materią twórczych zabiegów poety. U Herberta sytuacja wydaje się odwrotna. Gdybyśmy starali się zarysować jego twórczą biografię tylko w oparciu o poezję, otrzymalibyśmy w najlepszym przypadku idealny wizerunek poety-moralisty. Protagonisci Herberta reagują na nacisk historii, ale nie można powiedzieć, że ich charaktery się rozwijają. Nie są w stanie wykorzystać dynamiki dziejów dla realizowania (wolnego tworzenia) swojej osobowości. Najważniejsze elementy owej osobowości zostały bowiem dane z góry. Herbert nie uznaje żadnych immanentnych celów historycznych, odrzuca też wszystkie teodyce. Realizacji domagają się natomiast zakorzenione w transcendencji (pojętej po kantowsku jako „kategoryczny imperatyw”) wartości (cnota, postawa wyprostowana etc.).

Chciałbym w związku z tym zakwestionować jednostronnie platoński charakter Herbertowskich imponderabiliów. Ambiwalenca bowiem w ocenie „Piękna, Dobra i Prawdy” wydaje się wynikać z tego, że „rzeczywisty” autor tej poezji nie jest tylko platonikiem,

²³ S. Barańczak, *Tablica z Macondo*, London 1990, s. 76 i 84.

²⁴ Zob. A. van Nieukerken, *Czesław Miłosz i W.H. Auden – pułapki tworzenia poetyckiej autobiografii w XX wieku*, [w:] tenże, *Ironiczny konceptyzm*, dz. cyt., s. 169.

lecz także kryptomesjanistą. Herbertowski mesjanizm nie jest oczywiście tożsamy z dziewiętnastowiecznym ubóstwieniem narodu, ale nie ulega wątpliwości, że poeta traktuje sytuację powojennej Polski jako pewien „dopust metafizyczny”. Otóż wydaje się, że wspomniane nurty wchodzą w jego poezji w niełatwy alians. Platońskie i mesjanistyczne motywy występują bowiem w rozmaitych konfiguracjach, przy czym nie można całkowicie oddzielić od siebie obu tych dyskursów. Wydaje mi się, że dzieje ich kontaminacji prześledzić będzie najłatwiej na przykładzie trzech tematów, jednego o wyraźnie platońskim rodowodzie („piękno”), dwóch następnych odnoszących się do obu tradycji (motywy „miasta” i „podróży”). Wiadomo ponadto, że wszystkie trzy tematy miały też ogromne znaczenie dla Audena i Kawafisa, poetów którzy – jak widzieliśmy – wywierali pewien wpływ na ukształtowanie się ideologii artystycznej Herberta. W związku z tym wydaje się celowe nadanie tym rozważaniom formy studium porównawczego.

3. Piękno, dobro a historia

– Herbert i poezja „dostojnych szamanów”

Roli poezji (piękna) w konfrontacji z historią Auden poświęcił już w okresie „publicystycznym” krótki i – zdaniem Heaney’a – śliczny wierszyk zatytułowany *Orfeusz*²⁵ – Wiersz ten powstał w tym samym roku co słynna *Hiszpania* (1937). Wydaje się, że stanowi komentarz do różnych pokus, na jakie jest wystawiony poeta-„wieszcz”. Z drugiej strony można ów utwór potraktować jako przyznanie się do bezsilności sztuki w obliczu nadciągającej burzy wojennej

What does the song hope for? And the moved hands
A little way from the birds, the shy and the delightful?
To be bewildered and happy,
Or most of all the knowledge of life?

But if the beautiful are content with the sharp notes of the air;
The warmth is enough. O if winter really
Oppose, if the weak snowflake,
What will the wish, what will the dance do?

²⁵ W.H. Auden, *Collected Poems*, London 1991, s. 158.

(Na co pieśń właściwie liczy? I na co wzruszone ręce,
 niedaleko ptaszków, płochliwych i czarownych?
 czy liczą na oszołom i szczęście,
 czy przede wszystkim na wiedzę o życiu?)

Jeżeli jednak piękni zadowolą się ostrymi nutami w powietrzu;
 Ciepło wystarczy. Ale jeżeli zima naprawdę się przeciwstawi,
 jeżeli się przeciwstawi słaby płatek śniegu,
 co będzie z pragnieniem, co stanie się z tańcem?)

Czy poezja „życia” będzie narzędziem w rękach ideologii zniewolenia, czy – przeciwnie – poetyckim świadectwem Piękna i Prawdy, nawet wtedy, jeżeli – jak w słynnej elegii *Pamięci W.B. Yeatsa* ponosi porażkę w doraźnym starciu z mocami historii:

O tak, każde z urzędzeń, służących nam do pomiarów,
 Stwierdza: dzień jego zgonu był mrocznym i mroźnym dniem.
 [...]
 Nic się nie zdarza za sprawą poezji
 [...]
 Zamiast drżeć, odwracać oczy,
 Zstąp, poeto, do dna nocy.
 Głosem nie znającym granic
 Ucz radości zamiast ranić;
 Grządką wiersza swym porządkiem
 Niech w winnicę zmieni kłątwe;
 Ból i zachwyty splataj co dzień
 W hymny ludzkich niepowodzeń²⁶.

Gdyby się okazało, że ta ostatnia opcja poezji, bardzo wyraźnie kojarząca Piękno z Dobrem, była czymś więcej niż poetycką utopią (np. „ofiarą”), mielibyśmy argument pozwalający odrzucić paradoksalny – bo jednak poetycki – nihilizm Różewicza, który jednostronnie wywyższa Prawdę (wydaje się więc platonikiem „à rebours”). Możliwość tę zasugerował Miłosz w wierszu pod znamienym tytułem *Do Tadeusza Różewicza, Poety* (podkreślenie – A.v.N.), nawiązującym (co jest nie mniej znamienne) do wspomnianej elegii Audena („Zgodne w radości są wszystkie instrumenty / Kiedy poeta wchodzi w ogród ziemi”)²⁷. Poetycki projekt Miłosza jest oczywiście najdalszy

²⁶ W.H. Auden, *Pamięci W.B. Yeatsa*, [w:] tenże, *44 wiersze*, s. 63–67 (podkr. – A.v.N.).

²⁷ Cz. Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1981, s. 153.

od platońskiej identyfikacji Piękna z Dobrem i Prawdą. Zakłada raczej pewną naturalną niewspółmierność między ludzką potrzebą afirmacji witalnych sił stworzenia a moralnymi obowiązkami członka społeczeństwa. Właśnie tę niewspółmierność odmiennych porządków wydaje się też wyrażać Audenowski Orfeusz. Na pewno nie jest przypadkiem, że poeta nie dokonuje żadnego wyboru. Sprawa kończy się na bezradnych pytaniach.

Bardzo zbliżony do *Orfeusza* dylemat stanowi temat utworu Herberta zatytułowanego *Arijon*. Wiersz ten pochodzi ze *Struny światła*²⁸, ale subtelna ironia, z jaką autor przedstawia wizerunek legendarnego „koncertmistrza antycznego świata”, zapowiada już wspaniały rozwój Herbertowskiej poetyki w następnych tomach. *Arijona* słuchają zarówno „tyrani”, jak i „poganiacze mułów”. Efekt śpiewu tego „helleńskiego Caruso” jest wręcz oszałamiający

tyranom czernieją na głowach korony
a sprzedawcy placków z cebulą
po raz pierwszy mylą się w rachubach na swoją niekorzyść

Wydaje się ponadto, że skuteczność owej poezji jest odwrotnie proporcjonalna do jej treści

o czym śpiewa Arijon
tego dokładnie nikt nie wie
najważniejsze jest to że przywraca światu harmonię
morze kołysze łagodnie ziemię
ogień rozmawia z wodą bez nienawiści
w cieniu jednego heksametru leżą
wilk i łania jastrzęb i gołąb
a dziecko usypia na grzywie lwa
jak w kołysce

Charakter przywołanych obrazów sugeruje, że mamy tutaj do czynienia z tą samą poezją „tańca kosmicznego”, którą Herbert w dwadzieścia lat później chwalił w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list (ROM)*:

²⁸ Poeta nawiązał tutaj, jak się zdaje, zupełnie świadomie do dramatu – w stylu Giraudoux i Anouilha – pt. *Orfeusz* pióra Anny Świrszczyńskiej (Warszawa–Kraków 1947). Można znaleźć echa słowne („Pan usypiał, o ile się nie myłę, ocean, oraz lwy i słońie”, s. 7). Informację tę zawdzięczam Z. Łapińskiemu.

ażeby wiecznie trwał taneczny krąg na gęstej trawie
 święcono narodziny dziecka i każdy początek
 dary powietrza ziemi i ognia i wody

Inaczej jednak niż w tym późnym utworze owe dary nie są
 w przypadku Arijona owocem krwawego potu i hartu ducha

jakich sił ducha trzeba by wykrzesać
 bijąc na osłep rozpaczą o rozpacz
 iskierkę światła hasło pojednania

Trudno oprzeć się wrażeniu, że postawa autora wobec Arijona odznacza się pewną (raczej życzliwą) pobłażliwością. Wynika ona z dwóch przyczyn: Arijon zachowuje się zgodnie ze swymi wyobrażeniami o roli poety i wydaje się poza tym wobec wydarzeń zakłócających pogodną harmonię klasycznego krajobrazu (łącznie z tyranią), „Przywraca światu harmonię” w dzień, natomiast

kiedy z błękitu na zachodzie
 wysnuwają się świetliste niteczki szafranu
 co oznacza zbliżającą się noc
 Arijon uprzejmym ruchem głowy
 żegna
 poganaczy mułów i tyranów
 sklepikarzy i filozofów
 i wsiada w porcie na grzbiet
 oswojonego delfina

– do widzenia –

moc kreacyjna jego poezji jest dosyć ograniczona.

Wygłos wiersza Herberta jest bardzo podobny do Audenowskiego Orfeusza. Jaka będzie rola (los) poezji (poety), kiedy zapadnie noc, nastanie zima, nadciągnie burza etc. Odpowiedzi na razie nie było. Trzeba jednak odnotować, że na tym etapie nie pojawiła się jeszcze żadna fundamentalna sprzeczność (lub niewspółmierność) między etyką a estetyką. Piękno może w określonych warunkach zarówno przywracać harmonię jak i (mesjanistyczne – oczywiście z porządną dawką ironii – akcenty współżycia „wilka i łani, jastrzębia i gołębia”). Dlaczego nie spełnia pokładanych w nim nadziei? Bezsilność sztuki doskonale obrazuje „kruchy płatek śniegu” w wierszu Audena, symbolizujący „złamaną trzcinę”, którą jest człowiek. Ów płatek równie łatwo

włącza się do „tanecznego kręgu” poezji, jak ulega ostrym wiatrom zimy. Ironia egzystencjalna w *Orfeuszu* i *Arijonie* (uważam – wbrew Barańczakowi – że nie brak jej u Herberta) jest więc konsekwencją niebiańskiego rodowodu sztuki (Piękna), przesądzającego o jej nieadekwatności wobec „życia” (takie też jest znaczenie Herbertowskich aniołów). Dzieło sztuki, wiersz, pośredniczący między sferą Idei a obszarem stawania się, uczestniczy w obu dziedzinach, co otwiera drogę wypaczeniu prawdziwej natury piękna... „Taneczny krąg” w niektórych sytuacjach może stać się narzędziem historii.

To wszystko nie przekreśla tego, że piękno i jego czasowe lub przestrzenne realizacje (poezja, muzyka, malarstwo etc.) stanowią wartość nadrzędną wobec praw historii (inaczej nie byłoby czym manipulować). Stwierdzenie Herberta w innym wierszu ze *Struny światła*, że „mylnie są wróżby poezji”, bo (*Do Apollina*):

wszystko było inaczej
 inny był pożar poematu
 inny był pożar miasta
 bohaterowie nie wrócili z wyprawy
 nie było bohaterów
 ocaleli niegodni

nie przeszkadza mu w dalszym ciągu szukać „posągu / zatopionego w młodości” (Apollo). Nawet jego szczątki pozostają ważnym punktem odniesienia. Wiersz ten przywodzi na myśl słynny wiersz o Apollinie Rilkego (*Archaischer Torso Apollos*):

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
 darin die Augenäpfel reiften. Aber
 sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
 In dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,
 sich hält und glänzt

(Myśmy nie znali jego głowy niesłychanej,
 Gdzie dojrzewały gałki oczu. Ale
 tors jego jak kandelabr błyszczący dalej,
 w którym wzrok jego, tylko zatrzymany,
 trwa i lśni²⁹)

²⁹ R.M. Rilke, *Werke in sechs Bänden*, Frankfurt 1984, Band 1.2, s. 313 (*Neue Gedichte anderer Teil*), polski przekład pióra M. Jastruna: R.M. Rilke, *Poezje/Gedichte*, Kraków 1993, s. 125.

Zarówno Herbertowi, jak i Rilkeму czysta kontemplacja torsu nie wystarczy. Kontakt ze sztuką rodzi u niemieckiego poety akt woli: „Du musst dein Leben ändern” („Musisz swoje życie zmienić”). Różnica między nim a Herbertem polega m.in. na tym, że pogrobowiec AK denerwuje się okolicznością, że ideał nie odpowiada na skandal powszedniego cierpienia. Sztuka nie jest – zdaniem Herberta – w stanie pełnić funkcji konsolacyjnej. Zaginiona twarz bóstwa jest jednak też wyrzutem (lub kamieniem obrazy), którego odpierać (odsunąć) się nie da, mimo że autor wyławia „teraz tylko / słone strzaskane torsy”. Fakt, że piękny może np. być wróg („Apollo śni się po nocach / z twarzą poległego Persa”), nie zmienia faktu, że konfrontacja z idealnym pięknem ma charakter bezwarunkowego wyzwania.

Czy wolno utożsamić koncepcję poezji przedstawioną w *Orfeuszu i Arijonie* z poezją „dostojnych szamanów którzy znali sekret / zaklęcia słów formy odpornej na działanie czasu” (*Do Ryszarda Krynickiego – list*, ROM)? Wszystko zdaje się na to wskazywać. Trzeba jednak podkreślić, że w oczach owych „szamanów” rozdarcie wynikające z tutaj zarysowanego konfliktu między „pięknem” a „życiem” („prawdą”) ustąpiłoby miejsce innemu, bardziej zasadniczemu konfliktowi w obrębie samego piękna (jego załączek widzieliśmy w sonecie Rilkego; konflikt ten jest implicite też obecny w Herbertowskich wierszach o Apollinie, ale jego kontury zacierają się przez wkroczenie etyki – dla autora *Do Ryszarda Krynickiego – list* obowiązki mają zawsze moralny charakter). Świadomość istnienia wyzwań (obowiązków) wyprzedzających podział na Piękno i Prawdę (Dobro), cechująca twórczość Rilkego, Yeatsa („a terrible beauty is born”)³⁰ i – do *Ziemi jałowej* – Eliota, jest oczywiście znacznie bliższa Miłoszowi niż Herbertowi. Konflikt ten znalazł szczególnie dobitny wyraz w *Elegiach duinejskich* Rilkego. Okazuje się, że nie tylko życie uciska poetę. Bardziej go jeszcze rozdziera (wyraźnie już nie platońskie w swej bezwzględności wobec podlegającego mu – trochę na podobieństwo medium – poety) piękno:

Któż, gdybym krzyknął, usłyszałby mnie z zastępów
anielskich? A gdyby nawet któryś z aniołów

³⁰ *Collected Poems of W.B. Yeats*, London 1976, s. 202 (*Easter 1916*), polski przekład: W.B. Yeats, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1997, s. 88 – *Rodzi się piękno straszliwe* (przeł. T. Wyżyński).

przycisnął mnie nagle do serca: musiałbym umrzeć od jego silniejszej istoty. Albowiem piękno jest tylko przerażenia początkiem³¹.

Właśnie tak rozumie Rilke krzyk Marsjasza. „Anioł” przesłuchuje tutaj człowieka, a nie odwrotnie.

W porównaniu z taką skrajną sytuacją postawa Arijona wydaje się wręcz potulna. Próba uzyskania dystansu do mrocznych aspektów Piękna (również w ten sposób możemy zrozumieć nocne pożegnanie pieśniarza) byłaby w tym kontekście zapowiedzią zmiany relacji w platońskiej trójzasadzie, podporządkowania jej pierwszego członu Dobru i Prawdzie przez dyskredytację powagi Poezji, wyrzucenie piękna z tego wszystkiego, co przypomina jego mroczne i archaiczne rytuały. „Pogodne” piękno wydaje się rzeczywiście niestosownym żartem wobec krwawych potów „prawdziwego”, historycznego życia. Herbert odbiera pięknu jego mityczny charakter, szukając – a nie znajdując – jego uzasadnienia w historii. Skoro jednak wobec „brudu” dziejów poezja jako piękno nie może stać na własnych nogach, trzeba znaleźć dla niej inny fundament. Ale skutki podporządkowania jej Dobru i Prawdzie są dwuznaczne. Wydaje się bowiem, że również ich historycznych manifestacji można nadużywać. Państwo Platona daje przedsmak współczesnego totalizmu. Ten sam Platon (to znaczy jego „persona” Sokrates) chciał z niego wygonić poetów za rozszerzanie fałszywych plotek o starożytnych bóstwach. Widocznie konflikt między poezją a etyką tkwi u korzeni myśli platońskiej. Okazało się ponadto, że nic nie jest łatwiejsze aniżeli przekształcić kategorie metafizyczne w broń ideologiczną. W takich warunkach tożsamość Piękna i Dobra (lub Prawdy) zastępuje relacja albo-albo. Otóż i to zagadnienie łączy Audena z Herbertem. Zobaczyliśmy już, że w odróżnieniu od pokolenia „wielkich szamanów” obaj poeci nie uznają archaicznego piękna jako czynnika „przedspołecznego” (nawet mistyczne doznanie „Agape” może się tylko realizować w odniesieniu do pewnej wspólnoty). Twórczość Audena wydaje się jeszcze bardziej przesiąknięta pierwiastkami platońskimi niż poezja Herberta (angielski poeta jest niejako podwójnym platonikiem: „pogańskim” i „augustyniańskim”).

³¹ Przekład pióra M. Jastruna (*Pierwsza Elegia duinejska*), R.M. Rilke, dz. cyt., s. 185.

Znamienne zatem, że obaj poeci podchodzą w różny sposób do wewnętrznej złożoności platońskiej triady.

4. Kilka realizacji piękna i dobra w poezji Herberta i Audena – dialog hermetyczny a sarkastyczna asceza antyutopisty

Konflikt utylitarnie rozumianego Dobra z anarchicznym (kojarzącym się z Erosem) Pięknem przedstawił Auden w satyrycznym poemacie *Under which Lyre – A reactionary Tract for the Times*³² (*Pod jaką lirą – reakcyjny traktat dla Czasu*). Jest to utwór, którego realia są ściśle związane z amerykańskim środowiskiem uniwersyteckim w pierwszych latach powojennych, utwór pełen „dowcipu” („Wit”) w najlepszej tradycji Drydena i Pope’a. Na kampusach uniwersytetów, ba, w całym społeczeństwie, toczy się – według tego poematu – nieustanna walka między dwiema grupami

Let Ares doze, that other war
is instantly declared once more
Twixt those who follow
Precocious Hermes all the way
And those who without qualms obey
Pompous Apollo³³.

(Kiedy Ares tylko się zdrzemnie, wtedy natychmiast i po raz kolejny zostaje wypowiedziana ta inna wojna między tymi, którzy idą za Hermezem, w młodym wieku już dojrzałym, a tymi, którzy bez wyrzutów sumienia słuchają napuszonego Apollina.)

Zwolennicy Apollina są nudni, przekonani o zbawczym znaczeniu tego, co robią, pochwalają utylitaryzm („Truth is replaced by Useful Knowledge” – „Miejsce Prawdy zajmie Wiedza Pożyteczna”), udają obrońców interesów szarego człowieka, przepadają za poezją Whitmana („His radio Homers all day long / In over-Whitmanated song” – „W jego radiu cały dzień wyją piosenki bardziej hałaśliwe i rozwlekłe niż wiersze Whitmana”). Przede wszystkim okazali się oni dotychczas zwycięzcami w tym konflikcie Ciekawy szczegół na marginesie: również egzystencjaliści są po stronie Apollina.

³² Auden, *Collected Poems*, dz. cyt. s. 335–339.

³³ Tamże.

Prowadzą jako piąta kolumna na tyłach szeregów bojowych synów
Hermesa akcje dywersyjne:

In fake Hermetic uniforms
Behind our battleline, in swarms
That keep alighting,
His existencia-lists declare
That they are in complete despair
Yet go on writing.

(W pozornie hermetycznych mundurach, poruszając się na tyłach naszej linii bojowej, coraz nowymi rojami robiąc desanty, Jego [Apollina] egzystencjaliści deklarują, że wpadli w rozpacz bez wyjścia, ale nie przestaną pisać.)

Negatywna ocena egzystencjalizmu przywodzi na myśl ironiczny stosunek Miłozsa do tego ruchu.

Trudno się zdziwić, że zachowanie „synów Hermesa” pod każdym względem odbiega od postawy ich przeciwników. Są ruchliwi, nie chcą się zrzeszać pod przymusem, ośmieszają socjologię i statystykę, wolą samotność od politycznych wieców, publikują w niskonakładowych czasopismach i przywiązują szczególną wagę do zwięzłości w prezentacji swych poglądów („Read «The New Yorker», trust in God; / And take short views” – „Czytaj tygodnik «The New Yorker», pokładaj ufność w Bogu, i stroń od zawiłych poglądów”). Mamy tutaj do czynienia z kryptocytatem z anglikańskiego biskupa Sydneya Smitha, któremu Auden poświęcił esej zatytułowany *Portrait of a Whig (Portret Wiga)*³⁴. Ten duchowny z okresu regencji (rządów księcia Walii, późniejszego Jerzego IV, w zastępstwie psychicznie chorego Jerzego III) reprezentował specyficznie angielską odmianę liberalizmu, którą znajdujemy też w *Don Juanie* Byrona – jest to więc kolejny wzorzec oświeceniowy. Postawę tę przeciwstawia Auden mentalności, którą w mniej żartobliwym kontekście (w eseju *Augustus to Augustine – Od Augusta do św. Augustyna*) określa jako nowe wcielenie konstantynizmu:

Nasza epoka przypomina pod pewnymi względami epokę św. Augustyna: planowanie w dziedzinie społecznej, cezaryzm rzeszemieszków lub

³⁴ W.H. Auden, *Forewords and Afterwords*, New York 1973, s. 152–167.

biurokratów, paideia, scientia, religijne prześladowania są również typowe dla naszych czasów³⁵.

Konflikt, jaki poeta tutaj przedstawia, jest w gruncie rzeczy jeszcze jedną odmianą ważnej dlań opozycji między arkadyjczykami a utopistami, przy czym nie ma żadnej wątpliwości, że lokuje swą sympatię po stronie tych pierwszych.

Nad przyczynami wyboru gatunku o oświeceniowych konotacjach (trawestacja poematu heroikomicznego – *Wojna żab z myszami*) zastanowiliśmy się już w rozdziale poświęconym relacjom między Audenem i Miłozsem³⁶. Trzeba na tym miejscu tylko jeszcze zwrócić uwagę, że Audenowskie poglądy na konflikt między Arkadią a Utopią są bardziej ambiwalentne niż może się wydawać. Utopia jest bowiem projekcją rajskiego stanu sprzed upadku. Łatwo o wypaczenia jej autentycznego sensu. Świat byłby jednak uboższy bez takiej perspektywy. Obok kolejnych afirmacji niewspółmierności Edenu i „Nowej Jeruzalem” (w *Horae Canonicae 5. Vespers*)³⁷ spotykamy w tomie esejów *The Dyer's Hand* (*Ręka farbiarza*) pogląd, że każdy wiersz jest zatem próbą stworzenia analogii do rajskiego stanu harmonijnego połączenia wolności i prawa, systemu i ładu. Każdy dobry wiersz zbliża się do utopii³⁸. Ale – jak Auden słusznie podkreśla – analogia to nie to samo co imitacja. Poezja może więc traktować o próbach realizacji platońskiego Dobra w kontekście państwa opiekuńczego, nie powinno się jednak stać narzędziem propagandowym, nawet wtedy kiedy cele są równie szlachetne jak ideały „Fabian-society”. Epoka poezji panegirycznej minęła bowiem na zawsze, co Auden ilustruje zabawnym przykładem. Nikt nie zdoła już napisać dobrego wiersza o Churchillu, podczas gdy XVII-wieczny poeta John Dryden nie miał żadnych trudności w układaniu artystycznie znakomych ód na cześć Karola II, mimo że ten

³⁵ Tamże, s. 39.

³⁶ Zob. A. van Nieuwerkerken, *Czesław Miłosz i W.H. Auden – pułapki tworzenia poetyckiej autobiografii w XX wieku*, [w:] tenże, *Ironiczny konceptyzm*, dz. cyt., s. 115.

³⁷ W.H. Auden, *Collected Poems*, dz. cyt., s. 637–639.

³⁸ W.H. Auden, *The Dyer's Hand and other essays*, London 1987, s. 71 (*The Virgin & The Dynamo – Matka Boska i prądnica*, przeł. J. Zieliński, [w:] tenże, *Ręka farbiarza i inne eseje*, wybór M. Sprusiński, J. Zieliński, wstęp J. Zieliński, Warszawa 1988, s. 60).

Stuart jako król się nie sprawdził³⁹. Okazuje się więc, że nie ma zagwarantowanej symetrii między porządkiem etyki, polityki etc. a hierarchią poetycką. Niepokojącą ilustracją takiego stanu rzeczy jest ambiwalencja wielkich metafor (jak np. opozycja między „arkadyjczykami” i „utopistami”, wymowa „Nowej Jeruzalem” etc.) w zależności od kontekstu, w jakim występują. Wydaje się, że mamy tutaj do czynienia z odmianą ironii „czasów i zdarzeń”, która też nie była obca Herbertowi (zwłaszcza w poezji i szkicach poświęconych malarstwu i sztuce w ogóle).

Są jednak tematy, które u Herberta nigdy nie wykazują ambiwalencji. Dobrym przykładem jest tutaj właśnie motyw utopii. Budzi ona zawsze grozę. Właśnie owa groza, związana ze sposobami wprowadzania w życie komunistycznej utopii na obszarze realnie istniejącego socjalizmu, nie pozwala poecie potraktować tego tematu z humorystyczną niefrasobliwością charakterystyczną dla wielu utworów Audena. Patronem jego polemiki z modelem społeczeństwa zaproponowanym przez współczesnych królów-filozofów i strażników idealnego państwa nie jest „biała Afrodyta” („White Aphrodite is on our side”⁴⁰ – „Biała Afrodyta jest po naszej stronie”), ale prorok i kaznodzieja. Gama tonów tych rzeczników Herbertowskiego mesjanizmu rozciąga się między sarkazmem a patosem. Ich celem nigdy nie jest „delectare”, ale „persuadere”. Sarkastyczna jest np. tonacja *Sprawozdania z raju* (N), w którym początkowy (zresztą dosyć podejrzany) idealizm fundatorów utopii:

Na początku miało być inaczej –
 świetliste kręgi chóry i stopnie abstrakcji
 ale nie udało się oddzielić dokładnie
 ciała od duszy [...]

przekształcił się w cyniczny pragmatyzm:

Boga oglądają nieliczni
 jest tylko dla tych z czystej pneumy

³⁹ Tamże, s. 81 (*The Poet & The City*, tłum. pol. A. Baranowskiej pt. *Poeta a społeczeństwo*, [w:] tenże, *Ręka farbiarza i inne eseje*, dz. cyt., s. 72).

⁴⁰ W.H. Auden, *Collected Poems*, dz. cyt., s. 338 (pamiętamy, że oponentem zwolenników Hermesa w *Under Which Lyre* był Apollo).

reszta słucha komunikatów o cudach i potopach
z czasem wszyscy będą oglądali Boga
kiedy to nastąpi nikt nie wie

Okazuje się, że ostateczny kształt tego rajsu jest diaboliczną parodią prawdziwego Miasta Bożego.

Otóż szczególna zajadłość ataków autora *Pana Cogito* na kolejnych socjotechników złej utopii wydaje się wynikać z tego, że ich działalność przedstawia się jako przewrotna parodia prawdziwego (w sensie platońskim) Dobra. Wszystkie próby podszycia się pod nie muszą więc budzić silny sprzeciw, zwłaszcza u poety, który jest (albo uważa, że jest) rzecznikiem społeczeństwa w stanie obłąkania. Byłoby błędem odrzucać literackie znaczenie specyficznej chemii łączącej naturę powołania poetyckiego z logiką społecznych i historycznych procesów, aczkolwiek przyznać trzeba, że nie ma tutaj wyraźnej symetrii (zarówno Herbert jak i Mandelsztam są poetami zwalczającymi totalizm)⁴¹. Czasem nie wolno się jednak uchylić od truizmów. Poetyckie uniwersum Herberta ma znacznie bardziej zamknięty kształt niż poetycki świat Audena. „Synowie Hermesa” odwołują się w polemice z reprezentantami oficjalnego światopoglądu Apollina do bogatego repertuaru argumentów, pośród których raczej estetyczne nie zajmują najpośledniejszego miejsca (nie zawsze: w *Hermetycznym dekalogu* przestrzega poeta, że „thou shalt not [...] speak with such / As read the bibie for its prose”⁴² – „Nie będziesz [...] rozmawiał z takimi, którzy czytają Biblię ze względu na piękną prozę”) – w środowisku Audena największymi zagrożeniami są bowiem scjentyzm i sekularyzacja. Sztywność moralnych zasad Herberta (przypominająca sztywność jego niezbyt atrakcyjnej cnoty – starej panny)⁴³ należy przypisać okoliczności, że stawał się coraz

⁴¹ Zob. na ten temat rozdział VII [w:] A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm*, dz. cyt., s. 272–280.

⁴² W.H. Auden, *Collected Poems*, dz. cyt., s. 339.

⁴³ Zob. wiersz *Pan Cogito o nocio* (ROM). Jej nową, bardzo krwiożerczą i – jeżeli możemy uwierzyć współczesnym relacjom – ładniejszą inkarnacją jest zabójczyni Marata, Charlotte Corday (*Mademoiselle Corday*, R): „Sztywno wyprostowana jechała Panna Corday [...] Panna Corday po nocach czytała Plutarcha / książki brano na serio”. Wiersz ten jest dobrym przykładem tendencji starego poety, by ciągle powtarzać dotychczasowe tematy.

bardziej skłonny do zawężenia (zubożenia?) pełni platońskiej triady do jej wymiaru etycznego. W pewnym sensie poeta podążał i tutaj ścieżką greckiego mędrca, prowadzącą od miłosnej biesiady do surowości archaicznych „Praw”.

Herbert zdawał sobie oczywiście sprawę z błędnego koła, do którego się dostał. Na tym właśnie tle trzeba odebrać samokrytyczne uwagi w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM): „uwierzyliśmy zbyt łatwo że piękno nie ocala [...] tak mało radości – córki bogów w naszych wierszach Ryszardzie”. Historia narzucała Herbertowi obowiązki dające się tylko spełniać w poetyckim programie odzégnującym się od Piękna. Piękno nie mogło być czynnikiem w dynamicznym polu niesymetrycznych sił, ale tylko jedną zasadą obok innych (ważniejszych) zasad. Wbrew pozorom (*Kołatka*, HPG) nie można jednak powiedzieć, że w poezji Herberta Piękno jest bezpośrednio przeciwstawione Dobru lub Prawdzie. Jeżeli można mówić tutaj o ironii egzystencjalnej w sytuacji poety żyjącego w epoce, kiedy „mokry dół zaułek morderców barak / nazwany pałacem sprawiedliwości” (*Potęga smaku*, ROM), to w tym sensie, że pewne – i to najbardziej istotne – regiony poetyckiego doświadczenia były wówczas po prostu niedostępne (znamienny jest znów kontrprzykład współczesnego Orfeusza, Mandelsztama). Herbert składając ofiarę z tego, co jest najżywotniejsze w powołaniu poety, wybrał heroizm ascezy (mentalność stoika zdominowała tutaj pierwiastki platońskie i spotyka się z duchem klasztoru).

Jakie zatem sposoby obcowania z pięknem zachowały swą żywotność w czasie „marnym i niepoetyckim”⁴⁴? Droga do epoki niewinności artystycznej zmieniała się w ledwie widzialną ścieżkę. Arcydzieła tych czasów są ciągle jednak dostępne (i to dla coraz szerszej publiczności), stając się przedmiotem niezliczonej liczby komentarzy stosujących rozmaite metody egzegetyczne. Niemal zabobonna cześć dla klasyków kultury zachodniej (lub śródziem-

⁴⁴ Ten cytat z Hölderlina stał się w latach osiemdziesiątych popularną diagnozą sytuacji poezji w rzeczywistości rozsypującego się ustroju PRL-owskiego (zob. Marian Stala, *Chwile pewności*, Kraków 1991, s. 5). Krytyk ma oczywiście rację, kiedy twierdzi, że „nie było to znakiem podziwu dla Hölderlina ani wiary w Heideggera”.

nomorskiej), podziw dla owych „pomników nigdy nie starzejącej się myśli”⁴⁵ są nie mniej znaczące dla naszej epoki, co obrazoburcza postawa awangardzistów (w tym przypadku granica między obszarami „dziedzictwa” a „wydziedziczenia” nie wpływa w istotny sposób na kryteria oceny). W obu wypadkach poezja (sztuka) przeciwstawia się skutkom ideologii, która, absolutyzując lekcje oświecenia, scjentyzmu i pozytywizmu, potraktowała przyrodę, kulturę, duszę etc. jako materiał do „naukowych” eksperymentów. Innym negatywnym skutkiem desakralizacji świata i dehumanizacji człowieka okazała się bylejakość cywilizacji masowej, którą rządzi duch „potwora Pana Cogito”.

Jednym z najgroźniejszych efektów „automatyzacji” ducha, zapręgnięcia osoby w kierat modnych emocji przez tzw. kult osobowości, jest degradacja wszelkich uczuć, nawet tych najbardziej podstawowych. W tym punkcie okazuje się, że można jednak skorzystać z kulturalnej spuścizny przeszłości. Ilustracją takiej postawy są próby Herberta, by znaleźć poetyckie ekwiwalenty dla bezosobowości cechującej sposoby przedstawienia rzeczywistości w średniowiecznym i wczesnorennesansowym malarstwie, w którym piękno formy i szukanie (nieraz okrutnej) prawdy wzajemnie się wspierały bez ulegania Baudelaire’owskiemu demonizmowi (wariacjami na ten temat są wiersze Miłosza i Szymborskiej o „klasykach” muzyki osiemnastowiecznej: *Mistrz, Klasyk*)⁴⁶. Wydaje się, że Herbert nie tylko kontynuował tradycję moralizmu Audena i Kawafisa, lecz także znalazł oryginalne rozwiązanie dla tego zagadnienia, poruszonego już przez Miłosza w wierszu *Nie więcej*⁴⁷. Zamiast się jednak zastanowić, czy mimesis za pośrednictwem dzieła sztuki może być wiarygodna, skoro mamy w niej zawsze do czynienia z indywidualną i niepowtarzalną wizją indywidualnych i równie niepowtarzalnych wydarzeń:

Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany
Opisać
[...]

⁴⁵ W.B. Yeats, dz. cyt., s. 217 (*Sailing to Byzantium / Odjazd do Bizancjum*).

⁴⁶ Cz. Miłosz, *Poezje*, dz. cyt., s. 256; W. Szymborska, *Widok z ziarnkiem piasku*, Poznań 1997, s. 70.

⁴⁷ Cz. Miłosz, *Poezje*, dz. cyt., s. 247.

zamknąć w słowie mocniejszym niż ostatni grzebień
 Który w próchnie pod płytą, sam, czeka na światło
 [...]

 Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno

interesuje się Herbert warunkami umożliwiającymi taką obiektywną (zazwyczaj anonimową) wizję. Otóż Piękno i Prawda mogą być tożsame, jeżeli podmiot usuwa się w cień. Bezosobowość kategorii autorskiej stanowi porękę „autentyczności”, prawdziwości relacji między światem przedstawionym utworu a rzeczywistością pozawierszową. Nie można więc powiedzieć, że w poezji Herberta piękno ulega degradacji. Upadek czasów przesłonił nam chwilowo jego pełnię, ale w odróżnieniu od Miłosza autor eseju o włoskim malarzu Piero della Francesca nie zgodziłby się z twierdzeniem, że sztuka lub poezja hołdująca pięknu ma moralnie dwuznaczny charakter.

5. Motyw „miasta” i jego obrońców w kilku utworach Herberta, Audena i Kawafisa

Innym ważnym tematem łączącym poezję Herberta, Audena i Kawafisa jest motyw M(m)iasta. Wybór dużej lub małej litery uwidacznia złożoność konotacji narosłych wokół tego słowa. Konkretne miasto (Warszawa z lat okupacji, Berlin, Utica tuż przed zdobyciem przez wojska triumwirów etc.) nie jest bowiem identyczne z Miastem jako pewnym projektem przyszłościowym w sakralnym porządku „Civitatis Dei” (Jerozolima) albo mniej lub bardziej odporną na odpływy i przyptywy historii skarbnicą kultury (prawie zawsze śródziemnomorskiej) jak np. Rzym, Bizancjum i Aleksandria. Wreszcie Miasto może być symbolem Przymierza „żywych z umarłymi” (i z Bogiem) tak, jak np. Troja, Jerozolima Dawida i znów Warszawa. Wydaje się, że owe porządki często się mieszają, przyczyniając się do powstania różnych miast-hybrid.

Najsłynniejszy przykład takiego miasta-hybridy w literaturze powojennej narysował Herbert w *Raporcie z oblężonego Miasta*. Jerzy Kwiatkowski zwrócił uwagę na specyficznie polski kontekst sytuacji oblężenia (Bar, Zbaraż i Kamieniec Podolski Sienkiewicza po obserwowane przez przyzmat ironii oblężone miasto – raczej „od

wewnątrz” – Mrożka)⁴⁸. Mimo że Herbert w tym utworze bardzo mocno podkreśla realia związane z sytuacją oblężenia (głód, choroby, nagłe zmiany nastrojów oblężonych etc.) nie ulega jednak wątpliwości, że obrona znajduje swoje ostateczne uzasadnienie w ponadczasowym fundamencie Miasta. Chodzi tutaj zarówno o jego funkcję skarbnicy kultury, jak i miejsca, gdzie został zawarty „pakt między żywymi i umarłymi”. Sens obrony oblężonego miasta stanowi zarazem (przejrzystą) polemikę ze słynnym wierszem Kawafisa *Czekając na barbarzyńców*. Innym ciekawym kontekstem wydaje się jednak miasto z Audenowskiego poematu *Memorial for a City (Pomnik dla miasta)*⁴⁹, w którym porządek historii również zostaje odniesiony do pewnego nadrzędnego wobec niej planu. Przyjrzyjmy się dokładniej postawom obrońców (lub niedobitków) tych miast.

W konkretnym mieście (Berlin) stanowiącym scenę pierwszej części Audenowskiego poematu katastrofa cywilizacyjna już się dopełniła. Jego „postwergiliańskie” ruiny świadczą o ostatecznym zwycięstwie barbarzyństwa. Oczy wrony i obiektyw kamery otwierają się na świat „Homera, nie nasz”. Wrócił porządek świata pierwotnego i cykliczności pór roku:

First and last
They magnify earth, the abiding
Mother of gods and men; gods behave, men die,
Both feel in their own small way, but She
Does nothing and does not care,
She alone is seriously there⁵⁰.

(Wolbrzymiają one ziemię, która była na początku i pozostanie w końcu, trwała Matka bogów i ludzi; bogowie wiedzą, jak się zachować, ludzie umierają, obie grupy czują na swój własny, mały sposób, ale Ona nie robi nic i nie dba; tylko Ona jest poważnie obecna.)

Epicki charakter tego surowego krajobrazu unieważnia etykę, nieważne czy chrześcijańską czy oświeceniową. Ustępuje ona racjom poddyktowanym przez prosty podział na zwycięzców i zwyciężonych:

⁴⁸ J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 391 (rozdz. *Polski archetyp oblężenia*).

⁴⁹ W.H. Auden, *Collected Poems*, s. 591–596. Jednym z bodźców do pisania tego poematu była wizyta autora w zburzonym Berlinie z pierwszych lat powojennych.

⁵⁰ Tamże, s. 591.

One enjoys glory, one endures shame;
He may, she must. There is no one to blame⁵¹.

Jeden cieszy się sławą, inna/y/ znosi hańbę;
On może, ona musi. Niczyja to nie jest wina.

Nikt nie może być winny w świecie, nad którym panują Mojry. Los jest ślepy. Auden przedstawia tę archaiczną koncepcję świata w bardzo przekonujących obrazach, ale nie jesteśmy chyba zaskoczeni jego zasadniczą na nią niezgodą. Nie ma bowiem żadnych podobieństw między przeżywaniem klęsk w epoce wojny trojańskiej a w czasach chrześcijańskich. „Nasz ból i nasz żal nie są greckie”. Czas historii nie jest czasem cyklicznym rządzonym przez ślepy los:

We know without knowing there is a reason for what we bear,
That our hurt is not a desertion, that we are to pity
Neither ourselves nor our city [...] We are not to despair⁵².

(Bezwiednie jednak wiemy, że to, co znosimy, nie dzieje się bez przyczyny, że nasz ból nie jest równoznaczny z (byciem) opuszczonym, że nie powinniśmy współczuć ani sobie, ani naszemu miastu [...] nie wolno nam poddać się rozpacz.)

Paradoksalna świadomość, że jesteśmy odpowiedzialni za historię, nad którą nie panujemy:

Where our past is a chaos of graves
and the barbed-wire stretches ahead
Into our future till it is lost to sight⁵³.

(Gdzie nasza przeszłość jest chaosem grobów, a drut kolczasty ciągnie się przed nami.)

skłania do współczucia wobec przegranych. Właśnie owo współczucie przełamuje nieubłagalnie prawa świata epickiego (Auden porównuje w eseju *The Greeks and us* etos homerycki z etosem asów lotnictwa; główna różnica między nimi polega – jego zdaniem – na tym, że „zawód” homeryckiego bohatera jest dziedziczny)⁵⁴.

⁵¹ Tamże, s. 592.

⁵² Tamże, s. 592.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ W.H. Auden, *Forewords and Afterwords*, dz. cyt., s. 17, tłum. polskie: A. Skarbińska pt. *Grecy i my*, [w:] tenże, *Ręka farbarza*, dz. cyt., s. 417. Tekst ten,

Herbert, który miał tę istotną przewagę nad Audenem, że znał poczucie całkowitej porażki wszystkich nadziei z autopsji, przedstawił owe klęski w obrazach nie mniej homeryckich. Pogłębił jednak opozycję między surową wzniosłością konwencji epickich a rozpaczą pokonanych proszących już tylko o litość (*O Troi, SS*):

za mało strun
potrzebny chór
lamentów morze
i łoskot gór
kamienny deszcz

Fragment (SP):

Usłysz nas Srebrnołuki przez zamęt liści i strzał
przez bitwy uparte milczenie i mocne wołanie martwych
[...]
w pył nurzamy twarze w pocie myjemy ciała
z piersi otwartej mieczem nie krew nie krew ucieka
[...]
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

Ale twarde prawa świata epickiego, żołnierski honor, sztywne konwencje gatunku wykluczają taką postawę. Apollo może zabić potwory takie jak Pyton, ratując w ten sposób sielankowe życie arkadyjskich pasterzy, przywołanych przez Herberta w równie fatalistyczny sposób w utworze o kaźni bojowników o wolność (*Pięciu, HPG*):

o czym mówiło pięciu
w nocy przed egzekucją
[...]
a zatem można
używać w poezji imion greckich pasterzy

który spełnił rolę wstępu do *The Portable Greek Reader* (New York: Viking Press, 1948), pochodzi więc z tego samego okresu, kiedy Auden pracował nad *Memorial for a City*. Nieco później powstał słynny wiersz *The Shield of Achilles / Tarcza Achillesa* (1952), który przeciwstawia starożytność polom śmierci dwudziestowiecznego totalizmu z innego, bardziej pochlebnego dla starych Greków, punktu widzenia.

Nie jest natomiast w stanie ułaskawić swych wrogów, nawet gdyby chciał. Stawką pojedynku Apollina i Marsjasza jest życie lub śmierć. Muszą zginąć albo bogowie Olimpu, albo Tytani. Bohater chrześcijańskiego eposu (Tankred) oddaje swej pokonanej nieprzyjaciółce i zarazem ukochanej (Klorynda) ostatnią usługę, chrzcząc ją. Polyksena została po zdobyciu Troi złożona w ofierze, by uspokoić ducha jej podstępnie zamordowanego kochanka Achillesa. Świat epickich konwencji jest zatem nie do przyjęcia ani dla Audena, ani dla Herberta. Trzeba jednak przyznać, że polski poeta miał lepszy zmysł dla jej reliktywów w nowoczesności. Nastroje jego pokonanych bohaterów można by oddać słowami Audena:

Świat Homera jest szalenie smutny, ponieważ nigdy nie przekracza chwili obecnej; ktoś jest szczęśliwy, ktoś jest nieszczęśliwy, ktoś zwycięża, ktoś przegrywa, wreszcie ktoś umiera. [...] Radość i cierpienie są tylko czymś, co odczuwa się w danym momencie, poza tym nie mają znaczenia. [...] Jest to świat tragiczny, ale świat bez winy, ponieważ jego tragiczne błędy nie są błędami natury ludzkiej, ani – tym bardziej – błędami indywidualnego charakteru, a jedynie błędami wynikającymi z natury istnienia⁵⁵.

Ostatnie stwierdzenia Audena można odnieść do etosu bohaterów we wcześniejszej twórczości Herberta. Trudno jednak zaprzeczyć, że w jego poezji transcendencja nigdy nie idzie w parze z opatrnością. Poeta nie przyjmuje teodycei. Odrzucając moralne konsekwencje prymitywnego świata heroicznego, widzi Herbert jego realność. Można nawet przypuszczać, że autor *Kołatki* (HPG) sprzeciwia się zbyt łatwej śpiewności poezji „zielonego dzwonu drzewa / niebieskiego dzwonu wody”, łączącej czynnik inkantacyjny z tętnem krwi i rytmem oddechu, gdyż czerpie ona pożywienie z tych samych przedcywilizacyjnych soków, którymi odżywiała się pierwotna poezja epicka. Naturalne rytmy nie dają się bowiem podporządkować koncepcjom platońskim i stoickim⁵⁶.

Otóż biorąc pod uwagę owo przeciwstawienie „naturalnego”, epickiego, odświętnego świata przemocy i szarej dziedziny racji

⁵⁵ Tamże, s. 419–420.

⁵⁶ Zob. na temat tego wiersza rozdział VII, [w:] A. van Nieuwerkerken, *Ironiczny konceptyzm*, dz. cyt., s. 235 i dalej (konflikt między Anteuszem a Herkulesem).

moralnych (Barańczak ukazał, że opozycja „biel” – „szarość” u Herberta jest daleka od jednoznaczności)⁵⁷, może się wydawać dziwne, że w swej późniejszej twórczości (*Przesłanie Pana Cogito*, PC; *Raport z obłązonego Miasta*, ROM; *Mademoiselle Corday*, R; *Wilki*, R) Herbert jednak nawiązuje do jednego bardzo ważnego elementu „etyki” epickiej. Wciąż jeszcze obowiązuje zasada bezwzględnej wierności. I to nie tylko wobec jakichś abstrakcyjnych postulatów (nawet jeżeli są najwznioślejsze), lecz wobec ludzi lub ich pamięci („a Gniew twój bezsilny niech będzie jak morze / ilekroć usłyszysz głos poniżonych i bitych”)⁵⁸. W tym świecie nie brak też epickiej zawziętości usprawiedliwiającej nieubłaganą wrogość wobec nieprzyjaciela (*Achilles. Penteseila*, R).

Okoliczność, że owe relikty etosu epickiego funkcjonują w kontekście platońskim lub chrześcijańskim, wywołuje często napięcia („i nie przebaczaj zaiste nie w twojej mocy / przebaczać w imieniu tych których zdradzano o świecie”, *Przesłanie Pana Cogito*, PC). Rodem z epiki są też bohaterowie, których Herbert przywołuje w *Przesłaniu Pana Cogito*. Gilgamesz i Hektor pochodzą z wielkich epepej starego świata. Tylko pozornie inaczej ma się sprawa z Rolandem, bohaterem najarchaicznego poematu francuskiego średniowiecza. Rolanda nie trzeba tutaj przeciwstawiać Gilgameszowi i Hektorowi, lecz bohaterom nowej tradycji epickiej, której patronowały opowieści o dworze króla Artura, poszukiwaniu Graala, zdradach miłosnych Lancelota i Ginewry etc. Po jednej stronie znajdujemy raz na zawsze ustalone konwencje (ważną figurą tej poezji jest epitet stały), po drugiej załączek motywacji psychologicznej.

Zwróciłem już uwagę, że wizerunek „rzeczywistego” autora u Herberta nie rozwija się. Jego dewizą mogłoby być „semper idem”. Nie wydaje się przypadkiem, że poeta poszukując w literaturze średniowiecznej wzoru nieskazitelnego rycerza, wybrał właśnie Rolanda, nieustraszonego wojownika o niezbyt zindywidualizowanym charakterze, a także bohatera, który padł ofiarą zdrady. Nadmiar psychologii zatuszowałby bowiem jasne kontury sytuacji, w której

⁵⁷ Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, dz. cyt., s. 83–90.

⁵⁸ *Przesłanie Pana Cogito* (PC) jest oczywiście podstawowym tekstem późniejszego Herberta na temat bohaterstwa.

można tylko wybrać między jednoznacznym Tak lub Nie, jak np. w wierszu Kawafisa *Che fece... il gran rifiuto*:

Dla niektórych ludzi przychodzi taka godzina,
kiedy muszą powiedzieć wielkie Tak
albo wielkie Nie
[...]
Ale właśnie to Nie –
to słuszne Nie – na całe życie go grzebie

U Kawafisa kontekst wydaje się jednak raczej ewangeliczny⁵⁹.

Przy wyborze patronów *Przesłania Pana Cogito* zwraca uwagę jeszcze inna okoliczność. Wszyscy oni byli w końcu przegrani. Idealny bohater sytuacji „epickiej”, w której (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, PC):

obywatele
nie chcą się bronić
uczęszczają na przyspieszone kursy
padania na kolana

powinien zdawać sobie sprawę, że „oni”, czyli „szpicle, kaci, tchórze” wygrają (*Przesłanie Pana Cogito*, PC):

pójdą na twój pogrzeb i z ulgą rzucą grudę
a kornik napisze twój uładzony życiorys

Trudno sobie wyobrazić, by ów życiorys odznaczał się surowym pięknem *Iliady* lub *Pieśni o Rolandzie*. Będzie – w zależności od politycznej koniunktury – albo pośmiertną denuncjacją, albo hagiografią. W pierwszym przypadku nie ma o czym mówić. Hagiografie zaś odznaczają się zazwyczaj połączeniem dydaktyzmu z fałszywym patosem. Obie te „choroby” uważa wiek ironii za nieuleczalne. Jak Herbert sobie poradził z takim stanem rzeczy?

Po pierwsze – trzeba oczywiście brać pod uwagę, że *Przesłanie Pana Cogito* wygłasza maska, która nie musi być całkiem identyczna z poglądami autora. W tym przypadku mielibyśmy do czynienia

⁵⁹ K. Kawafis, *Wiersze zebrane*, przełożył i opracował Z. Kubiak, Warszawa 1995 s. 14.

z próbą znalezienia kontekstu mogącego uwiarygodnić etyczny maksymalizm, który w warunkach szarej codzienności PRL-u jawiłby się najwyżej w postaci „wstydliwych snów”. Barańczak zwrócił uwagę, że Herbert stosuje w tym utworze strategię retoryczną może nie tyle osłabiającą patos, ile pokazującą wysoką cenę wierności:

Każde wezwanie wypowiedane tu przez Pana Cogito otrzymuje natychmiast swoje kontrastowe uzupełnienie w postaci bezlitosnego ostrzeżenia; skoro przekonanie o bezwzględym obowiązku «wierności» wobec dziedzictwa wartości moralnych, o konieczności przyjęcia «postawy wyprostowanej», zderza się bezustannie z przekonaniem o równie bezwzględnej nieuchronności fizycznej porażki⁶⁰.

Autorski dystans wynika tutaj z okoliczności, że Pan Cogito jest tylko mentorem adresata, który ma odegrać rolę bohatera. Cena, jaką się płaci za odegranie roli Rolanda, jest tak wysoka, że żaden XX-wieczny intelektualista (za którego ma się Pan Cogito) nie byłby gotów jej zapłacić. W tym sensie dystans stwarza tło, na którym bohatera postawa tym jaśniej promieniuje, a jest zarazem znakiem autorskiej pokory.

Postawę nieugiętego hartu w obliczu nieuniknionej porażki wcielają więc najlepiej przegrani z dawnych cykli epickich. Herbert wyodrębniając ją z realiów wieku bohatera, bierze ich postawę jednak w ironiczny cudzysłów. Psychologicznie wyrafinowany protagonista współczesnej liryki (która jest z reguły liryką medytacyjną lub pretekstem do niepohamowanej ekspresji ego) nie byłby w stanie przeciwstawić się „samogonnemu Mefisto w leninowskiej kurtce” (*Potęga smaku*, ROM). Przegrani świata homeryckiego są zaś czymś więcej niż godnymi oponentami nowych „bohaterów”, których zglajchszaltowane i „ziemniaczane twarze” wyzierają spod złowrogich masek „Boskiego” Klaudiusza i Damastesy. „Wnuczęta Aurory” działają w rzeczywistości, która jest skarłałą parodią prawdziwego świata epickiego. Z Gilgameszem, Hektorem i Rolandem łączą ich tylko intelektualna bezradność i czarno-biały charakter wyborów etycznych, przed którymi stoją. Jeden to bohater z „wysokiej” tradycji poezji epickiej, drugi to zbior, który mógłby najwyżej występować

⁶⁰ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, dz. cyt., s. 208.

w groteskowej komedii (typową dla Herbertowskiej strategii ironicznego „minimalizmu” jest inwersja tej sytuacji w wierszu *O dwu nogach Pana Cogito*, PC). Głównym atutem bohatera epickiego jest zatem jego całkowita niewspółmierność ze zbirem nie na płaszczyźnie etyki, lecz estetyki (pojęcie „honor”, co – zdaniem Michnika – najlepiej oddaje istotę moralnej postawy Herbertowskiego bohatera jest w gruncie rzeczy kategorią estetyczną)⁶¹. Sprowadzenia wyboru między dobrem a złem do „potęgi smaku” nie można więc tylko traktować jako wyraz przekornej autoironii.

Hektor zginie nieuchronnie. Jest jednak mało prawdopodobne, że jego zwycięzcę będzie opromieniała sława Achillesa. Czy nikczemność przeciwnika nie osłabia wartości „postawy wyprostowanej”? Otóż nie! „Honor”, niezłomna wierność jaśniej stałym blaskiem zarówno w bezdennych mrokach stalinowskiego piekła, jak i w mglistej codzienności obszaru znajdującego się „pomiędzy” strefą totalnej negacji a krainą „dziedzictwa”. Wydaje się ponadto (świadczy o tym recepcja tej poezji na Zachodzie), że owa poezja może zaoferować model bohatera odpornego na naciski kultury masowej. Pospolitość, zgrzebność otoczenia, w którym ów bohater się porusza, daje mu dodatkową legitymizację. Czytelnik, który wychował się na powieściach psychologicznych, nie przestał tęsknić za autentycznym bohaterem pod warunkiem jednak, że „siedzi w niskim / siodle doliny / zasnutą gęstą mgłą”, a nie zachowuje się jako „szczęśliwy święty Jerzy” w „rycerskim siodle” (*Potwór Pana Cogito*, ROM). Nie wierzy też w potwory, chyba że są „pozbawione wymiarów” i „wymykają się definicjom” (*Potwór Pana Cogito*). Na dnie łagodnej lub groteskowej ironii, z jaką Herbert pokazuje te starcia, czyha jednak zawsze patos. Ironia ta nie bierze się ani z demoniczności „wnucząt Aurory”, ani z tragicznej sytuacji nowych Don Kiszotów, lecz z niewidzialnej siły, która nimi kieruje. Ta siła zaś przypomina u Herberta dosyć dokładnie starożytną Mojrę.

Po tej dygresji o naturze i roli bohatera w poezji Herberta powróćmy do M(m)iasta, w którego obronie on występuje. Czy „miasto

⁶¹ Zob. bardzo wpływowy esej (poemat prozą?) Michnika pt. *Potęga smaku*, [w:] tenże, *Z dziejów honoru w Polsce*, Warszawa 1991. Sprawiedliwości gwoli trzeba jednak brać pod uwagę, że tak (*Potęga smaku*) zatytułowany wiersz Herberta ma wysoce ironiczną wymowę.

popiołów”, stolica „królestwa bez kresu” (*Przesłanie Pana Cogito*, PC) sytuuje się w pobliżu Rzymu, Bizancjum, Aleksandrii lub (niebiańskiej, Dawidowej) Jerozolimy? Otóż wydaje się, że w tym przypadku nie funkcje kulturotwórcze i sakralne miasta są najważniejsze. Oblężone miasto Herberta jest bowiem przede wszystkim nową Troją. O ważności funkcji „przedmurza” świadczy hierarchia zadań w czasie oblężenia. Inaczej niż w „kronikarskich” utworach Kawafisa (np. *Z kolorowego szkła* lub *Konstantynopol wzięty*) narrator w *Raporcie z oblężonego Miasta* nie jest kronikarzem z prawdziwego zdarzenia (*Raport z oblężonego Miasta*, ROM):

Zbyt stary żeby nosić broń i walczyć jak inni –

wyznaczono mi z łaski poślednią rolę kronikarza
zapisuję – nie wiadomo dla kogo – dzieje oblężenia

Można tę wypowiedź oczywiście potraktować jako przykład ironii „autodeprecjacji”, ale to nie rozwiązuje sprawy. Kronikarz „oblężonego Miasta” odżegnuje się bowiem programowo od obiektywizmu, nie stara się ułożyć chaotycznych wydarzeń w logiczną całość:

mam być dokładny lecz nie wiem kiedy zaczął się najazd
przed dwustu laty w grudniu wrześnie może wczoraj o świcie
wszyscy chorują tutaj na zanik poczucia czasu

Mimo tej programowej niedokładności mającej wyrazić poczucie zagubienia, czytelnik nawet powierzchownie obeznany z historią Polski ostatnich pięćdziesięciu lat nie będzie miał żadnych problemów z rozszyfrowaniem różnych aluzji:

wtorek: burmistrz zamordowany przez niewiadomych sprawców
środa: rozmowy o zawieszeniu broni nieprzyjaciel internował posłów

Z drugiej jednak strony Herbert nadaje sytuacji oblężenia mityczny wymiar poprzez przywoływanie świata wędrówki ludów („patrzę z góry na mrowie wojsk ich światła” – innym bardzo „polskim” kontekstem jest Mickiewiczowska *Reduta Ordone* – „słucham hałasu bębnow barbarzyńskich wrzasków / doprawdy niepojęte że Miasto jeszcze się broni”). To pomieszanie dziejów z mitem, prozaicznych detali z wysokim patosem uniemożliwia wszelki autorski

dystans do opisywanych *in medias res* faktów. Wydaje się zatem, że w *Raporcie z oblężonego Miasta* Herbert zupełnie świadomie wybrał poetykę „zaangażowania”.

Rezygnując w tym utworze z ironii, autor *Pana Cogito* prowadził polemikę (świadomą? nieświadomą?) z Kawafisem. W poezji autora *Czekając na barbarzyńców* poziom „kronikarski” nigdy jawnie nie pomiesza się z poziomem świata przedstawionego (przypomnijmy sobie, że *Czekając na barbarzyńców*, w którym występuje zbiorowy podmiot, nie jest utworem kronikarskim)⁶². Sytuacja w *Raporcie z oblężonego Miasta* wykazuje pewne podobieństwa do utworu Kawafisa zatytułowanego *Konstantynopol wzięty*⁶³. Wiersz ten ukazał się dopiero w roku 1968 w tzw. *Anekdota poemata*. Poeta chciał wiersze z tego pośmiertnego tomu przechować, ale nie przeznaczył ich do publikacji (jak podaje Zygmunt Kubiak, zostało na karcie „obok rękopisu wiersza, wielkimi literami zaznaczone, przeważnie po angielsku: not for publication; but may remain here” – „Nie przeznaczone dla publikacji, ale może pozostać tutaj”)⁶⁴. Czy jedną z przyczyn tej powściągliwości była może okoliczność, że poeta nie miał wystarczającego dystansu do wydarzeń opisanych w niektórych wierszach? Jeżeli nawet tak

⁶² Ów zbiorowy przedmiot nie jest w stanie przekroczyć horyzontu teraźniejszości. Przeszłość stała się repertuarem skostniałych form (K. Kawafis, *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 22):

Czemu nasi dwaj konsulowie i pretorzy
przyszli dzisiaj w szkarłatnych, haftowanych togach?
Po co te bransolety, z tyłoma ametystami,
i te pierścienie z blaskiem przepysznych szmaragdów?
Czemu trzymają w rękach drogocenne laski,
tak pięknie srebrem inkrustowane i złotem?

Przyszłość zaś nie obiecuje żadnych podstawowych zmian w kondycji ludności rzymskiej, którą Oswald Spengler zaliczyłby do szeregu narodów „fellachów”, zob. *Der Untergang des Abendlandes*, rozdział *Urvölker, Kulturvölker, Fellachenvölker*, München 1973, s. 746–783. Ciekawe, iż ten prorok niemieckiego nacjonalizmu, mimo że uważał tę ostatnią fazę obumierania żywej formy kultury za nieuniknioną odnosił się – inaczej niż Kawafis – bardzo emocjonalnie do owej rzekomej konieczności dziejowej.

⁶³ K. Kawafis, *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 265.

⁶⁴ Tamże, 329.

było, to okazał się Kawafis w *Konstantynopolu wziętym* znacznie bardziej zrównoważonym kronikarzem niż Herbert w *Raporcie z oblężonego Miasta*.

Utwór ten jest świadectwem co pewien czas wracających katastrof w historii Grecji. Akcja wiersza zaczyna się w ciszy biblioteki. Miłośnik starych rękopisów czyta:

pieśni demotyczne
czyny kleftów, ich wojny,
sprawy, co mnie wzruszają: nasze własne, greckie.

W trakcie tych lektur trafia on na „lament nad utratą Miasta” („Wzięli Miasto, wzięli też Salonike”). „Bardziej niż to wszystko” poruszyła go jednak

pieśń z Trebizondy, w osobliwym dialekcie,
przepełniona smutkiem tych tak dalekich Greków,
którzy może do końca wierzyli, że jednak ocalejemy.

Wiadomo z historii, że owa enklawa w morzu tureckich najeźdźców zachowała swą niezależność jeszcze kilkadziesiąt lat po zdobyciu stolicy Imperium Wschodniorzymskiego. Koniec wiersza najważniejszego poety helleńskiej diaspory trzeba przytoczyć w całości

Lecz, niestety, wróżebny ptak «znad Miasta przylatuje»,
a «na skrzydełku papier zapisany niósł,
na winorośli nie przysiadł, ani pośrodku sadu
do cyprysu przyfrunął, przysiadł na jego korzeniu»
Arcybiskupi nie mogą – albo nie chcą – odczytać.
«Syn wdowy był, Janikas» – on tę kartę bierze,
on ją czyta i wybucha płaczem.
«Jak on czyta, jak szłocha, jak mu serce łomocze.
Biada nam, groza nam, oto Romania wzięta».

Otóż dystans między uczonym poetą czytającym stare pieśni z okresu upadku drugiego Rzymu a protagonistami tych wydarzeń został w całości zachowany. Tylko ktoś dobrze znający historię współczesnej Grecji zrozumie, że wzruszenie poety nie tylko wynika z rzewnej tonacji bizantyjskich pieśni. „W tych dniach” (ten zwrot zapowiadający beznamietną relację bliżej nie określonych wydarzeń otwiera kilka innych wierszy Kawafisa, zwłaszcza tych najbardziej

osobistych: *Dni 1901, Dni 1908 etc.*)⁶⁵, kiedy poeta „czytał pieśni demotyczne” (1921) zapowiadała się kolejna katastrofa w dziejach Helady. Grecy ponosząc porażkę w planach podboju całej Azji Mniejszej, zostali ostatecznie wyparci z jej terenów nadbrzeżnych, gdzie mieszkali prawie trzy tysiące lat. Stracili m. in. Smyrnę, jedno z miast, w którym według podania miał się urodzić Homer. Pieśń z Trebizondy (najdalej na wschód położony przyczółek kultury greckiej nad Morzem Czarnym) „poruszyła” poetę szczególnie dotkliwie, gdyż sam Kawafis, mieszkaniec Aleksandrii, znalazł się wówczas też na samym krańcu wciąż kurczącego się świata helleńskiego. Miasto założone przez wielkiego zdobywcę było już raz (w roku 1882) sceną rozruchów antyeuropejskich wznieconych przez arabskich nacionalistów⁶⁶. Również rodzina Kawafisów została wtedy zmuszona do tymczasowego opuszczenia miasta. Los topniejącej społeczności greckiej w tym mieście mógłby więc przywozić na myśl niepokój „tych tak dalekich Greków” (historia zweryfikowała obawy poety).

Porównując *Raport z oblężonego Miasta z Konstantynopolem wziętym*, uświadamiamy sobie znów, jaką cenę Herbert zapłacił za perswazyjną skuteczność swej poezji. Utwór ten wprost domaga się lektury według wzorca relacji między poetą a czytelnikiem przypominającego poezję publicystyczną. Nie chodzi o to, że wierszowi patronuje perspektywa *Księgi Przymierza*⁶⁷. Do jej wartości odwołuje się bowiem też Kawafis. Ale u Aleksandryjczyka niełatwe do

⁶⁵ Tamże, s. 148 i 180.

⁶⁶ Skutkiem tych rozruchów była okupacja Egiptu przez Anglików.

⁶⁷ Do perspektywy religijnej w swej istocie *Księgi Przymierza* odwołuje się Herbert np. w wierszu *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*. Okolicznościowość tego utworu i jego prywatny charakter wydają się tylko pozorem. Chodzi tutaj o wartości najwyższe (*Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, R):

Ale Prawo Tablice Zakon – trwa
[...]
Niech pochwalone będą Twoje księgi
Szczerze
Promieniste
Trwalsze od spiżu

Niech pochwalona będzie Twoja kołyska

Elzenberg jawi się tutaj trochę na wzór współczesnego Mojżesza.

określenia połączenie powściągliwego współczucia i nieodpartego lęku wywodzi się z sytuacji ironicznego dystansu. Świat narratora, sytuacja Greków czasów „potopu” otomańskiego, „twarz” rzeczywistego autora należą do ściśle oddzielonych poziomów. Ich identyfikacja jest rezultatem tej tajemniczej alchemii poetyckiej cechującej twórczość największych poetów (jeszcze bardziej „obiektywny korelat” dla tej sytuacji znalazł poeta w utworze *Ci, którzy walczyli dla Ligi Achajskiej* (1922)⁶⁸, którego akcja została przeniesiona do czasów hellenistycznych; w tym samym kontekście można czytać wiersz *Do Antiocha Epifanesa*)⁶⁹. Herbert zaś zaczyna w *Raporcie z oblężonego Miasta* od włączenia narratora-kronikarza do świata przedstawionego utworu i kończy na pozycjach tyrtejskich.

6. Motyw podróży w kilku utworach Herberta, Audena i Kawafisa: podróż jako wygnanie lub duchowe poszukiwanie (*quest*)

Motyw Miasta wiąże się z innym ważnym motywem w poezji Herberta, z podróżą. Jej sens i cel mogą być różne. W *Przesłaniu Pana Cogito* podmiot mówiący nawołuje swego adresata do pójścia śladem epickich bohaterów (oni bowiem są jego prawdziwymi przodkami), aby został w końcu przyjęty do „grona (ich) zimnych czaszek”. Podróż ta prowadzi do „ciemnego kresu”, jest wyprawą „po złote runo nicości” (*Przesłanie Pana Cogito*, PC). W inną podróż wybierają się niedobitki „oblężonego Miasta” (*Raport z oblężonego Miasta*, ROM):

i jeśli Miasto padnie a ocaleje jeden
on będzie niósł Miasto w sobie po drogach wygnania

Są więc – na wzór uchodźców Wielkiej Emigracji – jego ambasadarami na obczyźnie. Ten wątek wydaje się patetyczną inwersją przesłania wiersza Kawafisa zatytułowanego *Miasto* (mniej znanego niż *Czekając na barbarzyńców*, ale stanowiącego w tym przypadku równie ważny kontekst)

– Nowych nie znajdziesz krain ani innego morza
To miasto pójdzie za tobą

⁶⁸ Kawafis, *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 122.

⁶⁹ Tamże, s. 121.

[...]
 Jakeś swoje życie roztrwonił
 w tym ciasnym kącie, tak je w całym świecie roztrwonileś⁷⁰.

Bohater – wygnaniec z *Oblężonego Miasta*, podporządkowujący się dobrowolnie przesłaniu *Księgi Przymierza*, wraca z tej podróży na „dwór cesarza” (*Powrót prokonsula*, SP) lub na „kamienne łono ojczyzny” (*Pan Cogito – powrót*, ROM). Nawet po przedostaniu się do „lepszego świata” (*Mona Lisa*, SP):

no i jestem
 to ja jestem
 wparty w posadzkę
 żywymi piętami

tłusta i niezbyt ładna Włoszka
 na suche skały włos rozpuszcza

nie zapomina on o losach tych, którzy nie mogli uciec. Wreszcie zdarzają się podróże, z których powrotu nie ma (*Podróż*, ENO):

Jeżeli wybierasz się w podróż niech będzie to podróż długa
 wędrowanie pozornie bez celu błędzenie po omacku
 [...]
 prawdziwa podróż z której się nie wraca

Kryptocytaty ze słynnego wiersza Kawafisa *Itaka*⁷¹, które spokaliśmy we fragmentach wiersza *Podróż* (z tomu *Elegia na odejście*) przytoczonych na końcu, unaoczniają, że Herbert osadził ów motyw w bogatym kontekście kulturowym. Otóż wydaje się, że jego stosunek do podróży cechuje zasadnicza ambiwalencja. Podróż jest bowiem zarówno koniecznością (wygnanie, ucieczka), jak i szansą (poznawania nowych kultur, zachwycenia się różnorodnością i pięknem świata: *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika*, ROM). W pierwszym przypadku cel (walka o obronę wartości Miasta sprzed zdobycia) jest już z góry dany. W drugim przypadku dopiero podróż nadaje owemu celowi bardziej określony kształt. O ile bohaterski etos obrońców „oblężonego Miasta” po jego zdobyciu pozytywnie wartościuje romantyczny wzór wygnańca (który nie jest prawdziwym podróżnikiem, gdyż po-

⁷⁰ Tamże., s. 31.

⁷¹ Tamże., s. 40.

dróż go nie wzbogaca)⁷², o tyle podróż poznawcza jest etapem mającym ukształtować postawę, która dopiero umożliwi odkrycie lub dotarcie do „prawdziwego” Miasta. Potomkowie Hektora (Eneasz) chcą zrestytuować Troję. Naśladowcy Odysa wracają czasem na Itakę, ale podróż tak ich zmieniła, że nie zostają już rozpoznani przez swoich rodaków. Mają też świadomość, że istnieje jeszcze jakaś bardziej pierwotna Itaka, np. Atlantyda czy „Civitas Dei”.

Znamienne, że podobną, ale jeszcze skrajniejszą reinterpretację wędrówek Odysa znaleźć już można w *Boskiej komedii* Dantego. Sam bohater daje w XXVI pieśni *Piekła* do zrozumienia, że w *Odysei* przeinaczono prawdziwy sens jego podróży. Wcale nie chodziło o to, by wrócić do ogniska domowego, gdzie czekała wierna Penelopa. Wypływających z wyspy Cyrce pognała szaleńcza wręcz ciekawość poznawania nowych lądów

Quando
mi dipartì da Circe, che sottrasse
me più d'un anno là presso a Gaeta
[...]
nè dolcezza di figlio, nè la pièta
del vecchio padre, nè'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,
vincer poter dentro da me l'ardore
ch'ì'ebbi a divenir del mondo esperto,
e delii vizi umani e del valore⁷³

(Gdym był od Cyrcy wrócił, gdzie postradał
Wolność, w pobliżu Gaety więziony
[...]
Nie mógł powstrzymać syn mój ulubiony
Ni cześć starego ojca, ni miłości
Powinność, niegdyś szczęście lubej żony,
Nie mogły zdusić we mnie ciekawości
Zajrzenia w świata roboty misterne,
Poznania błędów ludzkich i dzielności⁷⁴)

⁷² Chodzi mi tutaj o typowo polski (i może rosyjski) wzór uciekinierstwa politycznego, którego najlepszym przykładem jest Wielka Emigracja po zdławieniu powstania listopadowego.

⁷³ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Milano 1989, s. 216.

⁷⁴ Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1990, s. 136 (podkr. – A.v.N.).

Trzeba oczywiście uwzględnić okoliczność, że Dante umieścił Odyssa w jednym z najniższych kręgów Piekieła, gdzie cierpi chyba nie tylko za fortele, które doprowadziły do upadku Troi, miasta Eneasza, szczególnie bliskiego sercu niedoszłego wskrzesiciela Imperium Romanum, ale także za **niewierność wobec swojej rodziny**. Z drugiej jednak strony jest Odys postacią fascynującą, której ostatnią podróż florentyński wygnaniec opisał eon amore. Owa szaleńcza ciekawość stanowi – zwłaszcza w późniejszej, (po)romantycznej recepcji arcydzieła Dantego – pewną zaletę:

«O frati», dissi, «che per cento milia
perigli siete giunti al'occidente,
a questa tanto picciola vigilia
de' nostri sensi ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considèrate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come brutti
ma per seguir virtute e canoscenza».
Li miei compagni fec'io si aguti,
eon questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;
e volta nostra poppa nel mattino,
dei remi facemmi ali al **folle volo**,
sempre acquistando dal lato mancino⁷⁵

(«Bracia! – mówiłem – wśród hazardów tyła
Zaszli na świata podwieczorne skraje,
Skoro wam jeszcze bodaj jedna chwila
W zmysłów czuwaniu przed śmiercią zostaje,
Nie żmudźcie duszę wydobyć z ciemnoty,
Za słońcem idąc w niemieszkane kraje.
Zważcie plemienia waszego przymioty;
Nie przeznaczono wam żyć, jak zwierzęta,
lecz poszukiwać i wiedzy, i cnoty».
A w mej gromadce ta lekka zachęta
Takie pragnienie podróży zapali,
Że się w porywie na nic zapamięta.
Ku wschodow-iśmy rufę obracali,
Prąc skrzydła wiosel na **jazdę szaloną**
I ciągle w lewo przybierając fali»⁷⁶)

⁷⁵ Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, dz. cyt., s. 218.

⁷⁶ Dante Alighieri, *Boska komedia*, dz. cyt., s. 137, (podkreślenia – A.v.N.).

Zobaczmy, że Dantejska interpretacja podróży poznawczej bardzo przypomina średniowieczny topos tzw. „Quest”. W obu przypadkach „niewierność” okazuje się postawą zarówno moralnie podejrzaną, jak i (w pewnym sensie) twórczą. Różnica między Dantem i np. Chretienem de Troyes polega na tym, że w *Boskiej komedii* motyw ten uległ sekularyzacji.

Przyjrzyjmy się teraz dokładniej kilku przykładom traktowania motywu podróży w poezji Audena i Kawafisa. Zobaczymy wtedy, że czasami dosyć wyraźny oddźwięk ich poezji w podróżniczej twórczości Herberta nie musi świadczyć o jakiejś wspólnocie ideowej. Okazuje się też, że Auden traktuje motyw podróży w sakralnym kontekście poezji średniowiecznej, podczas gdy Kawafis i Herbert sekularyzują swoje wyprawy poznawcze. Gorączkowość poszukiwań Audenowskich protagonistów przywodzi jednak na pamięć Dantejskiego Odyssa. Herbert i Kawafis zachowują, jeżeli chodzi o intensywność uczuć podróżników, większą wstrzemięźliwość.

Motyw zniszczonego Miasta w *Memorial for a City* rozwija Auden w zupełnie inny sposób niż Herbert. Zamiast podkreślić moralny obowiązek obrony i krzewienia jego duchowej spuścizny (co byłoby trudne w przypadku Berlina – właśnie to podzielone wówczas miasto dostarczyło materiału do rozważań Audena), zastanawia się on nad intelektualnymi korzeniami (samozawinionej) katastrofy. Okazuje się, że jest tylko jeden sposób, by wydostać się z błędnego koła kryzysów wstrząsających kulturą, której historia „Marched to the drums of a clear idea” – „maszerowała do bębnow jasnej idei” (por. *Pieśń o bębnie*, HPG)⁷⁷. Trzeba wyruszyć w podróż („Quest”)⁷⁸ w „poszukiwaniu człowieka sprzed grzechu pierwotnego”. Taka podróż nie może się oczywiście odwoływać do utartych konwencji kulturowych. Jej przebieg okazuje się bowiem całkowicie nieprzewidywalny. Podejmują ją nie Hektor i Roland, lecz duchowi potomkowie psychologizującej

⁷⁷ W.H. Auden, *Collected Poems*, dz. cyt., s. 594 („maszerując do bębnow jasnej idei”).

⁷⁸ Pojęcie to jest istotne dla zachodnioeuropejskiej poezji średniowiecznej o celtyckiej proveniencji. Auden opublikował w roku 1940 cykl wierszy (przeważnie sonety) o takim właśnie tytule, gdzie elementy baśniowe spotykają się z analizą psychologiczną (tamże, s. 285–296). O Audena stosunku do baśni zob. esej *Grimm and Andersen*, [w:] tenże, *Forewords and Afterwords*, dz. cyt., s. 198–208.

epiki Chretien de Troyes. W roli nowych Parsifali i Lancelotów występują XIX-wieczni poeci przeklęci:

The deserts were dangerous, the waters rough, their clothes
 Absurd but, changing their Beatrices often,
 Sleeping little, they pushed on, raised the flag of the Word
 Upon lawless spots denied or forgotten –
 [...]

 Chimeras mauled them, they wasted away with the spleen,
 Suicide picked them off, sunk off Cape Consumption,
 Lost on the Tossport Seas, wrecked on the gibbering Isles
 Or trapped in the ice of despair at the Soul's Pole,
 They died, unfished, alone; but now the forbidden,
 the hidden, the wild, outside were known: **Faithful without faith**, they
 died for the Conscious City⁷⁹.

(Pustynie były niebezpieczne, wody wzburzone, ich ubrania śmieszne, ale szli dalej, często zmieniając swe Beatrycze, rzadko śpiąc, i podnieśli sztandar Słowa na miejscach wyjętych spod prawa lub zapomnianych [...] szarpani przez chimery, opadali oni ze sił i umierali, ofiary spleenu. Samobójstwo porwało ich, utopionych przy Przylądku gruzlicy, zagubionych na Morzach absyntu, rozbitków na Wyspach szwargotu, uwięzionych w lodach rozpaczny na Biegunie Duszy, dopóki nie umarli, niedokończeni, samotni; teraz jednak to, co było na zewnątrz, i co było zakazane, zasłonięte, dzikie, stało się znanym: **Wierni bez wiary** umierali oni za Miasto Świadomości.)

Typowa dla mentalności poświeceniowej (romantyzm nie stanowił tutaj wyjątku) jest okoliczność, że podróż została zinternalizowana. Wyraźnie widać ślady psychoanalizy i teorii archetypów

Guided by hated parental shades,
 They invaded and harrowed the hell of her natural self⁸⁰.

(Prowadzeni przez zniechęcone cienie rodzicielskie, najechali oni piekło naturalnej jaźni, raniąc i łupiąc je.)

Takie podejście znajdujemy również w XIX-wiecznych realizacjach tego motywu (dobrym przykładem jest monolog dramatyczny Browninga, w którym średniowieczny wizerunek bohatera (nazywa się on przypadkowo też Roland) i rekwizyty (krajobraz, dziwne

⁷⁹ W.H. Auden, *Collected Poems*, dz. cyt., s. 594.

⁸⁰ Tamże.

postaci, wieża etc.) typowe dla „Quest” maskują konflikty psychiczne („Childe Roland to the Dark Tower came”)⁸¹.

Łatwo zauważyć, że istota mentalnej podróży poetów przeklętych polega na paradoksie. Dostęp do „Miasta Świadomości” uzyskują tylko ci, którzy powierzają się podświadomości, sferze snów. Bezwzględna wierność wobec kapryśnej logiki „starych zaklęć ludzkości, bajek i legend” (*Przesłanie Pana Cogito*, PC) (zupełnie odmiennych od tych, które przywołał Herbert), wymaga postawy maksymalnej otwartości niewiele różniącej się od niewierności i nawet zdrady („without faith” może również znaczyć – zwłaszcza w kontekście starej tradycji romansowej – „faithless”). Znamienne jest okoliczność, że w innym utworze Audena wysnutym wokół tematu podróży, zatytułowanym *Atlantyda*, opiekunem podróżnika okazuje się Hermes (który jest nie tylko „Panem dróg”, lecz także protektorem złodziei)⁸². W *Atlantydzie*⁸³ spotykamy wiele szczegółów i sytuacji zaczerpniętych z Kawafisowej *Itaki*. Przesłanie tego wiersza jest jednak – mimo pewnych powierzchownych paraleli – całkowicie inne. W obu utworach (jak jeszcze zobaczymy, sprawa nie ma się inaczej w *Podróży* Herberta) zaleca się maksymalne przedłużenie podróży, nawet jeżeli to odciąga podróżnika od rychłego dotarcia do celu (Itaka, Atlantyda). Kiedy np. „sztormy” będą przetrzymywać podróżnego w „jakiejś Ionii starym porcie”, powinien on wykorzystać okazję i prowadzić dysputy z mędrkami tego miasta, aby nauczyć się ich logiki (u Kawafisa wiedza ta jest rezultatem odwiedzenia „egipskich miast wielu”). W podobny sposób trzeba zasmakować rozkoszy i luksusu:

po pewnym czasie trafił
Tam, gdzie Korynt albo Kartagina
Nowych uciech szuka co minuta.

Wreszcie należy też poznać potwory podświadomości i snu (u Kawafisa występują „Lajstrygonowie, Cyklopi i gniewny

⁸¹ *The Selected Poetry of Robert Browning* (wydał G. Ridenour), The New English Library 1966, s. 182–190 („Childe Roland przyszedł do Czarnej Wieży”).

⁸² Drugim opiekunem jest karzeł Kabiri. O roli karłów w baśniach zob. W.H. Auden, *Grimm and Andersen*, dz. cyt., s. 202).

⁸³ W.H. Auden, *44 wiersze*, dz. cyt., s. 93–97 (*Atlantis*, [w:] tenże, *Collected Poems*, dz. cyt., s. 315).

Posejdon”; podróżnik Audena trafia na jakąś „nagą barbarzyńską rasę”, której przedstawiciele „skaczą jak w amoku do schrypłego / Wtóru konchy”).

Okazuje się jednak, że przyczyny wyruszenia w podróż są u obu poetów odmienne. Bohater Audena nie poszukuje przygód. Do wszystkich wspomnianych miejsc trafił przypadkowo („Jeśli sztormy [...] będą trzymać cię” – „jeśli potem wiatr cię pchnie” etc.) I owe przygody same w sobie nie mają żadnego sensu, ale stanowią mimowolną inicjację, by podróżnik nie pomylił później „tandetnych imitacji” z „prawdziwą Atlantydą”. Nie jest więc tak, jak w *Itace*, że sama podróż jest w pewnym sensie ważniejsza, bardziej wzbogacająca, od celu. U Kawafisa Itaka okazała się w końcu ubogą wyspą, żadną miarą nie spełniającą pokładanych w niej nadziei. Taki stan rzeczy świadczy z jednej strony o niewyczerpywalnym bogactwie świata zjawisk. Z drugiej zaś strony, jest on wyrazem zasadniczej niezgody na zacieranie granicy między immanencją a transcendencją. Z Bogiem nie można kontaktować się przez cuda, których:

nie spotkasz,
jeżeli ich nie niesiesz w swojej duszy,
jeśli własna twa dusza nie wznieci ich przed tobą,

ale poddając się swemu przeznaczeniu. Itaka jest tutaj jednocześnie konkretną wyspą i horyzontem transcendencji (a nie samą transcendencją). Co jest poza horyzontem, nie interesuje poety.

Wymowa wiersza Audena jest bardziej zbliżona do pewnych odmian mistyki. Różne stadia podróży mają u niego charakter inicjacji wyprzedzającej aktywne poszukiwanie „prawdziwej” Atlantydy. Inicjacja jest odpowiednikiem „drogi negatywnej” (*via negationis*). Poświęcenia związane z ostatnią podróżą

Jeśli wtedy staniesz, w oczywisty
Sposób sam, opuszczony przez wszystko,
Mając za jedyne towarzystwo
Lód, głąz, ciszę, powietrze

stają się tym dotkliwsze, że podróżnik poznał wszystkie hedonistyczne rozkosze oraz uciechy intelektualne. To wszystko trzeba teraz złożyć w ofierze, aby dostąpić łaski przelotnego spojrzenia

na „swe własne zbawienie” (doświadczenie, które nie jest identyczne z samym zbawieniem). Przypadkowy zaś przebieg tej podróży nadaje jej charakter zupełnie inny od nabożnej pielgrzymki.

Wyruszają w nią kuzyni poetów przeklętych z drugiej części *Memorial for a City*, straceńcy absolutu. Gorączkowość końcowej fazy podróży wiąże się z piętrzącymi się przeszkodami

I rozpoczniesz wędrówkę w głąb wyspy,
Przez obdarte lasy, zwały śniegu,
Mroźne tundry, gdzie błędzi podróżny

(teraz już z własnej woli), ale właśnie one przyczyniają się do intensyfikacji „moment supremę” przedśmiertnej wizji

I, padając z nóg – tak cię przemęczy
Marsz – w jarzące się w dolinie blaski
Atlantydy zejść nie będziesz w stanie,
Mimo wszystko bądź dumny – chociażby
Z faktu, że ostatecznie nie każdy
To osiągnął: olśnionym oczom
Nagle udostępnione zjawienie
Atlantydy⁸⁴

Trudno zresztą przeoczyć tutaj lekką ironię, która nam przypomina, że i bohaterowie Julesa Verne’a są dalekimi krewnymi Parsifala. Nie może to jednak przesłaniać zasadniczego znaczenia sprawy. Czy można budować most między światem naszych codziennych doświadczeń a Miastem Bożym? Auden stara się odpowiadać na to pytanie – i to odróżnia błędzenie jego bohatera od wędrówek Odysa wracającego na Itakę – zakładając pozaczasowość Atlantydy. Mądrość i wiedza powinny stać się ignorancją (czyli intelektualna inicjacja nieokrzesanego młodzieńca powinna w końcu zmienić się w swe przeciwieństwo), wygodą męką, aby doszczętne zatracenie mogło okazać się zbawieniem. Istotnym elementem podróży jest skok w transcendencję, której nie daje się bliżej określić. Most jest w tej samej chwili budowany i rozbierany. Możemy dojść do granicy

⁸⁴ W.H. Auden, tamże (*Atlantyda*). Sytuacja ta wydaje się „mistycznym” przeobrażeniem wizji hiszpańskich konkwistadorów w słynnym sonecie Johna Keatsa pt. *On first looking into Chapman’s Homer* (J. Keats, *Poetical Works*, London 1973, s. 38).

„prawdziwej Atlantydy”, ale moment jej przejścia leży poza naszym horyzontem. Wiersz przygotowuje nas do chwili mistycznej iluminacji, ale zejście „w dolinę blasku” odbędzie się już w innym wymiarze. Ostatecznym fundamentem „świadomego Miasta” nie jest więc podświadomość, lecz kres świadomości. Jest to jeszcze jeden wariant odwiecznej tradycji mistycznej.

Łatwo zauważyć, że Herbertowska *Podróż* (ENO) ma wiele wspólnego z wierszami Kawafisa i Audena na ten temat. Na początku tego podrozdziału zwróciłem już uwagę na obecność licznych reminiscencji z *Itaki* w tym wierszu (wydaje się skądinąd, że koncepcja „prawdziwej podróży, z której się nie wraca” pochodzi z wiersza Baudelaire’a *Le Voyage* (*Podróż*): „Mais les vrais voyageurs sont ceux-là qui partent / Pour partir”⁸⁵ („Lecz prawdziwi wędrowcy wyruszają w drogę po to, by wyruszać”) – inaczej jednak niż u autora *Kwiatów zła* motywem podróży u Herberta lub Kawafisa nigdy nie jest „spleen”). Wydaje się ponadto, że Herbert w *Podróż* świadomie nawiązywał do *Atlantydy*

Jeżeli już będziesz wiedział zamilcz swoją wiedzę
na nowo ucz się świata jak joński filozof

(Then speak with her [chodzi tutaj o Jonię] witty scholars, men
Who have proved there cannot be
Such a place as Atlantis⁸⁶.)

W odróżnieniu od sytuacji w wierszach Audena lub Kawafisa celem Herbertowskiej podróży nie jest jednak dojście do absolutu lub znalezienie horyzontu transcendencji. Chodzi po pierwsze o pokazywanie miejsca urodzenia we właściwej perspektywie. Wybierając się w długą podróż, uzyskujemy dystans do ojczyzny:

Wtedy ojczyzna wyda ci się mała
kołyska łódka przywiązana do gałęzi włosem matki

w melancholii rozbrzmiewa znów nuta Baudelaire’owska:

⁸⁵ Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (edition de 1861), Gallimard 1972, s. 167.

⁸⁶ W.H. Auden, *Collected Poems*, dz. cyt., s. 315 („Wtedy porozmawiaj z jej wnikliwymi uczonymi, którzy udowodnili, że takie miejsce jak Atlantyda nie może istnieć”).

Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!⁸⁷

(O jakże wielki wydaje się świat w świetle lamp!
A jakże mały w oczach pamięci!)

Po drugie, ma ona – podobnie jak u Audena, ale w sposób jeszcze bardziej radykalny – charakter „drogi negatywnej” w tym sensie, że pomaga oduczyć się nieodzownego fałszu konwencji właściwych nie tylko tworam kultury i religii, lecz także samemu językowi jako środkowi mediacji między światem a podmiotem. Trzeba więc zdobyć wiedzę, by uświadomić sobie jej marność. W tym celu podróżnik przyjaźni się z Grekiem i Żydem, przyswaja sobie mądrość starożytności i nowoczesności, dociera do najbardziej ukrytych korytarzy kopalni dziejów, aby (*Podróż*, ENO):

przez opuszczone sztolnie mitów i religii
dotrzecie do nagich bogów bez symboli
umarłych to jest wiecznych w cieniu swych potworów

Po to, by odkryć świat na nowo, trzeba sięgnąć głębiej, niż potrafią to czynić symbole, mity i filozofie. Okazuje się, że droga w głąb jest w tym przypadku związana z postawą „powierzchnowości” w rdzenym tego słowa znaczeniu. Bardziej pierwotna niż głąb wydaje się bowiem powierzchnia ziemi („żebyś nie tylko oczami ale także dotykiem poznał szorstkość ziemi / i abys całą skórą zmierzył się ze światem”). Właśnie dlatego narratorowi *Podróży* tak się podoba joński filozof, który rezygnując z całej rodzimej tradycji religijno-mitycznej, chciał się „na nowo uczyć świata, smakując wodę i ogień powietrze i ziemię”. Dlatego też Herbertowski podróżnik stara się wynaleźć nowy, bardziej bezpośredni język („Odkryj znikomość mowy królewską moc gestu”). Pojmując „bezużyteczność pojęć czystość samogłosek / którymi można wyrazić wszystko żal radość zachwyty gniew”, wyzuje on imiona z ich umowności. Teraz są „jak muzyka przejrzyste i bez znaczenia”. Chodzi więc w tym wierszu o dyskredytację nazbyt skomplikowanej (i zatem moralnie? podejrzaną) rzeczywistości i zastąpienie jej nie nowym fundamentem, lecz bezpośrednim doświadczeniem.

⁸⁷ Ch. Baudelaire, dz. cyt., s. 166.

Usiłując „powtórzyć świat”, podejmując „elementarną podróż” okazał się Herbert znów bezwzględny „purytaninem”⁸⁸. Z drugiej jednak strony wydaje się, że autor wpadł tutaj (świadomie?) we własne sidła. Trudno inaczej powtarzać świat aniżeli poprzez nazywanie go, wynajdywanie imion dla rzeczy. W tym sensie „rozmowa z żywiołami musi pozostać „pytaniem bez odpowiedzi”. Narrator tego wiersza jest konsekwentnym nominalistą. Imiona nie mają samodzielnego bytu, są pytaniami, próbą docierania do czegoś, co jest poza nim. Wydaje się więc, że nawet słynne tautologie Herbertowskie (*Pan Cogito i wyobrażenia*, ROM):

uwielbiał tautologie
tłumaczenie
idem per idem

że ptak jest ptakiem
niewola niewolą
nóż jest nożem
śmierć śmiercią

nie mogą w świetle problematyki *Podróży* stanowić absolutnej gwarancji „wierności mowy”. Na pewnym poziomie trzeba się więc zadowolić witalistycznym stwierdzeniem (*Anabaza*, ROM), że „życie jest wielkie” (świadomość tę autor nazywa „okrutną”)⁸⁹.

Na czym może wobec tego polegać „pakt wymuszony po walce, wielkie pojednanie” (śmierć?)? Chyba nie będzie on przypominał dojrzałej mądrości bohatera *Itaki*:

Itaka dała ci tę piękną podróż
[...]
Itaka cię nie oszukała
[...]
po tylu doświadczeniach
już zrozumiałeś, co znaczy Itaka⁹⁰

gdyż to, co dla Kawafisa jest horyzontem transcendencji, Herbertowi jawi się jako rubież bezsensu, przepaść nicości. Mimo swego

⁸⁸ W sensie Norwidowskim, zob. wiersz pt. *Purytanizm* – C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. II, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1971, s. 67.

⁸⁹ Taka na pewno jest też wymowa Keatsowskiego sonetu.

⁹⁰ K. Kawafis, dz. cyt., s. 41.

etycznego maksymalizmu wydaje się Herbert dziwnie podatny na pokusy nihilizmu (podczas gdy nawet Baudelaire'owski „spleen” jest tylko negacją pewnych pozytywnych pragnień:

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
 Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
 Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
 Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

(Twą krzepiącą truciznę wchłonimy z ochotą!
 Pragniemy – tak ten ogień rozpala nam głowę –
 Paść w głąb otchłani – Piekła? Nieba? Mniejsza o to,
 Byle znaleźć w Nieznanym coś, co będzie nowe!⁹¹)

Czyżby jego kurczowe przywiązanie do takich na pół etycznych, a na pół estetycznych kategorii jak „honor” i „smak” wynikało z braku wiary w siły człowieka zmierzające do (auto)transcendencji? Czyżby Herbert zwątpił w zasadność Przymierza żywych z umarłymi? To wytłumaczyłoby nutę rezygnacji rozbrzmiewającą w wielu wierszach *Elegii na odejście* i *Rovigo*. Auden dopuścił możliwość choćby przelotnej wizji Atlantydy. Kawafis pokładał nadzieję w pięknie ciała. Baudelaire wzywając śmierć:

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!
 Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!

(O śmierci, stary szyprie, odbijaj – dal woła!
 Ten kraj nas nudzi. W drogę, do nowej przestrzeni!⁹²)

traktuje ją jako ostateczną „prawdziwą obecność”. „Szaleńczy lot”⁹³ bohatera Herberta zaś nie inspiruje już wielkich uczuć. Patos, z jakim Odys w *Boskiej komedii* przemawiał do swych towarzyszy podróży, przestał być aktualny. Autor *Elegii na odejście* oddał „puste siodło bez żalu / oddał powietrze innemu”.

⁹¹ Ch. Baudelaire, dz. cyt., s. 172, polski przekład M. Leśniewska: Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, Kraków 1990, s. 344.

⁹² Tamże.

⁹³ Tak określił swą podróż Danteski Odys.

Bogdana Carpenter

Poezja Zbigniewa Herberta
w krytyce anglosaskiej
Zarys recepcji

W świat anglojęzyczny wprowadził Zbigniewa Herberta Czesław Miłosz. To w jego tłumaczeniu ukazał się w prestiżowym czasopiśmie „Encounter” w 1961 roku *Tren Fortynbrasa*, pierwsza angielska publikacja autora *Struny światła*. Towarzyszyła mu krótka notka o autorze. W 1965 wydana przez Miłosza po angielsku antologia współczesnej polskiej poezji *Polish Postwar Poetry* zawiera piętnaście wierszy Herberta; Jonathan Aaron nazywa je „duszą” antologii, a przecież obok Herberta są tam tacy poeci, jak: Wat, Różewicz, Białoszewski i Karpowicz. W dwa lata później wychodzi pierwszy wybór wierszy Herberta, *Selected Poems*, w tłumaczeniu Miłosza i kanadyjskiego poety Petera Dale Scotta, w popularnej serii Penguina, redagowanej przez Ala Alvareza. Toruje on drogę następnym tłumaczeniom Johna Carpentera i niżej podpisanej: *Selected Poems* (1977), *Report from the Besieged City* (1985), *Still Life with a Bridle* (1991), *Mr. Cogito* (1993), *Elegy for the Departure and Other Poems* (1999) i *The King of the Ants* (1999). W 1985 wychodzi *The Barbarian in the Garden* w tłumaczeniu Michaela Marcha i Jarosława Andersa.

Jak widać z dat kolejnych publikacji, chronologia tłumaczeń nie zawsze pokrywa się z chronologią polskich wydań poszczególnych

tomów. Tak jest z *Barbarzyńcą w ogrodzie*, gdzie rozpiętość czasu między polskim oryginałem a angielskim tłumaczeniem wynosi prawie trzydzieści lat; podobnie rzecz się ma z *Panem Cogito*, który w całości wyszedł po angielsku dopiero w 1993 roku, a więc prawie dwadzieścia lat po wydaniu polskim, chociaż najważniejsze wiersze ukazały się w *Selected Poems* z 1977 roku. Z kolei angielskie tłumaczenia *Martwej natury z wędzidłem* i *Króla mrówek* wyprzedzają ukazanie się tych pozycji po polsku.

Oprócz wydań książkowych pojedyncze wiersze publikowane były w licznych antologiach¹, a także w najbardziej prestiżowych i poczytnych czasopismach amerykańskich². Nie są to wyłącznie czasopisma literackie, znajdują się wśród nich publikacje o charakterze politycznym, jak „Dissent” czy „Encounter”, kulturowo-społecznym, jak „The New Yorker” lub dzienniki o wielkim nakładzie, jak „The New York Times”. Ich redaktorzy należą do licznej grona wielbicieli poezji autora *Pana Cogito*; najczęściej sami podejmowali inicjatywę, aby wiersze Herberta ukazały się na łamach redagowanych przez nich czasopism, często na przestrzeni kilkunastu a nawet kilkudziesięciu lat. Inni zabiegali o tłumaczenia, znając dobrze gusty swoich czytelników³. Na osobną wzmiankę

¹ Obok wspomnianej już *Postwar Polish Poetry* należą tu: *The New Polish Poetry* (1978), w tłumaczeniu i pod redakcją Milne Holton i Paula Vangelesti; *Contemporary East European Poetry: An Anthology* (1983), pod redakcją Emery George; *The Burning Forest. Modern Polish Poetry* (1988), w wyborze i tłumaczeniach Adama Czerniawskiego; *Spoiling Cannibal's Fun. Polish Poetry of the Last Two Decades of Communist Rule* (1991), w opracowaniu Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh; *Parnassus: Twenty Years of Poetry in Review* (1994), w opracowaniu Herberta Leibowitza; *Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness* (1993), pod redakcją Carolyn Forché oraz *Modern Poems on Classical Myths*, która ma się ukazać w roku 2000 w opracowaniu Niny Kossman.

² Lista jest długa, ograniczam się więc do samych tytułów: „Encounter”, „The New Yorker”, „The New York Review of Books”, „The New York Times”, „Mr. Cogito”, „Partisan Review”, „Dissent”, „The Kenyon Review”, „Michigan Quarterly Review”, „Parnassus”, „The Paris Review”, „Antaeus”, „The Antioch Review”, „The Artful Dodge”, „Salmagundi”, „The Manhattan Review”, „2B”.

³ Należy tu wymienić takie nazwiska, jak: Alice Quinn z „New Yorkera”, Barbarę Epstein z „New York Review of Books”, Roberta Boyersa z „Salmagundi”, Herberta Leibowitza z „Parnassus”, Philipa Frieda z „Manhattan Review” i ostatnio Julie Tate z młodego jeszcze pisma „Grand Street”.

zasługuje pismo „Mr. Cogito” oraz skromna oficyna wydawnicza pod tą samą nazwą, założone w 1974 roku przez Johna Gogola w stanie Oregon. Poświęcone głównie poezji północno-zachodniego rejonu Ameryki, ale obfitujące w tłumaczenia polskich, a także środkowoeuropejskich poetów, jest ono oczywistym hołdem złożonym Herbertowi.

Obecność Herberta w tylu różnych czasopismach na przestrzeni kilkudziesięciu lat daje pojęcie o niezwykle szerokim zasięgu oddziaływania poezji autora *Trenu Fortynbrasa*. Bardziej może niż tomiki wierszy, wydawane w Ameryce w bardzo małych nakładach, miarą popularności Herberta w Ameryce są publikacje w czasopiśmie. Wbrew opinii Helen Vendler⁴, krąg jego czytelników nie jest ograniczony do krytyków i poetów, ale obejmuje wielu wykształconych Amerykanów, nie pretendujących bynajmniej do miana znawców poezji. Garść cytatów o tej poezji daje pojęcie o jej pozycji i znaczeniu. Herbert to: „najbardziej kosmopolityczny poeta polski”, „jeden z najwspanialszych i najoryginalniejszych pisarzy Europy, który może być porównany do T.S. Eliota i W.H. Audena [...], to awangardowy poeta o klasycznej umysłowości” (Hirsch), „świadek swojej epoki” (Stepanчев), „poeta o największej erudycji”, „jeden z najoryginalniejszych metaforystów” (Murphy), „poeta szlachetny”, jego wiersze „przewyższają wszystko, co zostało w ostatnich czasach napisane przez angielskich i amerykańskich poetów” (Alvarez). „Ktokolwiek jest nawet trochę zainteresowany takimi sprawami, jak: prawda, wojna, śmiertelność, braterstwo, powinien przeczytać Herberta” (Pugh). „*Kamyk* jest przykładem poezji, która próbuje ratować resztki cywilizacji. To wiersz, który stał się nieodłączną częścią sposobu, w jaki patrzymy na przedmioty, podobnie jak *Bałwan* Wallace’a Stevensa” (Rudman).

Poniższy esej jest zaledwie szkicowym zarysem recepcji Herberta w świecie anglojęzycznym. Recepcja literacka zakłada istnienie, z jednej strony, określonych reakcji, z drugiej – możliwych wpływów. Podczas gdy pierwsze są stosunkowo łatwe do prześledzenia

⁴ Helen Vendler mówi o tym w wywiadzie udzielonym Jarosławowi Andersowi dla radia Voice of America 6 sierpnia 1998. Transkrypt wywiadu został mi łaskawie udostępniony przez Jarosława Andersa.

na podstawie recenzji, artykułów i książkowych opracowań, drugie z trudem dają się wytropić i jeszcze trudniej udowodnić. Dlatego koncentruję się głównie na krytycznym i być może bardziej powierzchownym aspekcie recepcji Herberta (do sprawy wpływów wrócę w końcowej części tego szkicu). Nawet tu pozostaje nie zbadana ogromna różnorodność reakcji większości „zwykłych” czytelników, którzy nie są krytykami i nie piszą artykułów ani recenzji⁵.

Krytyczną recepcję Herberta w świecie anglosaskim można ująć w klamrę dwóch esejów A. Alvareza, wybitnego znawcy współczesnej poezji i wielkiego wielbiciela poezji autora *Studium przedmiotu*. Pierwszy, z 1968 roku, to wstęp do tomu *Selected Poems*, drugi, napisany dokładnie trzydzieści lat później, jest rodzajem hołdu oddanego zmarłemu przyjacielowi. Pierwszy, podkreślający uwikłanie w historię i problemy kolektywu, przeciwstawiający wiersze Herberta współczesnej poezji angielskiej i amerykańskiej, wyznaczył na długie lata sposób widzenia tej poezji. Drugi, bardziej osobisty, zawiera portret nie tylko największego, zdaniem Alvareza, europejskiego poety dwudziestego wieku, ale także, często tragiczną, biografie podziwianego przyjaciela.

Esej Alvareza z 1968 roku wprowadza Herberta jako poetę politycznej opozycji; podkreśla jednak, że jest to opozycja specjalnego rodzaju, ponieważ nie jest związana z żadną ideologią czy dogmatem, ale bierze się z osobistego poczucia prawdy. Alvarez nazywa Herberta „jednoosobową partią”. Największy podziw angielskiego krytyka wywołuje umiejętność połączenia poezji i polityki, połączenia, jego zdaniem, paradoksalnego, ponieważ język polityki posługuje się mętną retoryką i stereotypem, podczas gdy język Herberta jest „precyzyjny i pełen intelektualnego napięcia”. To właśnie w języku zasadza się, według Alvareza, „klasycyzm” autora *Jonasza*, w oszczędności i czystości słowa, w przyciszonym rytmie i intelektualnej samokontroli. Herbertowski klasycyzm to także umiejętność spojrzenia na współczesność z „wydłużonej perspektywy mitu”, ciągłe napięcie między ideałem i rzeczywistością.

⁵ Mój przegląd nie uwzględnia publikacji po angielsku pióra autorów polskich lub polskiego pochodzenia; chociaż powoduje to pokaźną wyrwę w obrazie recepcji Herberta, umożliwia jednak uchwycenie pewnych prawidłowości w anglosaskim odczytaniu poezji autora *Pana Cogito*.

Pochwała Herberta jest równocześnie pretekstem do polemiki ze współczesną poezją zachodnioeuropejską, jej skupieniem się na jednostkowych przeżyciach wewnętrznych, i pochwałą aberracji i szaleństwa (co z kolei odczytuje Alvarez jako protest przeciw nieznośnej „normalności” życia w demokracji). Podobną konfrontację „normalności” i trzeźwości Herberta z zachodnimi koncepcjami poezji znaleźć można w przedmowie Czesława Miłosza i Petera Dale’a Scotta, przy czym amerykański tłumacz podkreśla głównie to, co różni poezję Herberta od poezji zachodniej, podczas gdy Miłosz akcentuje związki Herberta z polską tradycją poetycką. Według Alvarza Herbert, który poznał horror wojny i komunistycznego totalitaryzmu, pojmuje szaleństwo, w przeciwieństwie do poetów zachodnich, jako cechę świata zewnętrznego, świata polityki i historii, wojny i totalitaryzmu. To opozycji wobec tego świata służą jego strategie poetyckie, przede wszystkim ironia. Alvarez zwraca uwagę, że jest to ironia całkowicie odmienna od pogardliwej i dandysowskiej postawy charakterystycznej dla Eliota czy Laforgue’a, dla poezji postsymbolistycznej lat dwudziestych czy akademickiej poezji amerykańskiej lat czterdziestych. Ironia Herberta to ironia, która obraca się przeciw poecie równie łatwo jak przeciwko zewnętrznej rzeczywistości; ironia, która wynika ze świadomości „własnej kruchości nieskutecznej w obliczu walca politycznej przemocy”.

Esej Alvarza stał się rodzajem kanonu recepcji Herberta, ponieważ przytłaczająca większość recenzentów i krytyków poety poszła śladem wytyczonym przez angielskiego krytyka, podkreślając przede wszystkim polityczne zaangażowanie Herberta i jego osadzenie w historii: „wiersze nawiedzone przez historię”, „błyskotliwe krystalizacje historycznych doświadczeń i historycznej świadomości” (Stepanchev), „dla Herberta historia jest tym, czym religia dla człowieka pobożnego”, „historia nie jest analogią, ale lustrem, za pomocą którego przeszłość powraca i ogarnia teraźniejszość” (Aaron), „poezja Herberta istnieje w nurcie historii i pośród wytworów kultury europejskiej w sposób równie naturalny jak kamyk w strumieniu” (Bayley). Gdy jeden z krytyków dzieli poezję na dysydencką, apologetyczną i poezję samotności, wiersz *Pięciu* (HPG), odczytany jako apel do poetów, nawołujący do aktywnego zaangażowania politycznego, służy jako przykład pierwszej z tych kategorii (Birkerts).

Od tych opinii odcina się znany angielski krytyk, John Bayley, który w politycznym zaangażowaniu Herberta nie widzi nic, co by go odróżniało od poetów anglojęzycznych. Kwestionując podział Alvareza na poetów zachodnich, zajętych wyłącznie własną, subiektywną rzeczywistością i poetów Europy Wschodniej, „bezustannie poddanych bezosobowej zewnętrznej presji polityki i historii”, Bayley podkreśla, że poezja zawsze i wszędzie podlegała i podlega naciskowi polityki i historii. Zwraca jednak uwagę na ciekawy paradoks, mianowicie poezja najgłębiej polityczna powstaje pod piórem poetów najbardziej od polityki oddalonych, czego jaskrawym dowodem jest poezja zarówno Audena, jak i Herberta: „Tylko ci co nie mają żadnej władzy, potrafią ukazać istotę władzy; tylko ci, którzy nie są w politykę aktywnie zaangażowani, rozumieją istotę polityki”. Stąd też Herbert, „ten poeta najbardziej politycznie świadomy jest także poetą, którego twórczość najbardziej zdecydowanie odcina się od wszystkiego, co łączy się z polityką”. Głos Bayleya jest głosem odosobnionym; nawet on zresztą nie podważa powszechnie przyjętego wizerunku Herberta jako poety wybitnie politycznego.

Aby w pełni docenić siłę wpływu Herbertowskiej poezji na czytelników anglosaskich, należy pamiętać o historycznym, politycznym i literackim kontekście, którym przyszło jej funkcjonować. Rok 1968, kiedy wychodzi pierwszy tom *Selected Poems*, to rok, kiedy studenckie ruchy rewolucyjne, które w Ameryce zaczęły się kilka lat wcześniej protestami przeciw wojnie wietnamskiej, przybierają na sile i obejmują niemal wszystkie kraje europejskie. Sprawa relacji polityki i poezji, poezji i ideologii, nabiera szczególnej wymowy i staje się centralnym tematem literackich dyskusji. Większość poważnej krytyki literackiej odmawia poezji politycznej racji bytu, widząc w niej formę publicystyki i jednowymiarowej propagandy. W tym kontekście poeci wschodnioeuropejscy (krytycy wymieniają zwłaszcza nazwiska Miłosza, Herberta, Mandelsztama i Holuba) oferują model poezji, która, będąc politycznie zaangażowaną, jest jednocześnie daleka od wszelkiej publicystyki i propagandy.

Według Helen Vendler, profesora Harvardu i uznanego autorytetu w sprawach poezji, poeci amerykańscy, którzy piszą po 1940 roku, w odróżnieniu od poetów przedwojennych, takich jak: Pound, Eliot czy Williams, „odwracają się od Anglii i Francji, znajdując poetyckie

modele w Ameryce Południowej, Włoszech, Niemczech i Polsce". U źródeł tej sytuacji jest „nowa społeczna świadomość”, która przenika powojenną poezję amerykańską i kieruje młodych poetów, szukających nowego głosu i nowych strategii poetyckich, w rejony dotąd nie znane, ku poetom „peryferii”, takim jak: Miłosz, Herbert, Neruda, Montale czy Rilke (Vendler, 1985). Podobnie Seamus Heaney mówi o przemieszczeniu się „ośrodka wielkości”, o „poczuciu klęski i niepewności” wśród poetów piszących po angielsku, „które każe im zwracać się na Wschód”. Inaczej jednak niż Vendler, przypisuje ten wpływ nie tyle twórczości tych poetów, co ich postawie, która swoim bohaterstwem wzbudza bezgraniczny podziw i która przyczyniła się do stworzenia modelowego obrazu poety „poddanego próbie trudnych czasów” (*Zawierzyć poezji*).

W tym kontekście łatwiej zrozumieć fakt, że większość krytyków i recenzentów ocenia poezję Herberta przez pryzmat poezji anglosaskiej, a jego wiersze są okazją reewaluacji i pretekstem do krytyki współczesnej poezji angielskiej i amerykańskiej. Stąd wysuwanie na pierwszy plan tych cech, których w tej ostatniej, zarówno w jej odmianie akademickiej, jak i „konfesjonalno-skatologicznej”, brakuje. Są to – naturalny styl, brak sztucznych efektów i naciąganych metafor, realizm i uniwersalizm, otwartość na świat i aktualność polityczną, brak egocentryzmu i ekshibicjonizmu, umiejętność spojrzenia na kondycję ludzką z szerokiej, historycznej, a nie tylko osobistej perspektywy (Bell). Według Terry’ego Eagletona, Herberta interesują sytuacje elementarne, a nie „zawiłości relacji osobistych”. Podobnie Dennis O’Driscoll przeciwstawia niski poziom poezji angielskiej i amerykańskiej poezji Europy Wschodniej, jej twórcom, takim jak: Miłosz, Holub i Herbert, którzy nie boją się mówić o egzystencjalnym i historycznym doświadczeniu współczesnego człowieka. To poezja, która

potrafi operować na wielu płaszczyznach, obracać fakty w parable, wyodrębniać prostotę w jądrze zawiłości, omijać to, co trywialne i sztuczne, nadawać moralne znaczenie rzeczom zwykłym, sondować „rzeczywistość” za pomocą ironii. Nade wszystko podziwiać trzeba jej umiejętność przeżycia – na planie etycznym i znaczeniowym – prób wojny, holocaustu, inwazji, represji, wygnania, cenzury i tych wszystkich doświadczeń, które są zupełnie obce... poetom zachodnim.

Podczas gdy poezja anglosaska jest skupiona na sprawach lokalnych i osobistych, i wyzbyta szerszych ambicji intelektualnych, filozoficznych i moralnych, poeci tacy jak Herbert mówią w imieniu ludzkości. Jeden z krytyków z cieniem perwersji nazywa poezję Herberta „humanistyczną dehumanizacją sztuki” (Rudman):

Jest rzeczą zadziwiającą, że poeta, który doświadczył społecznej i politycznej opresji, i był świadkiem Holocaustu, nie próbuje wykorzystać tych doświadczeń. [...] Nie ma tu filmowych opisów ludzi zgładzonych przez karabin maszynowy czy ściganych w ciemnych zaułkach. Żadnych spektakli. Herbert wystarczająco ufa swojej sztuce, aby pozwolić krwawej akcji rozegrać się za sceną.

Zdarza się jednak, że te właśnie cechy są poddane krytyce. Już cytowany tu John Bayley wyrzuca Herbertowi zbytnią surowość stylu i brak akcentów osobistych: „Zamiast zanurzyć się we własnej przeszłości [...] poezja Herberta zachowuje dystans i istnieje w rozrzedzonym powietrzu, w niemal logicznym i matematycznym wymiarze, w którym celuje najnowsza polska nauka”. Herbert-człowiek jest w niej nieobecny: „Trudno go sobie wyobrazić piszącego wiersz miłosny”. Według Bayleya, bezosobowość poezji Herberta zostawiła piętno na jego stylu, który czasem wydaje się „płaski, schematyczny i łatwy do przewidzenia” (Bayley, 1986). Wielu krytyków anglosaskich zdumiewa brak konkretnych opisów wojny, „moralnych i fizycznych okrucieństw, których [Herbert] z pewnością był świadkiem” („Times Literary Supplement”, 1986). Niektórzy tłumaczą to tym, że w centrum uwagi autora *Pięciu* jest nie zło, ale cnota. Dla innych Herbert jest twórcą nowego modelu poezji wojennej, lub szerzej, nowej koncepcji poezji świadectwa. Jest to poezja paraboliczna, w której to, co poszczególne, przedstawione jest w formie ogólnoludzkich kodów. Porównując *Deszcz* z wierszami wojennymi poetów, takich jak: Wilfred Owen, Karl Shapiro, Robert Lowell czy James Dickey, gdzie rzeczywistość wojenna jest namacalna w swojej konkretności, amerykański poeta Larry Levis waży plusy i minusy metody Herberta. Po stronie Herberta jest uniwersalizm jego przesłania, umiejętność uniknięcia wąskiego autobiografizmu, ale słabością jest, zdaniem Levisa, nieobecność „aktualnego konfliktu” (Levis, 1983).

To, co niezmiennie przyciąga anglosaskich czytelników Herberta, to ironia, oszczędna dykcja, dystans, to, co, za Alvarezem, określane jest jako „klasycyzm” autora *Napisu*, a więc raz jeszcze te cechy, które najsilniej odróżniają polskiego poetę od jego zachodnich kolegów: „Najoszczędniejsza poezja, szczególnie jeśli unieście ją obok fałszywej elokwencji niektórych poetów amerykańskich, jest w ostatecznym rozrachunku najbogatsza” (Rudman). Oryginalną interpretację Herbertowskiej ironii w duchu dekonstruktywizmu można znaleźć u południowoafrykańskiego pisarza J.M. Coetzee, który, pozornie idąc śladem Alvareza, widzi aluzyjność i ironię Herberta jako cechy klasyczne, z tym że wyznacznikiem „klasyczności” nie jest dla niego jednoznaczność, ale wręcz odwrotnie, wieloznaczność tej poezji, która „nie daje się zamknąć w żadnej formule, w żadnym idealnym porządku”. Coetzee nie zgadza się z często głoszoną opinią, jakoby ironia i alegoryczność Herberta były motywowane obecnością cenzury; aluzyjność jest dla Herberta wartością kulturalną, ironia wartością etyczną. Cenzorem staje się ten czytelnik (autor nazywa go czytelnikiem gorszego gatunku, „czytelnikiem-absolutystą”), który szuka w alegoriach i metaforach Herberta jednej jedynej absolutnej i racjonalnej prawdy i wiary.

Niektórzy krytycy próbowali stosować do poezji autora *Napisu* klucze interpretacyjne powszechnie używane w stosunku do poezji zachodniej, na przykład metodę psychoanalityczną. Anonimowy recenzent w czołowym brytyjskim tygodniku literackim „Times Literary Supplement” widzi w *Śnie cesarza* wyraźne aluzje freudowskie, a w wierszu *Arijon* ślady wizjonerstwa; płacząc się jednak w zaproponowanej przez siebie interpretacji, dodaje, że poeta „ofiarowuje” swoje wizje bardzo ostrożnie („Times Literary Supplement”, 1986). Chociaż dla bardziej naiwnych krytyków poezja Herberta często okazywała się pułapką, wyjście poza ramy wyznaczone przez Alvareza było w zasadzie owocne, ponieważ poszerzało możliwości interpretacyjne tej poezji. Tak więc jeden z recenzentów zwrócił uwagę na humor Herberta, na jego „łobuzerską fantazję”, która jest sposobem przeżycia, rodzajem oporu wobec „umysłowego niewolnictwa” totalitarnego państwa. To właśnie prostota, fantazja i brak namaszczenia stwarzają w wierszach Herberta „przestrzeń” wolną

od totalitarnej presji, przestrzeń, w której „oparciem są trwałe i dotykalne przedmioty” (Lieberman).

Na osobną uwagę zasługują interpretacje postaci pana Cogito, choćby ze względu na jego niezwykłą popularność. Dla jednych, pan Cogito to „kreskowa karykatura wyalienowanego intelektualisty naszych czasów” (Birkerts), podczas gdy w oczach innych jest on „cudownym i zawstydzonym sensualistą” (Hoffman), bohaterem „trochę lekkomyślnym, trochę speszonego, ale zawsze szczerym” (Dobyns). Pozwala on Herbertowi na „grę uczucia i ironii, w której nie wykluczają się one nawzajem (Dobyns). Postać pana Cogito bywa porównana do Sweeney’a i Hugh Selwyn Mauberley’a Eliota, przy czym kontekst polityczny, w którym powstały wiersze Herberta sprawia, że ten *l’homme moyen sensuel* staje się w polskiej wersji uosobieniem egzystencjalnego i politycznego oporu (McDuff). Seamus Heaney, jeden z najuważniejszych czytelników Herberta, dostrzega wielowarstwowość pana Cogito: „ów pseudonim / alibi / persona / lalka brzuchomówcy / przybliżony odpowiednik samego poety” „działa niekiedy jak postać z rysunków satyrycznych, komiczny Don Kichot lub Syzyf sklejony z zapalek – niekiedy zaś jak dyskretna konwencja przesłaniająca pełny fronton autobiograficznego «ja»”. Choć ta ostatnia rola nadaje niektórym wierszom ton „nietypowo intymny i elegijny”, w większości wierszy Pan Cogito spełnia funkcję moralnego oporu i występuje „jako reprezentant najbardziej odważnych, ofiarnych i nieustępliwie inteligentnych przedstawicieli gatunku” (*Zawierzyć poezji*).

W 1985 ukazują się po angielsku trzy ważne pozycje: *Barbarzyńca w ogrodzie*, *Raport z oblężonego Miasta* oraz wznowione wydanie *Selected Poems* z 1968. Stają się one okazją do podjęcia próby nowego spojrzenia na twórczość polskiego poety. Podczas gdy *Barbarzyńca w ogrodzie* otworzył czytelnikom anglojęzycznym nowy wymiar tej twórczości – po raz pierwszy poznają oni Herberta – eseistę i historyka sztuki – równoległe wydanie wczesnych i późnych wierszy prowadzi do porównań i prób uchwycenia nowych akcentów. Krytycy zgodnie podkreślają pesymizm nowych wierszy. Jonathan Aaron stwierdza, że moralna postawa odmowy kolaboracji ze złem nie jest już w stanie zapobiec rozpacz. Motywy klasyczne nie spełniają, jak we wcześniejszych wierszach, funkcji

restoratywnej, raczej potwierdzają ponurą teraźniejszość: „Zamiast Marka Aureliusza i Tucydidesa znajdujemy tu takie postacie, jak: Minos, Prokrustes, Kaligula”. Także Alvarez odnotowuje zmianę tonacji w *Raporcie z obłązonego Miasta* w porównaniu z wcześniejszymi wierszami: „z biegiem lat znikła żartobliwość, tak jak osłabła wiara w potęgę prawdy i inteligencji, a także ironii. Ton ostatnich wierszy jest ponury, podobnie jak ponura jest sytuacja jego kraju” (Alvarez, 1985).

Szczególnie ciekawe są uwagi Seamusa Heaney’a, który, porównując *Raport z obłązonego Miasta* z wierszami czterech pierwszych tomów, dostrzega nie tylko zmianę tonu, ale także większą rozpiętość głosu oraz ewolucję od absolutnej bezosobowości do bardziej „rozwiniętej osobowości” i wręcz jowialności, której „rdzeń nie [jest] tak już bardzo nabity cierpkością”. Podczas gdy wcześniejsze wiersze niosą w sobie otamowaną energię i ostrożność wymuszoną sytuacją, z jakiej wyrosły w Polsce w latach pięćdziesiątych, wiersze w *Raporcie* są dłuższe i mniej zwarta „ich ton wyraźniej zdradza obecność słuchaczy” (*Zawierzyć poezji*).

Na uwagę zasługuje recenzja Alvareza, która ukazała się w 1985 roku w „The New York Review of Books” pod tytułem *The Noble Poet*, ponieważ sygnalizuje przesunięcie akcentu w recepcji Herberta. Alvarez podkreśla moralny aspekt jego poezji: jednoznaczność postawy, czystość głosu i pasję dla klasycznej *virtu*, czyli moralną powinność służenia prawdzie bardziej niż sztuce. Wskazuje na klasyczny obiektywizm autora *Raportu*, precyzję i rygor, z jakim unika łatwych rozwiązań, melodramatu, litości nad samym sobą, nawet nostalgii: „Herbert jest jedynym współczesnym poetą, jakiego znam, który potrafi mówić o szlachetności i, co ważniejsze, mówić w sposób szlachetny, nie popadając w fałszywy ton”. Tę cechę dodaje Alvarez, posiadali Rzymianie, a także Shakespeare, Donne i Milton. Wiersz *Dwie krople* (SS) to wiersz „po rzymsku klasyczny”, wiersz o godności bardziej niż wyzwaniu i oporze.

Zmiana akcentu, nacisk położony na aspekt moralny bardziej niż na polityczną wymowę wierszy jest symptomatyczny. Świadczy on o ewolucji w recepcji Herberta, ewolucji uzasadnionej po części wewnętrzną ewolucją poezji autora *Raportu z obłązonego Miasta*, ale także zmianą sytuacji politycznej. Nastroje polityczne w 1985

dalekie są od burzliwej, rewolucyjnej atmosfery lat sześćdziesiątych, kiedy problem relacji poezji i polityki zajmował centralne miejsce w literackich dyskusjach tego okresu. Dwadzieścia lat później traci on na ostrości, odsuwa się na peryferie. Zmienia się perspektywa odbioru: czytelnicy anglojęzyczni nie szukają już w poezji wschodnioeuropejskich kolegów idealnego modelu poezji politycznej, coraz częściej czytają tę poezję dla jej immanentnych wartości.

Stwarza to przestrzeń dla innych odczytań Herberta; młodszy krytycy i poeci amerykańscy, podobnie jak ich polscy koledzy, odrzucają polityczne odczytywanie Herberta i szukają innych tropów interpretacyjnych. Wydany niedawno zeszyt „Indiana Slavic Studies”, poświęcony polskiemu poecie, nosi charakterystyczny tytuł *The Other Herbert*, tytuł uzasadniony nie tylko nowym widzeniem Herberta, ale także większą uwagą poświęconą prozatorskiej twórczości autora *Martwej natury z wędzidłem*, esejom i dramatom. Autorzy podkreślają egzystencjalny i metafizyczny wymiar Herberta, rolę epifanii w odbiorze dzieła sztuki, funkcję podróży i fizycznego kontaktu z krajobrazem, próbę przeniknięcia tajemnicy. Jeden z autorów śledzi związki Herberta z modernizmem, w szczególności z Malewiczem. Tom zawiera także błyskotliwy esej Clare Cavanagh o pozycji Herberta w poezji anglo-amerykańskiej⁶.

W 1987 roku wychodzi monografia Stanisława Barańczaka *A Fugitive from Utopia* (w polskiej wersji – *Uciekinier z Utopii*), która jest przełomowym momentem w recepcji Herberta. Jest to jedyna monografia Herberta po angielsku, która nie tylko dostarczyła podstawowych informacji o poecie i kontekście jego twórczości, ale także zaoferowała propozycję innego, mniej jednostronnego, bardziej skomplikowanego i niewątpliwie prawdziwszego widzenia poety. Ponieważ jednak została napisana przez polskiego krytyka, nie tu miejsce na jej omówienie.

W 1989 roku w czasopiśmie „Parnassus” ukazuje się esej Seamusa Heaney’a, zatytułowany *Atlas cywilizacji*, który wnosi nowe, bardziej złożone i zarazem „poetyckie” widzenie Herberta.

⁶ Szczegółowe omówienie tej ciekawej pozycji wykracza poza ramy tego artykułu z dwóch powodów: po pierwsze, większość opracowań jest pióra polskich autorów, po drugie, z wyjątkiem eseju Mariana Stali są one poświęcone eseistyce Herberta.

Ponieważ jest on znany polskiemu czytelnikowi w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka z tomu *Zawierzyć poezji*, ograniczam się tutaj do zasygnalizowania najważniejszych punktów, po to tylko, aby podkreślić jego nowatorską interpretację. Dla Heaney'a rdzeniem poezji Herberta jest sokratesowskie szukanie prawdy, odkrywanie prawdziwego „kształtu rzeczy”, który kryje się za bolesnym, oszołamiającym i zmiennym doświadczeniem. Nie negując politycznej i moralnej wymowy tej poezji, Heaney podkreśla, że jest ona czymś więcej niż poezją dysydencką, bo obok demaskacji Herbert „pragnie zawsze przenikać na wskroś oficjalne wersje doświadczenia zbiorowego, by docierać w końcu do kręgu doznań i wytrzymałości jednostki”. To właśnie nadaje tej poezji głębszą, ogólnoludzką i ponadindywidualną perspektywę.

Heaney, podobnie jak Barańczak, choć posuwa się po innej osi niż autor *Uciekiniera z Utopii*, podkreśla rozdwojenie poezji Herberta. Pewne jej cechy, takie jak bezkompromisowość logiki czy umiarkowanie tonu, stwarzają pozór, że autor *Pana Cogito* ofiarowuje swoim czytelnikom „poetycką wersję uporządkowanego życia”. W istocie Herbert łączy „dwie sprzeczne skłonności”, które, za Alvarezem, Heaney nazywa „miękkością” i „twardością” umysłu. Z jednej strony: otwartość, zdolność do podziwu, docenianie rzeczywistości świata, „ufność w człowieka jako twórcę i obrońcę cywilizacji”, tendencja, która najwyraźniej dochodzi do głosu w *Barbarzyńcy w ogrodzie*. Z drugiej – skupienie, sceptycyzm, zdolność dostrzegania okrucieństw, zbrodni i tyranii, „historyczne poczucie zawodności świata”. Według Heaney'a to

właśnie taka krzyżówka naturalnej gotowości do zgody z instynktowną podejrzliwością stanowi o szczególnym charakterze umysłowości i sztuki Herberta. [...] Herbert tkwi bezustannie w uścisku kleszczy wytworzonych przez przecięcie się dwóch wzajemnie obojętnych zjawisk – sztuki i cierpienia.

Stąd charakterystyczne wyznaczniki stylu Herberta – „epicka niewzruszoność”, „demon perspektywy”, „ogłądanie świata jak przez cienką szybkę lodu” – nie oznaczają izolacji ani abstrakcji, ale „spojrzenie stale otwartych oczu, wpatrzonych uparcie w fakty bólu”. Wynikiem nie jest „załamanie się wiary w sens humanistycznych usiłowań”, przeciwnie, Herbert podobnie jak Atlas „wzmacniany wciąż od

nowa każdym powaleniem na rodzimą ziemię... dźwiga na barkach rozległy firmament ludzkiej godności i odpowiedzialności”.

Esej Seamusa Heaney'a, obfitujący w błyskotliwe i trafne definicje, często podane w formie zaskakującej metafory, zasługuje na specjalną uwagę nie tylko ze względu na wyjątkowo wnikliwą analizę poezji Herberta, ale także ze względu na niezwykle ważne miejsce, jakie ta poezja zajmuje w twórczości najwybitniejszego współczesnego poety piszącego w języku angielskim. Naprowadza on zatem i sposób pośredni na trop możliwych wpływów polskiego poety na poezję anglojęzyczną.

Helen Vendler widzi w Herbertowskim modelu, szczególnie w mistrzowskim operowaniu alegorią i paralelą między aktualną sytuacją i sytuacjami z przeszłości, lekcję godną naśladowania dla amerykańskich poetów (Vendler, 1988):

To ciągłe ustalanie symbolicznych paraleli między „wtedy” i „teraz” pozwala na dystans wobec otaczającego nas ludzkiego szaleństwa i nikczemności, nadaje ekspresji skoncentrowaną zwartość, która przydałaby się amerykańskim poetom, którzy bywają nadmiernie konfesjonalni. Także stoicki humor, który [Herbert] potrafi zachować w bardzo ponurych kontekstach, przydałby się Amerykanom, którzy zachowują powagę często kosztem swoich wierszy.

Wypowiedzi te pozostają jednak pobożnymi życzeniami i sama autorka nie wierzy w możliwość ich urzeczywistnienia.

W wypadku Herberta można śmiało powiedzieć, że podczas gdy jego poezja cieszy się niezwykle wręcz popularnością i uznaniem, jej wpływ na anglojęzyczną poezję pozostaje raczej znikomy. Przyczyn jest kilka i są one różnej natury. Z jednej strony, jest to sprawa szeroko rozumianego języka, a więc języka, który obejmuje cały kulturalny „bagaż” danej społeczności. Każdy tekst literacki, a już szczególnie poetycki, jest silnie zakorzeniony w tej tradycji językowej, w której powstał. Nawet najlepsze tłumaczenie to tekst zubożony, oderwany od swojego kulturowo-literackiego podłoża, zawieszony w próżni. Jest to twór bez korzeni, ponieważ nie pobrzmiewają w nim echa historycznych doświadczeń ani poprzedzających go tekstów literackich. Nie odwołuje się do żadnej zbiorowej ani indywidualnej pamięci, do niczego nie odsyła. Przywoływana już tu Helen Vendler słusznie zauważyła, że podczas gdy intelektualne i moralne

przesłanie poezji nie ginie nawet w tłumaczeniu, jej językowy „urok” zatrzymuje się na granicy oryginalnego tekstu (Vendler, 1985). Dlatego swoje rozważania nad możliwymi wpływami poezji Miłosza na poezję amerykańską kończy konkluzją: „Amerykańscy poeci nie mogą odebrać od Miłosza żadnych bezpośrednich nauk. Ci, którzy nigdy nie doświadczyli nowoczesnej wojny na swojej ziemi, nie mogą przyswoić sobie jego tonacji; widoki, które zraniły jego oczy, nie mogą być zobaczone przez dzieci młodego prowincjonalnego imperium” (Vendler, 1988). Podobna refleksja dotyczy Herberta.

Postaje więc tylko warstwa intelektualna i moralna, dzięki której poezja obcojęzyczna może przenikać i przenika do „krwiobiegu” poezji rodzimej. Okazuje się jednak, że i tu sprawa nie jest prosta, ponieważ przypadki mylnego odczytania przesłania autora są wcale częste (nie tylko zresztą na obcym gruncie). Jeszcze częstsze są przypadki „przywłaszczania” autora, używania go do własnych, najczęściej ideologicznych i politycznych, celów. Takie instrumentalne podejście do poezji Zbigniewa Herberta nie jest oczywiście fenomenem amerykańskim, o wiele częściej występuje na gruncie rodzimym, z tą różnicą, że podczas gdy w ojczyźnie *Pana Cogito* dominującą tendencją jest umieszczanie jego przesłania w kontekście prawicowym, w liberalnej Ameryce jest ono najczęściej postrzegane jako wyraz postawy lewicowej, kogoś, kto pozuje na obrońcę „poniżonych i bitych”.

Przykładem takiego zniekształcającego przywłaszczenia są dwie antologie wydane w latach dziewięćdziesiątych: *From the Republic of Conscience* (1992), pod redakcją Chris Wallace-Crabbe i Kerry Flattley, oraz *Against Forgetting: Twentieth-Century of Witness* (1993). Według Clare Cavanagh, która rozprawia się z tymi dziełami z wielką werwą i swadą, takie przywłaszczanie poezji często urąga „etyce i estetyce poetów, których ostentacyjnie adoptuje”. Podobnie jak Vendler, Cavanagh tłumaczy brak prawdziwego zrozumienia dla przesłania autora *Pana Cogito* ze strony autorów antologii brakiem historycznego doświadczenia totalitaryzmu. Stąd potrzeba i tendencja angielskich i amerykańskich poetów szukania modeli poetyckiej martyrologii „gdzie indziej”.

Poetą anglojęzycznym, który najwierniej, najgłębiej i najpełniej przyswoił „lekcje” Herberta, jest Seamus Heaney; „nie znam nikogo

w Ameryce, kto by tak wiernie naśladował Herbertowski model”, twierdzi Vendler. To poezja Herberta pokazała irlandzkiemu poecie, „co poeta ma robić w politycznie trudnych czasach” (Vendler, 1995). Od Herberta przejął Heaney metodę mówienia o bieżących sprawach politycznych językiem alegorii, paraboli i historycznej aluzji. Krytycy zgodnie widzą wpływ Herbertowskiej poetyki w tomie *The Haw Lantern*: „To Herbert dał przykład, jak poprzez parabole i mity osiągnąć poezję, która jest jednocześnie prosta i głęboka” (Hart).

Seamus Heaney sam wielokrotnie przyznawał, że lektura poetów wschodnioeuropejskich, takich jak: Mandelsztam, Miłosz i Herbert, odegrała istotną rolę w kształtowaniu się jego poglądów na poezję i niejednokrotnie potwierdzała jego własne intuicje; przyznał także, że najkrótsza droga do źródeł poezji, także anglosaskiej, „prowadzi przez Warszawę i Pragę”. Piękny wiersz *Hiperborejczyk* jest hołdem złożonym polskiemu poecie. Jak więc rozumieć jego wypowiedź w wywiadzie z 1988 roku, gdzie twierdzi, że z wyjątkiem moralnej lekcji „absolutnej uczciwości” „nikt nie może się od Herberta dużo nauczyć”? Czy możemy wierzyć temu czytelnikowi, najbardziej wyczulonemu na poezję autora *Pana Cogito*, kiedy mówi, że Herbert jest pisarzem doskonałym, „skończonym w dobrym tego słowa znaczeniu”, a przez to niemożliwym do naśladowania?

Cytowane źródła

- Jonathan Aaron, *Without Boundaries*, „Parnassus” 1981 nr 1.
- Al Alvarez, *Introduction*, [w:] Zbigniew Herbert, *Selected Poems*, tr. by Czesław Miłosz and Peter Dale Scott, Penguin Books 1968; *Noble Poet*, „The New York Review of Books”, July 18, 1985; *Plain Human Speech: East European Poetry and Radical Chic*, „Times Literary Supplement”, May 15, 1992.
- Autor anonimowy, *Armed with Irony*, „Times Literary Supplement”, May 9, 1968.
- John Bayley, *The Art of Austerity*, „Times Literary Supplement”, January 31, 1986; *The Order of the Battle at Trafalgar*, „Salmagundi” 1985 nr 68/69.
- Marvin Bell, *Homage to the Runner*, „The American Poetry Review”, July-August 1976.
- Sven Birkerts, *The Electric Life: Essays on Modern Poetry*, „Morrow Press” 1989.

- Clare Cavanagh, *The Unacknowledged Legislator's Dream: Zbigniew Herbert and Anglo-American Poetry. The Other Herbert*, by Bożena Shalcross, „Indiana Slavic Studies” 1998 nr 9.
- J.M. Coetzee, *Zbigniew Herbert and the Figure of the Censor*, „Salmagundi” 88/89 Fall 1990/Winter 1991.
- Stephens Dobyns, *Love and Other Tricky Subjects*, „The New York Times Book Review”, August 21, 1994.
- Terry Eagleton, *Translation and Transformation*, „Stand Magazine” 1979 nr 3.
- Carolyn Forché, *Twentieth-Century Poetry of Witness*, wstęp do antologii *Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness*, Norton 1993.
- Steve Griffiths, *Names for the Newcaster's Head*, „Poetry Wales” 1991 nr 1.
- Henry Hart, *Heaney Among the Deconstructionists*, „Journal of Modern Literature” 1990 nr 4.
- Robert Hass, *The Austere Artistry of Zbigniew Herbert*, „Washington Post Book World”, July 21, 1985.
- Seamus Heaney, *An Interview conducted by Randy Brandes*, „Salmagundi” 80 (1988), *Atlas of Civilization*, [w:] tenże, *The Government of the tongue*, New York 1988, przekład obu tekstów na język polski: tenże, *Zawierzyć poezji*, przeł. M. Heydel, S. Barańczak, Kraków 1996.
- Edward Hirsch, *The Fidelity of Things*, „The New Yorker”, December 23, 1991.
- Michael Hoffman, *Lvov Poems*, „Poetry Review” 1994 nr 1.
- Roger Kimball, *Poet's Pilgrimage*, „Times Literary Supplement” 1986 nr 4335.
- Larry Levis, *Strange Days: Zbigniew Herbert in Los Angeles*, „The Antioch Review”, Winter 1987; *War As Parable And War As Fact: Herbert and Forché*, „The American Poetry Review”, January-February 1983.
- Laurence Liberman, *A Confluence of Poets*, „Poetry”, April 1969.
- D. McDuff, *Poetry Chronicle*, „Stand Magazine” 1988 nr 2.
- William Meredith, *Reasons for Poetry and the Reason for Criticism*, [w:] *The Motive for Metaphor: Essays on Modern Poetry in Honor of Samuel French Morse*, ed. by Francis C. Blessington, Northeastern University Press 1983.
- Bruce Murphy, *The Exile of Literature: Poetry and the Politics of the Other(s)*, „Critical Inquiry” 1990 nr 1; *Modes*, „Poetry”, August 1994.
- Dennis O'Driscoll, *Eastern Ripples*, „Cambridge Quarterly” 1989 nr 2.
- Michael Parker, *Out of Suffering*, „Times Literary Supplement”, October 8, 1993.
- Kenneth Pobo, *Zbigniew Herbert: Magic Finding Verse in an Occupied Land*, „World Literature Today”, Summer 1994.
- Sheenagh Pugh [bez tytułu], „Poetry Wales” 1998 nr 2/3.
- Mark Rudman, *A Calm and Clear Eye*, „The Nation”, September 28, 1985.

-
- Stephen Stepanchev, *Objects Don't Lie: Talk with a Polish Poet*, „The New Leader”, August 26, 1968.
 - Helen Vendler, *The Harvard Book of Contemporary American Poetry*, Harvard University Press 1985; *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics*, Harvard University Press 1988; *Soul Says. On Recent Poetry*, Harvard University Press 1995; *Interview with Jarosław Anders*, Voice of America, August 6, 1998.
 - Ruel K. Wilson [bez tytułu], „World Literature Today” (1986) nr 2; *Three Contemporary Slavic Poets: A View from Other Side*, „The New Quarterly Cave” (Nowa Zelandia) 1976 nr 4.
 - Sharon Wood, *The Reflections of Mr. Palomar and Mr. Cogito: Italo Calvino and Zbigniew Herbert*, MLN, January 1994.

Tomasz Garbol

Herbertowe „mimo wszystko”

I. Nurt interpretacji

Od roku śmierci Zbigniewa Herberta (1998) „Zeszyty Literackie” ogłaszały w kolejnych numerach kwartalnika teksty autora *Pana Cogito*, opatrując je wspólnym tytułem „Herbert nieznan”. Były to między innymi: eseje dotyczące mistrzów malarstwa holenderskiego i podróży do Grecji, portrety przyjaciół i bliskich, wypowiedzi autotematyczne, a także utwory poetyckie, głównie planowane do tomu *Epilog burzy*. Teraz zostały zebrane w tomie „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione¹. Równocześnie ten sam wydawca przygotował zbiór wywiadów z poetą, poszerzony o kilka jego osobistych wypowiedzi².

Obydwie książki docierają do czytelnika w tworzonej przez same tytuły – „Herbert nieznan” oraz „[...] utwory odnalezione” – aurze odsłonięcia tego, co w twórczości Herberta nowe. Ta aura oraz data wydania obydwu książek, zbieżna z rokiem poświęconym poecie, sprawiają, że można je traktować jako pośrednio choćby współtworzące proces zmiany wyobrażenia o Herbercie i jego dziele. Zmiana

¹ Z. Herbert, „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, red. B. Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008, s. 210.

² *Herbert nieznan. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008, s. 274.

ta dokonuje się zarówno poprzez publikację nieznanymi tekstów literackich i prac plastycznych poety, jak i poprzez reinterpretację przesłania tej twórczości.

Ów proces rozpoczął się już wiele lat temu. Syntetycznie ujął go Aleksander Fiut:

Krytycznoliteracki portret Zbigniewa Herberta zmienia się jak na obrotowej scenie. Najpierw był klasyk, dostojnie udrapowany w antyczną togę, pełen umiaru i dystansu spadkobierca tradycji śródziemnomorskiej. Później reprezentant pokolenia AK, duchowy patron opozycji [...]. Teraz nadszedł czas dla „Herberta metafizycznego” [...], gdy coraz głośniej mówi się o nurcie metafizycznym, zauważono, że i Herbert może jakoś do niego należeć³.

Kierunek tej zmiany jest dość wyraźny: od Herberta klasycznego do metafizycznego. Jedną z ważnych jej odsłon, mającą prominentnych przedstawicieli, precyzyjniej można by określić jako polegającą na odkrywaniu tego, czym podszyta jest klasyczna Herbertowa wierność najważniejszym wartościom. Reprezentatywna dla tej tendencji jest uwaga Andrzeja Franaszka, który tak formułuje własną koncepcję eseistycznej monografii poety, wznowionej w roku mu poświęconym:

Książka, którą Czytelnik zechciał właśnie wziąć do ręki, chce sprawdzić, czym podszyte jest męstwo, wierność i inne wartości, wielokrotnie poświadczane przez autora *Potęgi smaku*. Dostrzec ułomność Herbertowskiego bohatera i rozpacz, która budzi się w nim, gdy dostrzega nieprawość porządku, jakim rządzi się świat, gdy myśli o nicości oraz bólu, który każe mu wątpić w obecność sprawiedliwego Boga⁴.

Ułomność i rozpacz, nie zaś męstwo i wierność, miałyby lepiej charakteryzować Herbertowskiego bohatera.

³ A. Fiut, *Język wiary i niewiary*, [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 264.

⁴ A. Franaszek, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Puls, Londyn 1998, s. 10. Podobna jest diagnoza Przemysława Czaplińskiego: „W świecie Herberta żyje się [...] i umiera bez racji – życiem wychylonym ku nicości i nie dysponującym żadną oczywistą wartością, którą można by przeciwstawić śmierci” (P. Czapliński, *Śmierć, czyli o niedoskonałości*, [w:] *Poznawanie Herberta*, dz. cyt., s. 280).

Eksplorowanie ciemnych rejonów tej poezji nie jest jednak tylko ściśle krytycznoliteracką jej reinterpretacją. Dowartościowanie Herberta „ułomnego” i podanie w wątpliwość wartości Herberta „wiernego” może się bowiem wiązać z oceną postaw Polaków wobec własnej historii najnowszej – w sensie, na który wskazuje wypowiedź Stefana Chwina z rozmowy opublikowanej w specjalnym, poświęconym Zbigniewowi Herbertowi dodatku do „Tygodnika Powszechnego”:

Mam żal do Herberta, że nie odnalazł w sobie nawet odrobiny miłosierdzia dla mieszkańców Utyki, że o nich nie napisał nawet jednego czułego wersu, że szantażował nas postacią Katona, sugerując, że jeśli ktoś nie potrafi stać się Katonem, to w gruncie rzeczy jest niczym. W jakiejś chwili zdałem sobie sprawę, że te wiersze w istocie rozmijają się z całym życiem mojego ojca, który żadnym Katonem nie był. Dzisiaj dużo bardziej cenię Herberta zupełnie innego, tego, który napisał na przykład piękny wiersz *Różowe ucho*, i żałuję, że nie stworzył więcej takich wierszy⁵.

A zatem Herbert jako autor *Różowego ucha*, jednego z nielicznych w jego dorobku erotyków, a nie wiersza *Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, utworu reprezentatywnego dla nurtu poetyckiej niezłomności. Chwin dokonuje takiego reinterpretującego dorobek Herberta wyboru z dwóch powodów. Po pierwsze: postawa niezłomności moralnej może być oskarżeniem wobec większości Polaków, którzy w totalitarnym systemie PRL-u starali się normalnie żyć, a nie naśladować samobójczą postawę Katona z wiersza o postawie wyprostowanej. Po drugie: dzisiaj, na początku dwudziestego pierwszego wieku, w modernizującym się kraju Polacy dość mają martyrologii i rozpamiętywania przeszłości, pragnęliby normalności, domagają się uznania ich prawa do większego zainteresowania trywialnością egzystencji niż uwikłanymi w problemy moralne historycznymi dylematami.

Podobną propozycję przyjęcia nowego kontekstu dla recepcji poezji Herberta formułuje Piotr Śliwiński:

Chcąc stanąć na gruncie jakiejś normalności, tam, gdzie nareszcie nie trzeba przekraczać samego siebie, odrzuciliśmy wielkie pojęcia i związane z nimi egzaltacje. Herbert ze swoim rygoryzmem moralnym stał się kimś obcym.

⁵ „Złote runo nicości”. O Przesłaniu Pana Cogito i poezji Zbigniewa Herberta dyskutują Stefan Chwin, Tadeusz Dąbrowski, Andrzej Franaszek, Ryszard Krynicki, Marian Stala i Piotr Śliwiński, „Tygodnik Powszechny” z 2 XI 2008, dodatek specjalny „Herbert”.

Tym bardziej, że poeta zamiast sprzysiąc się z nowym, odczarowanym, odessanym z grozy światem, upierał się przy swoich imperatywach⁶.

Nietrudno dostrzec tutaj podobny do słyszalnego w tekście Chwina żal wobec poety, żal z nutą samousprawiedliwienia: nie chciałeś uznać, że zmienili się twoi czytelnicy, musieliśmy tę zmianę i twoje do niej nieprzystosowanie skonstatować. Dalszy ciąg rozważań Śliwińskiego i jego głos we wspomnianej już debacie „Tygodnika Powszechnego” pozwalają uzupełnić tę wyimaginowaną jego przemowę skierowaną do ducha poety: na szczęście odnajdujemy jednak w twojej twórczości i takie utwory, które czynią cię dla nas dzisiaj ciągle interesującym.

W pewnym sensie skrajną postacią próby dokonania – w duchu podobnym jednak do przywołanych wcześniej przykładów – reinterpretacji twórczości Herberta jest tekst stanowiący prezentację problematyki konferencji zorganizowanej przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich oraz Zakład Literatury Polskiej po 1918 roku Uniwersytetu Wrocławskiego. Organizatorzy sesji zatytułowanej znacząco „Herbert (nie)oswojony” anonsowali ją wyznaniem:

Chcielibyśmy, aby dyskusja nad twórczością Zbigniewa Herberta nie podlegała myślowym ograniczeniom, które wynikają z polityki kulturalnej państwa, programów szkolnych lub dominującego nurtu literaturoznawczej refleksji herbertologicznej. Nasza konferencja jest propozycją nieortodoksyjnego spojrzenia na twórczość autora *Pana Cogito*.

Ową nieortodoksyjność spojrzenia zapewnić mieli prelegenci, którzy nie są badaczami twórczości poety oraz referaty poświęcone „nie jego wierszom lub esejom, lecz kulturalnym relacjom, w których nadal uczestniczą myśli i teksty Herberta”⁷.

Skrajność tego firmowanego przez poważne instytucje naukowe i kulturalne projektu polega nie tyle na dziwaczności niektórych

⁶ P. Śliwiński, *Krytyk, który się waha. (Trzy przymiarki do portretu Zbigniewa Herberta)*, [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007, s. 126.

⁷ Anons podpisany został przez dyrektora Zakładu Narodowego im. Ossolińskich Adolfa Juzwenkę oraz kierownika Zakładu Literatury Polskiej po 1918 roku prof. Joannę Pyszny.

warunków postawionych potencjalnym uczestnikom konferencji, oczekiwanym tym bardziej, im mniej są znawcami jej przedmiotu, ile raczej na zasadniczym odejściu od samej twórczości poety. Przypadek wrocławskiej inicjatywy unaocznia najpoważniejsze potencjalne niebezpieczeństwo takiej reinterpretacji dorobku wybitnego pisarza, która mocno uwikłana jest w spory o charakterze innym niż estetyczne czy po prostu literackie. To niebezpieczeństwo polega na utracie z pola widzenia samych dzieł albo na selektywnej ich lekturze, niesprawiedliwie pomniejszającej znaczenie całych znaczących obszarów twórczości; niesprawiedliwie – z punktu widzenia ich wartości literackiej.

II. Poezja rozpaczy?

Obydwa przygotowane przez Fundację Zeszytów Literackich tomy Herberta zapewne pozwoliłyby się wpisać w nurt tak rozumianego ponownego odkrywania, a może nawet odkłamywania Herberta, lecz – czy byłoby to zasadne? Czy potwierdzają one słuszność interpretacyjnych zabiegów odsłaniających prawdziwą twarz Herberta jako poety rozpaczy?

W jednym z tekstów, które znalazły się w tomie „*Mistrz z Delft*”..., odnaleźć można uwagę poety pośrednio odnoszącą się do problemu krytycznoliterackiego postrzegania poezji autora *Pana Cogito*:

Pewni zbyt optymistycznie nastawieni do świata krytycy zarzucają mi pesymizm. Zawsze wydawało mi się to nieporozumieniem. Jeśli nawet w wierszach przeważa tonacja ciemna, nie znaczy to wcale, że autor chce szydzić z niedoskonałości świata i do realnych nieszczęść dodawać swój lament, mnożyć rozpacz. (*Dotknąć rzeczywistości*, MD 161)

To autokomentarz Herberta stanowiący fragment większej całości. W eseju *Dlaczego klasycy?* pojawia się uwaga pozwalająca zrozumieć niezgodę poety na przypisywanie mu gęby zrozpaczonego:

Nie trzeba być wielkim znawcą literatury współczesnej, aby zauważyć jej cechę charakterystyczną – wybuch rozpaczy i niewiary. [...] Nie mam zamiaru łatwo wyśmiewać pesymizm, jeśli jest on reakcją na zło świata. Sądzę jednak, że czarna tonacja literatury współczesnej ma swoje źródło w postawie, jaką zajmują twórcy wobec rzeczywistości. [...] Uważa się powszechnie, że świętym prawem artysty jest jego ostentacyjny subiektywizm, manifestowanie obolałego „ja”. (*Dlaczego klasycy?*, MD 141)

Czy w sprzeciwie Herberta wobec krytyków zarzucających mu pesymizm nie ma wyraźnego podkreślenia własnej osobności w kulturze zdominowanej przez artystyczną postawę manifestowania obolałego „ja”, postawę zawsze przecież prowadzącą do sytuacji „mnożenia rozpaczy”? Czy tego dążenia do zachowania artystycznej osobności w kulturze poddającej się modzie na rozpacz nie należy uznać za w pełni uzasadnione? Czy Herbert nie jest kimś na tyle osobnym, by nie traktować go jako jednego z wielu zrozpaczonych twórców, manifestujących swoje obolałe „ja”?

Jest też w takim postawieniu przez Herberta sprawy jego stosunku do poezji małej rozbitej duszy „z wielkim żalem nad sobą” (*Dlaczego klasycy*, N) wyraźny element autokreacji – autokreacji artysty pragnącego ocalić swoją oryginalność, której nie służy poetyckie mnożenie rozpaczy.

W rozmowie z ks. Januszem S. Pasierbem – przypomnianej w tomie *Herbert nieznany* – bardzo dobrze widoczna jest ta niechęć poety do zabójczych dla sztuki, uproszczonych, jednostronnych ujęć rzeczywistości. Z nieskrywaną irytacją zauważa on: „Zrozumcie wreszcie, że jeżeli coś ma się zrobić w życiu, trzeba mieć dwa skrzydła” (*Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia ksiądz Janusz S. Pasierb*, WYW 65). Uwaga ta została wypowiedziana we fragmencie rozmowy dotyczącej religijnych wierszy Herberta, który upomina się o prawo artysty do posiadania skrzydła zarówno anielskiego, jak i diabelskiego, o prawo do kwestionowania tego, co zastygło już w religijny stereotyp. Czy ta uwaga poety nie odnosi się jednak pośrednio również do sprawy jego rzekomej rozpaczy? Czy nie oznaczałaby ona pozbawienia się jednego skrzydła? To głos przede wszystkim poety. O rzemiosło poetyckie chodzi Herbertowi, gdy mówi, że potrzeba dwóch skrzydeł, by czegoś dokonać. W innej rozmowie deklaruje zaś jeszcze bardziej dosłownie: „To, co się pisze, powinno być wyrazem naszych wewnętrznych sprzeczności” (*Czym byłby świat...*. *Rozmawia Halina Murza-Stankiewicz*, WYW 56). Pisanie czerpiące z jednoznacznej nadziei albo rozpaczy jawi się Herbertowi jako nieinteresujące artystycznie.

Oczywiście, Herbert nie jest poetą łatwego optymizmu czy choćby stoickiego dystansu. W tekście *Miastu Münster* stanowiącym *Podziękowanie za Europejską Nagrodę Poetycką* deklarował:

„Poezja, jeśli warta jest tego imienia, powinna być szkołą dobroci, pokuty, skruchy i wybaczenia. Pochylać się jak dobry Samarytanin nad każdym cierpieniem” (MD 136).

Poetycka refleksja nad cierpieniem nie jest jednak u Herberta równoznaczna z uleganiem rozpacz. „Bolesny” stosunek do świata, o którym mowa w tym samym tekście, trzeba rozumieć raczej jako współczucie, pamiętając o Herbertowej uwadze z eseju *Labirynt nad morzem*: „Nie ma innej drogi do świata, jak tylko droga współczucia” (LNM 55). Kontekstem rozjaśniającym sens słów o bolesnym stosunku do świata jest również list poety do Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich, w którym pojawia się formuła „podróży jako zapasów ze światem” (KZ 177). Zapasy ze światem – pojedynek, w którym nierzadko doznaje się bólu.

We wszystkich tych wypowiedziach – tak jak i w poezji – okazuje się Herbert poetą skupionym raczej na rzeczywistości niż na swoim obolałym „ja”. Czytelnik tomu esejów *„Mistrz z Delft”*... wielokrotnie może się przekonać o stałości tej postawy.

Czy nie jest znacząca opinia Herberta o Avercampie wyrażona w eseju *De stomme van Kampen (1585–1634)*:

Avercamp przyjmuje, że świat jest dobry i godny zamieszkania, jego małe postacie na tle rozległej panoramy oddane są z czułą dokładnością miniaturzysty, bez cienia sarkazmu czy ironii. Obca mu jest medytacja wielkiego Flamanda nad przemijaniem, obojętnością przyrody, znikomością egzystencji. I w tej zgodzie na to, co istnieje, w naiwnej, spontanicznej akceptacji rzeczywistości jest Avercamp arcyholenderski.

(*De stomme van Kampen (1585–1634)*, MD 45)

Czy nie można tutaj dostrzec próby poszukiwania „drugiego skrzydła” sztuki holenderskiej? Obok ciemnego Rembrandta stawia Herbert jasnego, akceptującego rzeczywistość Avercampa. Bynajmniej nie stawia go wyżej od słynnego Flamanda, ale poszerza perspektywę postrzegania sztuki holenderskiej, a może i sztuki w ogóle.

Deklaracja wiary w rzeczywistość, w jej uzdrawiającą dla sztuki moc wyraźnie wybrzmiewa w eseju *Willem Duyster (1599–1635) albo Dyskretny urok soldateski*:

Obrazy błahe posiadają moc oczyszczenia duszy, zapowiedź wybaczenia – żółty mur ze śladami wielu jesieni i kępami chwastów na szczycie, ka-

wałek ziemi, pochyła olcha, łuszcząca się sina rzeka i rybak pod niebem zachodu, kilka jabłek rozsypanych na stole i dzban, i nóż, i zmięta serweta – jakby one mogły wyrazić tęsknotę za niedościgłym, niepewnym porządkiem wszechświata. (*Willem Duyster...*, MD 54)

Konkret rzeczywistości ma moc oczyszczania duszy. Dotknięcie świata w jego choćby i najprostszych przejawach potrafi wyrwać człowieka i artystę ze stanu nadmiernego skoncentrowania na sobie samym. Kontemplacja kilku jabłek rozsypanych na stole upewnia co do tego, że świat istnieje. W rozmowie z Renatą Gorczyńską przyznawał się Herbert do praktykowania metody twórczej opartej na kontemplacji rzeczywistości: „Robić studium przedmiotu, nie siebie, kontemplować coś, co jest poza mną. Kontemplować to znaczy rozważać, chłonąć oczami, doznawać jakichś dziwnych przeżyć, że jest coś poza mną” (*Sztuka empatii. Rozmawia Renata Gorczyńska*, WYW 178).

Przekroczenie zainteresowania sobą okazuje się dla Herberta poezjotwórcze. Kontemplacja rzeczywistości kształtuje w człowieku wrażliwość i subtelność. Uczy go słyszeć półtony i dostrzegać światłocienie. Esej o Duysterze kończy się pochwałą takiej wyczulonej na różnorodność świata postawy: „Odrębny od innych twórców swego czasu mówi własnym głosem, ściślej, półgłosem, często szeptem, co w pewnym stopniu tłumaczy, że nie został zauważony przez tych, którzy pojmują tylko ostentację, dosłowność, a wszystkie niuansy dla tych grubych uszu są niezrozumiałe” (*Willem Duyster...*, MD 59).

Niechęć do ostentacji i dosłowności w sztuce łączy się u Herberta z nieufnością do stadnych zachowań. W eseju *Zdobycie Bastylia* mówi on w mocnych słowach o żywiole tłumu: „Tłum, masa, lud – siła elementarna, niedająca się usidlić ani wodzom, ani wyobraźni, posłuszna tylko demagogom. Potwór cierpliwy i gwałtowny, tępy i obdarzony geniuszem improwizacji, okrutny i wielkoduszny” (MD 120).

Z pewnością subtelności malarstwa Duystera umknęłyby uwadze widza kierującego się podpowiedziami demagogów, którzy bez trudu odnaleźliby w jego obrazach godną potępienia pochwałą burżuazyjnego przepychu.

Czy obawa przed gustem tłumu poddającego się demagogom nie współgra u Herberta z niechęcią do ostentacyjnego subiektywizmu? Czy to nie taka właśnie sztuka – nadmiernie ekspresywna i dosłowna – podoba się masom? Czy do jej akuszerów i propagatorów nie

można odnieść ciętej uwagi Herberta o krytykach Duystera, dla grubych uszu których wszystkie niuanse są niezrozumiałe?

Herbertowa niechęć do tłumu i masy nie jest jednak ani arystokratyzmem, ani tym bardziej parnasizmem. W rozmowie z Adamem Michnikiem odnosi się poeta z pełnym zrozumieniem do tak zwanych zwykłych ludzi:

Ja jestem za zwykłym szczęściem tak zwanych zwykłych ludzi. [...] Dajmy im szczęście, wiesz, mieszkanie, ich zwykłe rozrywki. Ja zresztą nie mówię „oni”, bo ci „oni” są także we mnie, to jest także moja potrzeba. Nie zmuszajmy ich do wielkich czynów, wielkiego lotu. Będzie potem gorycz, że są tacy zwykli, a my tu się staramy pchać historię na wyżyny.

(*Płynie się zawsze pod prąd* [...]. Rozmawia Adam Michnik, WYW 88)

Nie pogardza zatem Herbert tym, co w człowieku przyziemne i zwyczajne. Cała sfera ludzkiej cielesności nie budzi nieufności poety. Ciało traktuje on raczej jako mądrego doradcę powstrzymującego przed uleganiem utopijnym ideom szkodzącym człowiekowi. W jednej ze swoich najważniejszych rozmów – z Renatą Gorczyńską – mówi Herbert o ciele wyłącznie pozytywnie: „Ono buntuje się w sposób, powiedzmy, naukowy. Po prostu jest jakaś granica wytrzymałości. Natomiast w sferze projekcji wyobraźni wciąż sobie myślimy, że jesteśmy bez kresu, że nasze możliwości są niewyczerpane, a tu ciało... Ciało jest mądre” (*Sztuka empatii*, WYW 170–171).

Potwór tłumu nie kieruje się mądrością ciała. Jest nieprzewidywalny, poddaje się abstrakcyjnym ideom podsuwanym mu przez demagogów. Za nic ma rzeczywistość, wierzy, że może bezkarnie lekceważyć jej prawa. To właśnie ta jego cecha stwarza największe zagrożenie. Tłum może się bowiem okazać nieludzką bestią niszczącą wszystko, co człowiekowi drogie.

Czy nie w nurcie sprzeciwu wobec demagogii, wobec uproszczonych opinii kształtowanych na użytek tłumu umieścić wypada głośne wywiady Herberta z 1994 roku: *Pojedynki Pana Cogito* (WYW 223–236) z Andrzejem Gelbergiem i Anną Poppek oraz „*Oni wygrają...*” (WYW 237–240) z Bogdanem Rymanowskim? Autor *Pana Cogito* idzie w nich pod prąd dominującym wówczas ocenom zbyt łatwo – jego zdaniem – usprawiedliwiającym

komunistyczną przeszłość polskich elit, zwłaszcza pisarzy i polityków. Okazuje się też Herbert surowym, w pełni niezależnym krytykiem sytuacji politycznej w Polsce po 1989 roku, uwrażliwionym zwłaszcza na kłamstwo:

Wielu z nas sądziło, że po 1989 roku choć nie zbudujemy od razu rajy na ziemi, to przynajmniej otrząśniemy się z dawnego kłamstwa. Nie było to możliwe, ponieważ ludzie elit tłumaczący swe dawne postawy ukąszeniem heglowskim (według mnie było to raczej ukąszenie Bermanem) nie stworzyli języka prawdy. (*Pojedyunki Pana Cogito*, WYW 229)

Herbertowa obrona prawa artysty do mierzenia się z rzeczywistością okazuje się obroną samego człowieka, zwyczajnego ludzkiego porządku przed nieludzkim chaosem. Nie jest jednak autor *Mistrza z Delft* kimś, kto łudziłby się co do skuteczności takiej linii obrony. W tekście *Fragment listu do N. N. – przyjaciela* zwierza się poeta ze swojego marzenia, by spędzić starość w umbryjskim domu, w którym mógłby „wyzwolony nareszcie od obowiązku zacierania papieru, poświęcić się bezinteresownym studiom i szlachetnej sztuce czytania” (MD 130). Zaraz jednak dodaje uwagę, która świadczy o zdrowym rozsądku i niepozbawionym ironii realizmie: „To są oczywiście marzenia, marzenia starości. Myśląc trzeźwo, bez iluzji, nie spełnią się one nigdy. Zbyt wielu uzbrojonych szaleńców depcze naszą biedną Matkę Ziemię, aby można było rozsądnie planować dostojną przyszłość” (MD 131).

Zbyt dobrze poznał Herbert mechanizm historii (*Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, ENO):

prostackie tryby historii
monotonną procesję i nierówną walkę
zbiarów na czele ogłupiałych tłumów
przeciw garstce prawych i rozumnych

by łudzić się wizją zrealizowanego szczęścia tak zwanego zwykłego człowieka. Zbyt dobrze jednak go zna, by odmawiać mu – również zwykłemu człowiekowi w sobie samym – prawa do marzeń o takim szczęściu, a nawet dostrzegać ich potrzebę, zawsze, w każdych warunkach, mimo wszystko, dostrzegać ich konieczność dla zachowania higieny duszy. W rozmowie z Andrzejem Gelbergiem i Anną Poppek przypomina Herbert: „Nawet w czasie pożaru

można i należy opisywać zachody słońca, aby nie wygasł mit arka-
dyjski, abyśmy nie wąpili, że szczęście jest osiągalne” (*Pojedynki
Pana Cogito*, WYW 226–227).

Czy wydane przez Fundację Zeszytów Literackich tomy Her-
berta odsłaniają nam oblicze człowieka i artysty pogrążonego
w rozpacz? – Raczej kogoś, kto potwierdza własnym postrze-
ganiem świata trafność swojej odpowiedzi na ostatnie pytanie *Kwe-
stionariusza Prousta*: „Pańskie motto? Mimo wszystko *malgré tout*”
(WYW 257).

Część III

Sacrum i piękno

Wojciech Gutowski

Świadek odbóstwionej wyobraźni

Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta

Mówić o *sacrum* w literaturze to przede wszystkim pytać o związki jakie zachodzą między językiem kluczowej dla kultury tradycji religijnej (w kulturze Zachodu będzie nią chrześcijaństwo) a indywidualnym odniesieniem (podmiotu dzieła lub podmiotu interpretacji) do *numinosum*. Spośród czterech wariantów tych związków – i jednocześnie wyróżnionych w książce *Wśród szyfrów transcendencji*¹ czterech stylów interpretacji tradycji religijnej w literaturze: przyświadczenia, alternatywności, zerwania, polemiki² – poezji Zbigniewa Herberta najbliższe są dwa ostatnie.

Zanim bliżej określimy miejsce chrześcijańskiego *sacrum* w polu doświadczeń bohaterów poezji Herberta odpowiedzmy na dwa pytania: 1) jak – zdaniem poety – uobecnia się *sacrum* w społecznym obiegu wartości? i 2) w jaki sposób manifestuje się doświadczenie

¹ Zob. W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice i sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej II wieku*, Toruń 1994.

² Zob. szkic *Literatura wobec sacrum. Wątpliwości i propozycje*, tamże. Styl polemiki można śledzić w tej książce w szkicach: *Młodopolskie transformacje postaci Chrystusa* oraz *Symbolika pasyjna w twórczości Jana Kasprowicza*. Styl zerwania w wersji dekadencej przedstawia szkic o satanistycznej symbolice nicości w literaturze Młodej Polski, zaś o stylu zerwania w wersji nowoczesnej mowa w szkicu poświęconym twórczości Tadeusza Różewicza.

wewnętrzne współczesnego człowieka, jak przeżywa on podstawowe sytuacje graniczne?

Ad 1. Na rynku współczesnej kultury chrześcijańskie *sacrum* nie jest poszukiwane. Wyparła je gnoza i magia, w najwyższej cenie jest archaiczne *demonicum*, prymitywna dionizyjskość, kult gwałtu, krwi i zbrodni, regresu i śmierci (*Pan Cogito o magii*, PC):

szuczne raje
szuczne piekła
sprzedawane są na rogu ulicy

w Amsterdamie odkryto
plastykowe narzędzia tortur

dzieweczka z Massachusetts
przyjęła chrzest krwi

Wzmóżona podaż „alchemików halucynacji” odpowiada wzrastającemu popytowi na pseudosakrum konwulsji, „agresywnej epilepsji”.

Ad 2. Te „szuczne raje” i „szuczne piekła” są odpowiedzią cywilizacji postchrześcijańskiej³ na pustkę ludzkiego wnętrza, na obumieranie wyobraźni religijnej, na dylematy zdesakralizowanej antropologii. W głębiach duszy nie czają się – jak ongiś – potwory, ani nie odbywa się inicjacyjna „podróż na Wschód”, ku archetypowi Jaźni⁴, lecz „na szklanej płycie małej duszy” leży „para jedwabnych pończoch” (*Jedwab duszy*, HPG). Błędnie byłoby w tym obrazie dostrzegać przejawy mizoginizmu. To nie tylko krytyka kobiecej duszy, lecz przede wszystkim potwierdzenie biblijnej prawdy: „gdzie twój skarb, tam serce twoje” (Mt 2, 21).

Życie wewnętrzne współczesnego człowieka organizuje zasada *mimesis*, świat duszy jest zwierciadłem, które wiernie odbija mały

³ Wielu badaczy kultury dostrzega, iż procesy sekularyzacji tworzą nową jakościowo postać cywilizacji. Powszechność tego zjawiska zauważa min. współczesny filozof religii L. Dupré: „Z reguły współczesny wierzący nie doświadcza już *sacrum*” – tenże, *Imy wymiar. Filozofia religii*, przeł. S. Lewandowska, Kraków 1991, s. 27.

⁴ Za rekapitulację romantycznych podr zy egzotycznych przedsiębranych w celu odkrycia autentycznego „ja” możemy uznać proz  H. Hessego *Podr z na Wschód*, który to utwór zwolennicy psychologii analitycznej C.G. Junga interpretuj  jako opis procesu samopoznania. Zob. H. Hesse, *Podr z na Wschód*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1991.

realizm codzienności. W snach – które dawniej były formą teofanii – nie mówi już Ktoś Inny. Dlatego też sny są koszmarem, ponieważ powtarzają trywialność i pustkę jawy (zob. *Pan Cogito biada nad małością snów*, PC). Herbert demaskuje pustkę, asemantryczność tzw. „głosu wewnętrznego”. Zamiast dajmoniona pojawia się bełkot (*Głos wewnętrzny*, SP):

mój głos wewnętrzny
 niczego nie doradza
 niczego nie odradza
 [...]
 jest słabo słyszalny
 i prawie nieartykułowany
 [...]
 czasami nawet
 staram się z nim rozmawiać
 [...]
 – glu – glu
 – no więc sądzisz
 że dobrze zrobiłem

 – ga – go – gi

Pejzaż wewnętrzny – chwyt stosowany z upodobaniem przez symbolistów, gdy chcieli przedstawić przygody duszy poszukującej Absolutu – w poezji Herberta przybiera kształt niechlujnego pokoju artysty, gdzie niegdyś bywali Izajasz i Heraklit, ale dziś „myszy biegają” pośród „odpadków poematu” rozrzuconych „na podłodze głowy” (*Codziennosc duszy*, PC).

Nieprzypadkowo poeta sytuuje *paysage d'âme* w głowie („puszce na myśli”), w fizjologicznym pomieszczeniu mózgu. Usytuowanie „kraju duszy” w czaszce zgodne jest ze stylem obrazowania zdesakralizowanej, empiryczno-scjencyjnej wyobraźni, która wzbogacona szczyptą ironii, wyraża (z autorską intencją demaskacji) próżnię, „wydrążenie” bohatera tej poezji. Według odbóstwionej antropologii istotą ludzkiego bytu jest „wąskie łóżko naszego ciała”, w którym dusza – dla własnego konformistycznego spokoju – nie powinna się wiercić, lecz leniwie trwać, zamknięta w swej, jakże ironicznie i precyzyjnie określonej, ontologicznej ramie: „od Źródła Włosów po pierwszą Kataraktę Wielkiego Paznokcia” (*Higiena duszy*, HPG). Dusza pozbawiona głębi, całkowicie podporządkowana

rozwiniętości ciała, nie jest ani „iskrą Bożą”, ani duchową formą człowieka, lecz kulturowym przydatkiem do trójwymiarowej bryły. Ale czy koniecznym dodatkiem? Przecież utrata duszy nie oznacza utraty tożsamości „ja”, dusza nie jest bytem, lecz projekcją nieokreślonych wartości. Dusza w człowieku tylko bywa, ale nie jest jego konstytutywną częścią (*Dusza Pana Cogito*, ROM):

Dawniej
wiemy z historii
wychodziła z ciała
kiedy stawało serce

[...]
dusza Pana Cogito
zachowuje się inaczej

za życia opuszcza ciało
bez słowa pożegnania

[...]
nikt nie wie kiedy wróci
może odeszła na zawsze

Antropologia metafizyczno-religijna pozostaje nieczytelna dla sprofanowanej wyobraźni, a zatem tracą sens zarówno podstawowe sytuacje graniczne, jak i „ostateczne rzeczy” człowieka.

Nie sposób oswoić śmierci (człowiek rozpada się na „trupa-rzecz” i zupełnie „nieprzeniknione” coś innego – *Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela*, PC), ani tym bardziej przybliżyć doświadczenie nieśmiertelności. Jedna z hipostaz Pana Cogito celowo zamyka się w „bycie-ku-śmierci” (*Pan Cogito a długowieczność*, ROM):

nieśmiertelność
od dzieciństwa
wprawiała go w stan
tremendum

Dlaczego? Dlatego, że wyobraźnia Pana Cogito potrafi zaprojektować nieśmiertelność tylko jako spotęgowanie *ad infinitum* ludzkich przywar i doczesnych niedogodności (*Pan Cogito a długowieczność*, ROM):

zazdrościć bogom czego?
– niebieskich przeciągów

- partackiej administracji
- nienasyconej chuci

potężnego ziewania

Absolutyzacja elementów doczesności – to bardzo ważna zasada projekcji stosowana przez bohaterów poezji Herberta. Wyobraźnia pozbawiona uzdolnień epifanicznych, jeśli nawet usiłuje przekroczyć granice „tu i teraz”, ciągnie za sobą ciężar empirii i narzuca „Absolutnie Innemu” kategorie znamienne dla cielesnej egzystencji człowieka.

Herbert, mistrz ironii, wyciąga ostateczne konsekwencje z tego kalectwa imaginacji, odśłania całą ułomność postchrześcijańskich interpretacji nieskończoności i nieśmiertelności, a zarazem udowadnia ich niesamowitą logikę w ramach reistyczno-empirycznej wizji świata⁵. Jeśli „najdłużej tu zostanie” nasz „pomnik niezupełny”, szkielet, czyż nie należy go „mądrze zabezpieczyć”? Lepiej powierzyć go „akademii medycznej” niż „suchym palcom księży”. Tylko pragmatyczna funkcja (przydatność dla studentów anatomii) urzeczowionego, a więc (o ironio!) „doskonale obiektywnego ja” potrafi nadać mu „długie trwanie”, jedyną nieśmiertelność (*Pan Cogito a długowieczność*, R).

Sakralny wymiar nieśmiertelności zabijają nie tylko uroszczenia konsekwentnego aż do absurdu empiryzmu, ale czynią to również stereotypy wyobraźni potocznej, swojskie próby przybliżenia nadprzyrodzonego. W perspektywie „prostaczka” „świętych obcowanie” przemienia się w trywialną sytuację „wymiany usług”, przekazywania dobrych rad, które dosłownie i w przenośni wzbogacają żywych, ci zaś z wdzięczności (i dla samouspokojenia) tworzą iluzję „wiecznego odpoczynku” (*Co robią nasi umarli*, HPG):

wymyślamy nieśmiertelność
zacziszczą jak norka myszy

⁵ „Zburzywszy pomosty łączące go [człowieka – W.G.] z transcendencją, człowiek utracił poczucie istnienia czegokolwiek, co by go przerastało i w końcu definiuje siebie na obraz i podobieństwo podległych prawidłowościom naturalnym zwierząt czy nawet maszyn” – K. Dorosz, *Humanizm i sacrum*, [w:] tenże, *Maski Prometeusza. Eseje konserwatywne*, Londyn 1989, s. 100.

Niekiedy obserwujemy bardzo wyraźną autokompromitację świadomości wyzutej z poczucia transcendencji. Sprzeciw wobec niemocy wyrażenia pozadoczesnego ukazuje obraz buntu umarłych, którzy nie mogą pogodzić się z ich reifikacją przez żyjących, z redukcją do statusu pogrzebanych trupów:

zaciskają w pięści powietrze i próbują podnieść głowę niezdarnie jak niemowlęta. Nic ich nie cieszą ani chryzantemy, ani świece. Nie mogą pogodzić się z tym stanem, stanem rzeczy. (Umarli, HPG)

Pojawia się pytanie: po co odwoływać się do tradycji chrześcijaństwa, w ogóle do tradycji *sacrum*, skoro współczesny człowiek nie potrafi za jej pomocą wypowiedzieć swego doświadczenia, nie umie opisać swej kondycji. Może właśnie Herbert przywołuje język chrześcijańskiego *sacrum* w tym celu, aby podkreślić to niedopasowanie, aby uczynić zeń główny problem kultury naszego stulecia.

Łatwo można zgodzić się z poglądem Stanisława Barańczaka, iż bohaterzy Herberta egzystują na obszarze „wydziedziczenia” i tęsknią za utraconym „dziedzictwem”. Trudniej natomiast zgodzić się z przedstawionym przez krytyka zarysem tych obszarów. Barańczak zalicza do „dziedzictwa”, „rzeczywistość mityczną dostępną przez kulturę”, a właściwie całą „tradycję śródziemnomorską”, zaś po stronie „wydziedziczenia” umieszcza „rzeczywistość empiryczną, dostępną przez zmysły”, a geograficznie „teraźniejszość Europy Wschodniej”⁶. Ale przecież bohater Herberta nie jest wydziedziczony z tradycji kultury, z jej tekstów i kodów; wyzuty jest z doświadczenia *sacrum*, amputowane mu zostały: przeżycie wymiaru głębi i radosna moc wyobraźni teofanicznej. Pozostała mu empiria, która zmysłowością konkretności osładza brak kontaktu z *numinosum*, oraz bogaty język tradycji, który zastosowany do wyrażenia bycia potrafi ukazać jedynie jego nieprzedstawienie, niewyrażenie. Odwołanie się do tradycji sakralnej w tej poezji uwypukla sytuację człowieka-więźnia ziemi Ulro, pozbawionego boskiej sztuki imaginacji, która pozwoliłaby „mu wznieść się ponad stan Upadku, w jakim żyje nasz gatunek”⁷.

⁶ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984, s. 31–46, 73.

⁷ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1980, s. 130.

A zatem czy jest tak, jak twierdzą Stanisław Barańczak i Andrzej Kaliszewski, że Herbert demitologizuje i kompromituje tradycję religijną⁸, czy raczej należałoby przychylić się do sugestii Jana Błońskiego, wedle której w poezji autora *Napisu* zostaje przede wszystkim zdemaskowana słabość duchowa użytkowników rytuałów i symboli?⁹

Nie można jednym zdaniem rozciąć tego gordyjskiego węzła w świecie poetyckim Herberta. Bywa i tak, iż oskarżenia są skierowane pod adresem języka symboli i obrzędów, który wydaje się być źródłem cierpienia i stymulatorem wyobcowania. Ludzie zamknięci w kościele-więzieniu czują się osaczeni liturgią, są więźniami rytuału i cudzoziemcami wobec mowy *sacrum*. Dopiero po wyjściu z nieczystelnego obszaru świątyni przeżywają ekwiwalent modlitewnego wzlotu (*Ostatnia prośba*, SP):

klęczymy w upale
w ponumerowanej ławce
przytwierdzeni do ziemi
nitką potu

wreszcie koniec
wychodzimy pospiesznie
i zaraz za progiem
następuje akt strzelisty
głębokiego oddechu

Inni nie mogą opuścić kościoła-więzienia (resp. języka tradycji), ale właśnie dlatego, że muszą przebywać w kręgu obrzędowości, ich pragnienie sensu pozostaje niezaspokojone. Cierpienie spowodowane naciskiem tradycji wprowadza dysonans w symboliczny porządek liturgii („czarna kropla pragnienia na dnie złotego kielicha” – *Mysz kościelna*, SP). Ale w innych utworach niemożność wpisania

⁸ S. Barańczak (zob. dz. cyt., s. 101, *passim*) pisze o kompromitacji mitu religijnego. A. Kaliszewski w książce *Gry Pana Cogito* (Kraków 1982) pisze – w odniesieniu do mitów religijnych – o „chwytach demitologizacyjnych” (s. 137, zob. też s. 150), a zarazem – nie bardzo konsekwentnie – twierdzi, iż religia w poezji Herberta może „dawać nadzieję ocalenia, powrotu do krainy prostych słów i znaczeń” (s. 148).

⁹ Zob. J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, „Poezja” 1970, nr 3, s. 31–32.

życia w mit wyraźnie kompromituje człowieka, ukazuje marność jego czasu, decyduje o utracie tożsamości, powoduje, iż śmierć ciała zostaje poprzedzona rozpadem, śmiercią sensu (*Jonasz*, SP):

w schludnym szpitalu
umiera Jonasz na raka
sam dobrze nie wiedząc
kim właściwie był¹⁰

W moim przekonaniu poezja Herberta zawiera wyrazistą, choć paradoksalną, zasadę hermeneutyki *sacrum*: symbol religijny nie objawia się poza jego użyciem, poza jego konkretyzacją w mowie egzystującego, lecz aktualna reinterpretacja symbolu wskazuje tylko na treść ujawnioną w historycznym momencie lektury oraz na dyspozycje użytkownika, nie przesądza o odmiennych znaczeniach symbolu, a tym bardziej nie dezawuuje jego wcześniej ujawnionych znaczeń¹¹.

Dramat naszego czasu polega na tym, iż mieszkańiec cywilizacji XX wieku odczytując tradycję chrześcijańską popada w tragiczną sprzeczność – pozbawiony doświadczenia *sacrum*, usiłując wypowiedzieć siebie w symbolice chrześcijaństwa petryfikuje ją, odbiera jej życie. W konsekwencji zabija mowę religii, sam siebie coraz głębiej okalecza, uniemożliwia przeżycie teofanii i czyni siebie więźniem języka, który sam zdegradował. W rezultacie pozostaje samotny z bezmiarem cierpienia i z naiwnością swych nadziei.

Tę tragiczną sprzeczność doskonale wyrażają obrazy Boga i aniołów. Symbolizują one absolutny, doskonały, abstrakcyjny i dlatego nieludzki porządek, sankcjonują metafizyczną samotność człowieka, a zarazem usprawiedliwiają swoisty solipsyzm ludzkiej nadziei, która zwraca się wyłącznie ku zmysłowym źródłom indywidualnej empiryczności. To nie język religii kształtuje ludzkie bycie, lecz niemoc przeżycia teofanii oraz bolesne doświadczenia ciała i historii dekomponują – w świadomości człowieka XX wieku – znaczenia symboli religijnych.

¹⁰ Zob. też interpretację tego wiersza w książce M. Maciejewskiego „*Ażby ciało powróciło w słowo*”. *Próba kerygmaticznej interpretacji literatury*, Lublin 1991, s. 19.

¹¹ Problem ten prościej wyraził Martin Buber mówiąc, „że to nie Bóg umarł, lecz człowiek zatracił zdolność słyszenia Jego głosu”. K. Dorosz, dz. cyt., s. 137.

Bohaterzy poezji Herberta z różnych punktów widzenia, przebrani w różne maski¹², wszechstronnie demonstrują „nieumiejętność lektury” tradycji religijnej, tym samym wskazują na powszechność i swoistą społeczną „prawomocność” redukcyjnej wyobraźni.

Współczesny artysta-kreator wyżej ceni swój świat przedstawiony „pełen pomyłek” (i dlatego „dobry”) od kosmosu stworzonego przez Boga. Bóg – bezduszny architekt – ze swych dociekliwych obliczeń wywiódł „świat doskonały”, w którym dlatego właśnie, że jest doskonały „nie można mieszkać” (*W pracowni*, SP). Ludzkiej kreacji nie sankcjonuje – jak ongiś – odniesienie do *sacrum*, lecz odwrotnie: świadomy dystans artysty (flirtującego z rzeczami) wobec nieludzkiego Boga usprawiedliwia racje sztuki, wskazuje na „humanistyczny” sens dzieła.

Humanistyczny wymiar życia zostaje pozornie „ocalony” przez zdeformowaną lekturę symboli religijnych – to stała zasada odbóstwionej wyobraźni. Na przykład zarówno bezlitosny obserwator-reporter (*U wrót doliny*, HPG), jak i Pan Cogito (*Rozważania eschatologiczne Pana Cogito*, R) ukazują kosmiczną i prywatną eschatologię jako triumf totalitaryzmu, zwycięstwo ogólności i abstrakcji nad niepowtarzalną jednostką w jej intymności. Historyczne doświadczenie zniewolenia i reifikacji nie pozwala odbudować sensu chrześcijańskiej eschatologii. Odbóstwiona wyobraźnia modeluje

¹² O funkcji roli maski w poezji Herberta pisał obszernie S. Barańczak, dz. cyt. Zob. również interesujące uwagi A. Michnika w jego książce *Z dziejów honoru w Polsce*, Warszawa 1991, s. 182–198. Pamiętając o ważnej roli, jaką odgrywa zamaskowanie, „mediacja” podmiotu, warto zauważyć, iż w ostatnim tomie poezji Herberta pojawia się wypowiedź bezpośrednia, utrzymana w tonie bardzo osobistym, wyraźnie potwierdzająca przekonanie o nieczytelności języka *sacrum* (*Homilia*, R):

i czytałem Ojców Wschodu i Zachodu
opis raju przesłodzony – zapis trwogi –
i sądziłem że z kart książek Znak powstanie
ale milczał – niepojęty Logos

[...]

na ambonie mówi w kółko pasterz
mówi do mnie – bracie mówi do mnie – ty
ale ja naprawdę chcę się tylko zastrzec
że go nie znam i że smutno mi

anioły uczestniczące w Sądzie Ostatecznym na SS-manów dokonujących selekcji lub na członków „komisji werbunkowej”. Nie może nawiązać ani do apokaliptycznej motywiki przebóstwienia, ani do tematu apokatastazy, ponieważ jest sparaliżowana (i swoiście zafascynowana) cierpieniem jednostki, dla której „zbawienie” oznacza zniszczenie (nie ocalenie ani odnowę) wszystkich atrybutów doczesnego życia („wytępienie ziemskich nawyków, wytrzebiecie zmysłów” – *Rozważania eschatologiczne Pana Cogito*, R).

Konsekwentnie nadzieję budzi możliwość ucieczki od „nudnej abstrakcji nieba” w regres ku bezosobowej archaiczności, ku pierwotnym elementarnym żywiołom (*Przeczucia eschatologiczne Pana Cogito*, ROM):

przez zarosłą ścieżkę
nad brzeg białego morza
do groty początku¹³

Raj widziany oczyma współczesnego pobieżnego czytelnika pism teologicznych (*Raj teologów*, HPG) jest parodią tak Edenu, jak i Nowej Jeruzalem. To przestrzeń spetryfikowana, wysterylizowana z witalności, pusta i emocjonalnie chłodna. Formalnie raj jest bezpiecznym azylem, w istocie przedstawia arcschemat, antyideał, przeciwieństwo domostwa i życia.

Właściwie nie ma różnicy między piekłem a rajem. Te same cechy, które współczesny deformator myśli teologicznej przypisuje rajowi, stają się atrybutami piekła w oczach dysydenta, obserwującego uwodzenie artystów przez system totalitarny (*Co myśli Pan Cogito o piekle*, PC). Tu i tam panuje spokój, paradoksalnie mówiąc – pełnia pustki, absolutna izolacja od życia. Gdy podmiot odbó-stwionej wyobraźni usiłuje skonkretyzować rzeczywistość rajską, ożywić ją, osiąga efekt groteskowy (*Sprawozdanie z rajy*, N). Kiedy bohater Herberta pragnie ocalić obecność elementu cielesnego

¹³ Niekiedy powrót do początku budzi poczucie grozy, niesamowitości, oznacza kontakt z metafizyczną ciemnością, z rzeczywistością bezosobowego, niezróżnicowanego *sacrum-demonicum* (*Podróż*, ENO):

przez opuszczone sztolnie mitów i religii
dotrzenie do nagich bogów bez symboli
umarłych to jest wiecznych w cieniu swych potworów

w przestrzeni raj, zgodnie ze swym doświadczeniem historii upodabnia społeczność zbawionych do świata realnego socjalizmu. Chcąc nie chcąc kpi w ten sposób z dogmatu o zmartwychwstaniu ciała, bowiem sprawdza jego prawdę w karykaturalnie zrealizowanej utopii ziemskiej szczęśliwości.

Oczywiście nie realny socjalizm został tu skompromitowany (już Gombrowicz przestrzegał, aby nie czynić z Boga pistoletu, z którego strzela się do Marksa¹⁴). To wyobraźnia obnaża swą kompromitującą niewrażliwość, gdy sugeruje, że eschatologię możemy zrozumieć przez analogię do „rozumnego ustroju społecznego”. Na dodatek do tej groteskowej wizji zostaje dopisana – z powagą, która w ironię się obraca – apostołska sankcja: „tylko Jan to przewidział: zmartwychwstaniecie ciałem” (*Sprawozdanie z raj, N*).

Zdesakralizowana wyobraźnia ukazuje „ostateczne rzeczy” człowieka jako spełnienie najgorszego, spotęgowanie dewiacji społecznych naszego wieku, a nie jako możliwość przekroczenia „tego świata”. Sytuacje symboliczne, które dawniej „otwierały” rzeczywistość, obecnie ją „zamykają”, budzą lęk i przerażenie, stąd, jak zauważyłem, ucieczka ku skażonej, ale konkretnej materii:

Na nic wiekiusty wypoczynek [...] wśród mamrotania dwuwymiarowych chórów. [...] Lepiej być skrzypieniem podłogi niż przeraźliwie przeźroczystą doskonałością. (*Żeby tylko nie anioł, HPG*)

Nieprzypadkowo bohaterzy Herberta najczęściej anioła czynią personifikacją nieludzkiej doskonałości. Przekształcenie anioła w „zesztywniałą alegorię”¹⁵ zdehumanizowanego pseudoporzędu jest najlepszym dowodem atrofii wyobraźni. W sztuce orientalnej i wczesnochrześcijańskiej postać anioła (podobnie jak ikona *Theotokos* w tradycji prawosławia) miała wyjątkową moc teofaniczną. Była „symbolem symboli”, „symbolem samej funkcji symbolicznej, która jest [...] pośredniczką między transcendencją oznaczonego a przejawiającym się światem konkretnych, wcielonych znaków”¹⁶. Anioł wskazywał na możliwość odnowienia iluminacyjnej funkcji konkretności, umożliwiając

¹⁴ Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Paryż 1984, s. 41.

¹⁵ G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 38.

¹⁶ Tamże, s. 40.

przekształcenie przedmiotu w ikonę. Natomiast zdesakralizowana wyobraźnia redukuje anioła do abstrakcyjnego, wręcz matematycznego znaku doskonałości. Bohaterzy poezji Herberta, zdolni przywołać tylko bezkrwisty pozór znaku, czynią ze zdepersonalizowanej sylwetki anioła alegorię własnej imaginacyjnej bezradności.

Dodatkowym dowodem tej bezradności są próby konkretyzacji *sacrum* przez odwołanie się do popularnej ikonografii, próby stworzenia postchrześcijańskiej „biblii ubogich”. Gdy współczesny obrazoburca opowiada o rozmowie Spinozy „twarzą w twarz” z Bogiem (*Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*, PC), nie przywołuje ani Boga filozofów, ani Boga Abrahama, Izaaka i Jakuba. Tworzy obraz Stwórcy – dobrotliwego brodacza, który odrzuca wielkie pytania metafizyczne i, jak trafnie zauważył Adam Michnik, kusi filozofa normalnością, podsuwa mu świat podejrzanej prostoty. Być może, jak twierdzi Michnik, jest to diabeł w masce Boga¹⁷, lub ściślej: diaboliczna maska świadomości degradującej *sacrum*. Ironia polega na tym, że ów przewrotny pseudo-Bóg odwołuje się do ewangelicznego ideału prostoty, a zarazem utożsamia prostotę i zapał z konformizmem, z doskonałą uległością wobec reguł „tego świata”.

Empiryk i sensualista ery postchrześcijańskiej albo ukazuje abstrakcyjną doskonałość bóstwa, albo przywołuje obraz Boga, który „upupia” człowieka, sankcjonuje niedojrzałość jako jedyny stan autentyczny.

Największą porażkę odbóstwionej wyobraźni przynoszą próby ujęcia postaci Chrystusa. Nie pojawia się tu ani dramat „naśladowania”, ani możliwość „walki o Chrystusa”, ani arymaniczna postawa Nietzscheańskiego Antychrysta¹⁸. W spojrzeniach podmiotów-masek poezji Herberta zwraca uwagę chłód, dystans, nastawienie

¹⁷ Zob. A. Michnik, dz. cyt., s. 190–192. Por. też odmienną interpretację E. Olejniczaka, O „Bogu Spinozy” i innych Bogach, [w:] *Dlaczego Herbert – wiersze i komentarze*, red. K. Poklewska, T. Cieślak, J. Wiśniewski, Łódź 1992.

¹⁸ To, generalnie rzecz ujmując, trzy najistotniejsze postawy wobec tradycji chrystologicznej, odpowiednio oznaczające: dążenie do komunijno-mistycznej wspólnoty osób, polemikę i zerwanie. Rozumienie arymaniczności przyjmuję za Rudolfem Steinerem: „Wszystko to, co rozwija się jako intelektualne życie duchowe, ale tak, że nie przenika tego ludzkie ciepło duszy, że nie towarzyszy temu ludzki entuzjizm, wspiera bezpośrednio inkarnację Arymana” (wykład R. Steinera *Inkarnacja Lucyfera i Arymana* wygłoszony 4 listopada 1919 r., masz. powielany).

analityczne. Odniesienie do Chrystusa nie rodzi pytań o Tajemnicę (czy absurd) Odkupienia, ani nie odsłania problemu ludzkiego cierpienia. Chrystus nie zostaje ani przyjęty, ani odrzucony, pozostaje „przedmiotem kultury”, obdarzonym beznamiętnym komentarzem. Obrazoburcza świadomość stara się na swój sposób „wyjaśnić” tę postać, ale nie może jej „zrozumieć”, nie może zdobyć się na hermeneutyczne ryzyko (uwierzyć, aby zrozumieć).

Tę ułomną „chrystologię” obserwujemy z różnych punktów widzenia. Z perspektywy intelektualisty-sceptyka fenomen Chrystusa jest przykładem nieudanego zbratania boskości z człowiekiem (*Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu*, PC). „Zbratanie się krwią” to „najgorsze pojednanie”, bowiem porusza atawistyczne pokłady osobowości, akcentuje niepokojącą i gorszącą dla uczonego umysłu grozę cierpienia. Odległy Bóg-tyran-król jest przynajmniej znakiem obcości i dystansu, natomiast „umęczony Chrystus” degraduje królewskość Boga, nie przynosząc żadnej rekompensaty. Z kolei *homo politicus* redukuje Pasję Chrystusa do reguł gry politycznych interesów. Proponuje „spiskową teorię” dziejów Jezusa, wedle której Zbawca pada ofiarą zręcznie wyreżyserowanych manipulacji (*Na marginesie procesu*, N). Prakseolog-pragmatyk, zwolennik „dobrej roboty” tak w życiu, jak i sztuce, nie dostrzeże w obrazie Pasji teofanii, lecz mimetyczne artystycznie doskonałe odbicie równie perfekcyjnej roboty katów (*Męczeństwo Pana Naszego malowane przez Anonima z kręgu mistrzów nadreńskich*, N). Historiozofa rekonstruującego logikę dziejów irytuje niejasny pogłos *Ewangelii*: hakeldama (pole krwi), nie umotywowany, „niesemiotyczny”, ponieważ konflikt między Judaszem a faryzeuszami został taktownie rozwiązany (*Hakeldama*, PC):

oddać [...]
pieniądze za śmierć
śmierci

Wreszcie liberał, pojmujący wolność jako możliwość nieskrępowanego wyboru, porównuje otwartą, pełną życiowych projektów kondycję Barabasa z sytuacją samotnego Chrystusa, podległego fatum, pozbawionego jakiegokolwiek alternatywy. Barabasz pozostaje po stronie życia i otwartej gry fortuny, Chrystus po stronie śmierci – konkluduje liberał (*Domysły na temat Barabasa*,

ENO). Wszyscy ci obserwatorzy są całkowicie impregnowani, „nieprzemakalni” na iluminacyjny wymiar symboliki chrystologicznej. Można powiedzieć, że swymi wyjaśnieniami potwierdzają „śmierć Boga”, ugruntowują obecność „martwego Boga”.

Herbert nie tylko znakomicie demaskuje pułapki zdesakralizowanej wyobraźni, ale również, bardzo dyskretnie, wskazuje na możliwość uobecnienia *sacrum* w polu naszego doświadczenia. Nie proponuje żadnych wzorów, modeli, reguł, wskazuje tylko ślady autentycznej obecności *numinosum*.

Najwcześniej pojawia się proste, rzec by można naiwne, przywołanie symbolu w nadziei duchowego przebudzenia... czytelnika lub artysty. Wezwanie zawarte w wierszu *Zobacz* (SŚ), poparte obrazem aniołów wstępujących w „urojone niebo”, nie przybliży epifanii, ma jednakże na celu wyrwać odbiorcę z „sadzawki leniwego ciała”, z solipsyzmu empirii, ma zainteresować możliwością transcendowania. Z punktu widzenia poety możliwość ożywienia symbolu – jak sugeruje utwór *Siedmiu aniołów* (HPG) – nie ma nic wspólnego z kwestią umiejętności, z jakąś strategią artystyczną, wiąże się z egzystencjalnym ryzykiem, ogołoceniem, poddaniem się „wampiryzmowi” symbolu, który odnawia się żywiąc siebie substancją ludzkiego bycia:

Co rano przychodzi siedmiu aniołów. Wchodzą bez pukania. Jeden z nich nagłym ruchem wyjmuje mi z piersi serce. Przykłada do ust. Inni robią to samo. Wtedy usychają im skrzydła, a twarze ze srebrnych stają się purpurowe. Odchodzą ciężko tłukąc sabotami. Serce zostawiają na krześle jak pusty garnuszek. Cały dzień trzeba napełniać, aby nad ranem aniołowie nie odchodzili srebrni i skrzydlaci. (*Siedmiu aniołów*, HPG)

Druga, bardziej złożona forma odświeżenia języka *sacrum* polega na wyrażeniu za pomocą symboli religijnych treści dotąd nie wyrażonych lub werbalizowanych płasko, trywialnie. Na przykład postać metafizycznego mutanty, skrzyżowanie diabła z zajączkim, z rogami rosnącymi do wewnątrz, w głębi mózgu, obrazuje wszechobecne nic, puste *demonicum*, aksjologiczne zero, jest próbą zasygnalizowania życia nicości w nas i w świecie (*Diabeł*, HPG). Podobnie w wierszu *Potwór Pana Cogito* (ROM) poeta wskazuje na doniosłą potrzebę obrazowego ujawnienia oblicza bezkształtnego, anonimowego zła, które „Jak czad wypełnia szczelnie domy świątynie bazyry” (*Potwór*

Pana Cogito, ROM). Życ w prawdzie – zdaje się mówić poeta – to umieć przedstawiać, mieć zdolność ewokowania obrazów wartości lub antywartości. Inny przykład – jak odszukać ślad sensu niezawinionego cierpienia? Może w tym celu warto posłużyć się postacią anioła i pokazać, jak jego inkarnacji towarzyszy diaboliczna tortura, a jednocześnie wpisać w obraz męki błysk epifanii. Uczłowieczona anielskość przekracza absurd cierpienia, otwiera możliwość nadziei (*Przesłuchanie anioła*, N):

wieszają go głową w dół

z włosów anioła
ściekają krople wosku
i tworzą na podłodze
prostą przepowiednię

Można też próbować odnowić stary język analogii. Na przykład związki między hipostazami Trójjedynego Boga (Ojca – Syna) można wszczepić w ludzkie przeżycie ojcostwa i synostwa (*Rozmyślania o ojcu*, PC). Jeśli ten symboliczny szczep się przyjmie, wówczas odnajdziemy się w centrum sytuacji integrującej, która odsłania pojednanie syna z ojcem, terażniejszości z przeszłością, człowieka z Bogiem, empirii z metafizycznymi źródłami tradycji, „ja” z samym sobą¹⁹.

Wśród ostatnich wierszy Herberta można dostrzec jeszcze jedną, bardzo ważną propozycję: przeistoczyć konkretnie w medium autentycznej epifanii, ukazać *sacrum* w garści prochu, bez tradycyjnego kodu, „bez marmurowej muzyki złota kadzidła bieli” (*Msza za uwięzionych*, ENO). Należy wydobyć perspektywę transcendencji z obszaru wydziedziczenia, upadku, osamotnienia (*Msza za uwięzionych*, ENO):

najlepiej koło glinianki pod niechlujną wierzbą
kiedy zacina deszcz ze śniegiem

w opuszczonej kopalni
spalonym tartaku
albo magazynie głodu

¹⁹ Zob. R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 163–165.

W nieodświętnym rytuale, w chaosie rzeczywistości *profanum* pojawia się „szare *numinosum*”²⁰, gdy tylko przywołamy je nie zaklęciem, lecz ryzykiem wierności, bezwarunkowym otwarciem, wołą miłości (*Msza za uwięzionych*, ENO):

jeśli to ma być ofiara
trzeba się pojednać
z braćmi którzy są w mocy nieprawości
i walczą na krańcach

Autentyczne spotkanie z *sacrum* może być tylko ciche, intymne, dyskretne²¹. Jednostka nie potrafi przekształcić swą ekspresją wzorów kultury. Podobnie poeta nie może wyskoczyć ze „skóry” swego czasu i przeistoczyć język tradycji religijnej.

Demaskując pustkę i redukcjonizm odbóstwionej wyobraźni Herbert nie przyjmuje roli odnowiciela tradycji, roli tak bliskiej romantycznym i modernistycznym plenipotentom *sacrum*. Doświadczenie człowieka XX wieku zostało nazbyt przetrawione dewiacjami historii i dekadencej cywilizacji, aby mogło „wlać nowe wino w stare bukłaki” lub nowym duchem przejaśnić literę tradycji.

Symboliczny język religii skazany jest na kalectwo naszych przeżyć, pada łupem naszego ułomnego doświadczenia. Jedynie w niespodziance pozasystemowej wypowiedzi, w konkretnym akcie mowy zakorzenionym w autentyczności bycia mogą pojawić się iskry porozumienia z *numinosum*, ślady obecności Innego, które należy przyjąć jako niezasłużoną łaskę.

²⁰ Termin „szare *numinosum*” można uznać za przełomowy w poetyckiej refleksji Herberta nad tradycją *sacrum*. Powyższe wyrażenie otwiera paradoksalną perspektywę. *Sacrum* zostaje oderwane od „bieli”, koloru, który w imaginariu tej poezji symbolizuje doskonałość, natomiast obdarzone jest atrybutem „szarości”, kolorem będącym w poezji Herberta synonimem życia konkretnego, namacalnego (zob. S. Barańczak, dz. cyt., s. 54–55). W ten sposób poeta ukazuje możliwość wcielenia *numinosum* w obszar „wydziedziczenia” bez odwoływania się do tradycyjnego języka religii.

²¹ Oczywiście taką możliwość intymnego spotkania z Bogiem otwiera modlitwa. Znamienne, iż nieliczne modlitwy w tej poezji (np. *Modlitwa Pana Cogito podróżnika*, ROM) są bezpośrednim wyrazem niepowtarzalnej intymności, stąd przywoływanie licznych szczegółów, które pozostają znaczące i ważne przede wszystkim w konkretnym doświadczeniu podmiotu-autora.

Maciej Nowak

„...stopień do mojej ułomnej metafizyki”

Herbert i liturgia

Herbert akcentuje – pomijając inne elementy Eucharystii – jej pasyjny charakter: Jezus cierpiący, Jezus utożsamiający się z cierpiącymi, oddający za nich życie. Taki jest obraz Jezusa wyprowadzony z momentów liturgicznych poezji Herberta. Pomimo więc całej „filozoficzności” tej poezji, nie jest to „Chrystus filozofów”, ale raczej Chrystus z ostatnich rozdziałów Ewangelii.

Zagadnienie obecności elementów liturgii chrześcijańskiej w dziele poetyckim Zbigniewa Herberta nie stanowiło do tej pory tematu osobnych rozważań. Tymczasem zjawisko to, występujące już u początków jego twórczości, okazało się trwałym elementem poetyki autora *Brewiarza*. Warto więc przyjrzeć się mu dokładniej.

Bohater *Ostatniej prośby* (SP) uczestniczący w zamówionej za dwieście złotych (a pojawia się sugestia, że być może za trochę więcej) Mszy gregoriańskiej strasznie się męczy. Jest mu niemiłosiernie duszno i z tego powodu ma trudności z koncentracją uwagi na sprawowanych obrzędach. Gdy traci już nadzieję na „przewiew”, a także na rozwiązanie zagadki spływającego marnotrawnie wosku („co oni robią z tym woskiem / czy zbierają na nowe świece / czy wyrzucają”), rodzi się w nim myśl:

może
 ten ksiądz
 zrobi za nas
 to czego my nie możemy zrobić
 może on się choć trochę wzniesie

Niestety, chociaż ksiądz jest posiadaczem srebrnych skrzydeł, to jednak „ślizga się w dół / jak mucha”, a zgromadzeni tkwią do końca celebry „przytwierdzeni do ziemi / nitką potu”. Sytuacja zmienia się dopiero po opuszczeniu wnętrza dusznej świątyni.

Ruch w dół – ruch w górę, a właściwie: przytwierdzenie do ziemi, tkwienie przy niej i jednocześnie pragnienie poderwania się, tęsknota za wzniesieniem, a więc przekroczeniem owego stanu uziemienia, to zasadnicze napięcia pojawiające się w tym utworze. Pragnienie poderwania wiąże się tutaj wyraźnie z akcją liturgiczną, z działaniami celebransa. Uczestnicy Mszy gregoriańskiej są wyraźnie udręczeni zaistniałą sytuacją, która może wydawać się nawet banalna, ale – podobnie jak w prozie poetyckiej *Pan Cogito a perła* (PC)¹ – prowadzi to do zasadniczych wniosków. Niefortunni żałobnicy dotkliwie odczuwają swoją cielesność, która wiąże ich z ziemią i staje się przyczyną udręki. Dlatego kierują swe pragnienia ku kapłanowi, który przewodniczy zgromadzeniu i na którego barkach spoczywa obowiązek przeprowadzenia zebranych przez kolejne etapy liturgii, będącej przecież wtajemniczeniem w święty czas i przestrzeń. Na czym więc miałyby polegać wyrażone w wierszu pragnienie? Na co ma nadzieję bohater liryczny, wyraźnie mówiący „z głębokości”, *de profundis*?² Czy idzie tu o to, co nazywa się wzniesieniem duszy, podniesieniem ku boskim tajemnicom uobecnianym w Mszy? Bardzo trudno udzielić tu jednoznacznej odpowiedzi. Nie mówi się przecież wprost, ku czemu ma nastąpić wzniesienie, na zbliżenie do czego się tutaj liczy, w czym miałyby więc ostatecznie wyręczyć żałobników „ten ksiądz”. Nie ma wątpliwości, iż ma to jakiś związek z odbywającym się misterium. Niestety, wyrażone pragnienie nie zostaje zaspokojone. Przeszkodą nie do przewyciężenia stała się udręka zmysłów. Ulgę przynosi dopiero żywiol powietrza – pozwala on na wykonanie „aktu strzelistego / głębokiego oddechu”. Poprzez konstrukcję

¹ „Pięta rosła, rozbrzmiewała, pulsowała, [...] wypierała z głowy nie tylko ideę Platona, ale wszystkie inne idee”.

² Por. R. Guardini, *Znaki święte*, przeł. J. Birkenmajer, Wrocław 1991, s. 78.

tej finałowej metafory prosta czynność fizjologiczna zostaje skojarzona z działaniem religijnym³, z zalecaną w różnych tradycjach duchowych formą modlitwy nieustającej. Wywołuje to wrażenie jakiegoś – tym razem udanego – wydarzenia duchowego, odbywającego się prawem poetyckiej semantyki gdzieś pomiędzy tym, co w dole („głęboki oddech”) a tym, co w górze („akt strzelisty”). Trudno nie dostrzec w tym efektu przedłużonego trwania zakończonej z ulgą liturgii mszalnej.

Wznoszenie, kierunek ku górze, ma w twórczości Herberta znaczenie uwalniania od zła, kojarzonego z cierpieniem, ma charakter zbliżania się ku temu, co jako nieporuszenie trwałe przeciwstawia się przemijaniu: jest to ruch ku Transcendencji rozumianej religijnie⁴. W *Widokówce od Adama Zagajewskiego* (R) ruch ku górze staje się ostatnim aktem Końca, dramatyczną konkluzją obwieszczanego przez Anioła Zagłady pożaru świata. Proklamowana przez poetę „chwila ostateczna” ma w „wygłosie” *Widokówki...* – co zaskakuje – wyraźnie eucharystyczny charakter:

Oto zbliża się chwila ostateczna
podniesienie
ofiara
chwila która rozdzieli

i wstąpimy osobno w roztopione niebo

Podobnie jak w omawianej niżej *Mszy za uwięzionych* (ENO), również i tutaj wydarzenie eucharystyczne, zasugerowane przez formę rzeczownikową czasownika „podniesienie”⁵, rozumia-

³ Akt strzelisty jest rodzajem modlitwy, to „krótkotrwałe, intensywne wybieganie myślą ku Bogu, Jezusowi, NMP i świętym w celu nawiązania z nimi duchowego kontaktu” (hasło *akt strzelisty*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 1, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1973, kol. 275).

⁴ Sokrates, mówiący o sobie w *Jaskini filozofów*: „zawsze byłem przywiązany do ciała i jego tylko pewny” (JF 54), zwraca się do swych uczniów: „naszą rzeczą jest przebić się ku temu, co ponad chaosem źródeł trwa jak gwiazda” (JF 53). A także: „Zbyt młodzi jesteście. Ogłuszeni kłótnią życia i śmierci. Ale kiedyś porzucicie dom pełen hałasów. I zaczniesz się wasza podróż w górę” (JF 31). I wreszcie: „Trzeba dojrzywać, rosnać w górę, rzucać nasiona i cień – czekać” (JF 32).

⁵ *Słownik języka polskiego* (red. W. Doroszewski, Warszawa 1964, t. 6) notuje m. in. takie rozumienie podniesienia: „w Kościele katolickim: część mszy po konsekracji, w czasie której ksiądz podnosi w górę hostię i kielich”.

ne jest jako ofiara. W teologii Mszę nazywa się pamiątką męki i śmierci Jezusa, a o czynnościach kultowych mówi się, iż symbolizują Chrystusa „w stanie ofiary”. Samo zaś wznoszenie w górę przeistoczonych postaci chleba i wina przypominać ma o wywyższeniu Jezusa na krzyżu, o jego zawieszeniu pomiędzy niebem a ziemią, o tym, iż dokonana się tu kaźnia-ofiarowanie. Głoszenie tej śmierci połączone jest w liturgii (obrzędy po przeistoczeniu) z oczekiwaniem na nadejście Jezusa w czasach ostatecznych. Msza ma więc charakter eschatologiczny, wiąże spełniającą się na ołtarzu tajemnicę sakramentalnego przyjścia Chrystusa (pod postaciami chleba i wina) z wydarzeniami, o których mówi ostatnia księga Biblii, czyli z przyjściem Jezusa Apokalipsy. Podobne związanie zdarzenia eucharystycznego z momentem apokaliptycznego przejścia jest chyba najbardziej intrygującym momentem *Widokówki*.... Poeta w swoisty dla siebie sposób – znany choćby z utworu *U wrót doliny* (HPG) – dramatyzuje tę chwilę, ukazując bezradność tych, którzy zostali zaskoczeni głosem trąby Anioła Zagłady: „na nic nasze zaklęcia modlitwy talizmany różańce”. „Chwila ostateczna” została tu jednak, zupełnie inaczej niż w wierszu *U wrót doliny* (najbardziej znanym tekście eschatologicznym Herberta), skojarzona z obrzędem konsekracji, z Jezusem eucharystii, z Barankiem ofiarnym. Ten ciąg skojarzeniowy znajduje swoje dopełnienie w innym utworze, w pochodzącym z *Epilogu burzy* wierszu *Portret końca wieku*, który wieńczy strofa:

póki czas jeszcze przywołaj Baranka wody oczyszczenia
niech wszędzie gwiazda prawdziwa *Lacrimosa* Mozarta
przywołaj gwiazdę prawdziwą krainę stulistną
niech ziści się Epifania otwarta jest Nowa Karta

Wydaje się, iż poetycka eschatologia, wyprowadzana ze śladów liturgicznej Obecności, pozbawiona jest tu sprzeciwu, tak zdecydowanie wypowiedzanego w innych wierszach poety. Sądzić można, iż dzieje się to poprzez postać Jezusa, w *Widokówce*... obecnego poprzez znaki eucharystyczne, a w przytoczonym ostatnio wierszu – przez symbolikę zaczerpniętą z Objawienia św. Jana (nawiązanie do ujmującej liryzmem części *Requiem* Mozarta wprowadza tu nuty wręcz elegijne). W ten sposób utwór opowiadający o postępującej

inwazji zła, dotykającej nie tylko współczesnego krajobrazu, wprowadza perspektywę trudnej nadziei, związanej z chrześcijańskim rozumieniem końca czasu.

Powróćmy do naszego punktu wyjścia, do tekstu *Ostatnia prośba* (SP). Utwór poprzez swą somatyczną dramaturgię potwierdza wielokrotnie podkreślany przez piszących o Herbercie związek z cielesnością, z materią, z konkretem. W świecie poetyckiej wrażliwości Herberta nic pozytywnego się nie wydarza, gdy gwałci się prawa ciała-konkretu. Nie może być inaczej z tym, który wyznaje, iż „przyjął chrzest ziemi” (*Chrzest*, HPG), a potencjalnego wędrowca namawia do wyprawy intensywnie angażującej zmysły: „żebyś nie tylko oczami ale także dotykiem poznał szorstkość ziemi / i abyś całą skórą zmierzył się ze światem” (*Podróż*, ENO). Jak wspomniano wcześniej, trudno zaprzeczyć, iż uczestnicy „gregorianki” pokładają w celebrze pewną nadzieję, tyle że nadzieję nie spełnioną. Może zatem liturgia wyprowadzana „z ciała”, a nawet prawem poetyckiej wyobraźni odbywająca się w jego wnętrzu, będzie spełniała swój cel?

W *Modlitwie starców* (ENO) sytuacja liturgiczna zostaje zainicjowana eucharystycznym w swej istotnej symbolice sformułowaniem rozpoczynającym czwartą strofę utworu: „wiem / to sprawa krwi”. Początek kolejnego wersu wskazuje na osobę adresata *Modlitwy*:

znów ciebie wprowadzają
przez astmatyczne sapanie dzwonów
przy zapalonych kwiatach
uczepieni smaku opłatka i białego płótna

Jest nim Chrystus obecny w obrzędzie komunii, ważnym momencie liturgii mszalnej. Celebracja tajemnic wiary w tym utworze odbywa się jakby w ukryciu, w jakimś „wewnątrz” budowanym przez cielesność. Zaczyna się, jak to już zauważyliśmy, od „sprawy krwi”. To jest klucz, stąd wyprowadzane są kolejne obrazy:

nasłuchujemy jak się w żyłach przesypuje piasek
i w ciemnym wnętrzu biały rośnie kościół
z soli wspomnień wapna i niewymownej słabości

Ciemna barwa owego „wewnątrz” bierze się oczywiście z krwi, tej, o której w *Jaskini filozofów* Sokrates mówi uczniom, iż „bije głęboko

w piersi”, jest „ciemnym źródłem” i budzi lęk⁶. Wydaje się, iż symbolizuje ona pierwotne żywioły, z których „uczyniony jest człowiek”, te wiążące go ze światem natury, ze sferą chtoniczną, którą rządzi, jak mówi Herbert w *Dębach* (ENO), „bóg wodnistooki”. Już na poziomie ogólnej semantyki barw przeciwstawia się tej strefie ciemności „biały kościół”, który wzrasta – tak chyba można powiedzieć – z ludzkiego cierpienia („z soli wspomnień wapna i niewymownej słabości”). I to już przekracza krąg systemowych tylko przeciwstawień. Kościół składający się z materii ludzkiego bólu i poprzez to przeciwstawiający się ciemności, świątynia, której wzrost jakby nie miał mieć granic, a także żadnego ludzkiego budowniczego, to Kościół ocalenia i współczucia. Liturgia chrześcijańska mówi o nim, że wzniesiony jest „z żywych i wybranych kamieni”. To Kościół, któremu wzrost daje ktoś spoza rzeczywistości empirycznej. Mówi się w tym wierszu: „biały rośnie kościół”, a więc nikt go bezpośrednio nie tworzy. Kto daje mu zatem wzrost? Czyż nie Ten, do którego skierowana jest cała modlitwa, a na którego tożsamość wskazują przytaczane już słowa mówiące o obrzędzie komunii?⁷ Liturgia powiązana została tutaj z tajemnicą Kościoła, z jego zakorzenieniem w cierpieniu, które stało się udziałem jego Budowniczego. W *Modlitwie starców* cierpienie zostaje ukazane jako droga do Niego.

Wspominałem już o pasyjnej intuicji zawartej w obrazie kończącym *Widokówkę...*, ale również w *Mszy za uwięzionych* tytułowe wydarzenie nazwane jest ofiarą. Zaraz w pierwszym wersie:

⁶ We *Wrózeniu* (SŚ) przestrzeń wnętrza ciała jest miejscem spotkania z umarłymi. Obserwowana na dłoni linia wierności prowadzi do jego wnętrza:

może głębiej pod skórą przedłużyć się ona
rozgarnia tkanek mięśni i wchodzi w arterie
byśmy spotykać mogli nocą naszych zmarłych
we wnętrzu gdzie się toczy wspomnienie i krew
w sztolniach studniach komorach
pełnych ciemnych imion

Warto zauważyć, że podobnie jak w *Modlitwie starców* (ENO), tak i tu kojarzone są ze sobą wspomnienia i krew, wnętrze ciała i ciemność.

⁷ Św. Paweł, ganiąc niedojrzałość Koryntian, pisał do nich: „Ja siałem, Apollos podlewał, lecz Bóg dał wzrost. Otóż nic nie znaczy ten, który sieje, ani ten, który podlewa, tylko Ten, który daje wzrost – Bóg” (1 Kor 3, 6–7).

Jeśli to ma być ofiara za moich uwięzionych
niech się odbędzie najlepiej w niestosownym miejscu

i następnie również w trybie warunkowym:

jeśli to ma być ofiara trzeba się pojednać

Co to znaczy, że „podniesienie = ofiara” (*Widokówka...*), że tytułowa Msza ma być „ofiara za moich uwięzionych”, a więc, co oznacza wyprowadzane z tych tekstów równanie: Msza = ofiara? Wydaje się, że jest to wskazanie na Chrystusa ofiarnika, na tego, który jest ofiarą, na tego, który odbył Pasję z miłości. Herbert akcentuje więc – pomijając inne elementy Eucharystii – właśnie jej pasywny charakter: Jezus cierpiący, Jezus utożsamiający się z cierpiącymi, oddający za nich życie⁸. Taki jest obraz Jezusa wyprowadzony z momentów liturgicznych poezji Herberta⁹. Pomimo więc całej „filozoficzności” tej poezji, nie jest to „Chrystus filozofów”, ale raczej Chrystus z ostatnich rozdziałów Ewangelii.

W *Mszy za uwięzionych* warunkiem przystąpienia do ołtarza, do celebracji ofiary, oprócz znalezienia dla niej odpowiedniego miejsca (o czym za chwilę), jest pojednanie z braćmi. Warunek ten ma swoją wyraźną analogię w obrzędach wstępnych Mszy świętej (tzw. akt pokutny). Sformułowanie „jeśli to ma być ofiara / trzeba się pojednać / z braćmi” zakorzenione jest bezpośrednio w Ewangelii. U Mateusza czytamy: „Jeśli więc przyniesiesz dar swój przed ołtarz i tam wspomnisz, że brat twój ma coś przeciw tobie, zostaw

⁸ Poeta wcześniej uświadomił sobie swoją wrażliwość na cierpienie, które pojmował w perspektywie ofiary. Dwudziestoosmioletni Herbert pisał do Elzenberga: „Rozumiem bardzo dobrze sens cierpienia tylko dlatego, że jest to zawsze ofiara, albo raczej można sobie wyobrazić, że jest to jakaś ofiara” (ZHHE 27).

⁹ Jezus, jako ktoś z marginesu, zmiażdżony przez historię, jawi się Herbertowi jako Bóg, Któremu warto zawierzyć. Taki wniosek można chyba wyprowadzić z fragmentu wywiadu opublikowanego w 1981 roku:

„– Czy wierzy pan w Boga?

– Kiedyś Julian Przyboś zapytał mnie o to samo. Wtedy nie bardzo wierzyłem, miałem wątpliwości potężne, ale odpowiedziałem: tak. I wówczas zacząłem wierzyć. Przyboś zdziwił się. Pan, taki inteligentny, wierzy w tego ukrzyżowanego niewolnika? Pan, esteta, od bogów greckich – i im bardziej mi bluźnił i zozydzał, tym bardziej się w tej wierze umacniałem”.

(*Poeta sensu. Rozmawia Marek Oramus, WYW 101*)

tam dar swój przed ołtarzem, a najpierw idź i pojednaj się z bratem swoim!” (Mt 5, 23–25).

W *Mszy*... wyraźnie poszukuje się odpowiedniego dla jej sprawowania miejsca. Liturgia nie odbywa się tutaj w świątyni, której przestrzeń poprzez konsekrację otrzymuje charakter eksterytorialny wobec naturalnego świata¹⁰, a więc jest przestrzenią wydzieloną, specjalnie przygotowaną dla przywoływania i uobecniania sacrum. W *Mszy* – Herberta – można by rzec – sacrum zmuszone jest do uobecniania się „w niestosownym miejscu”, w profanum, na które składają się „polskie” rekwizyty (wierzba, fatalna, jak to bywa w naszym klimacie, aura), ale również peerelowskie, a więc nie przyrodnicze, lecz historyczne dekoracje (magazyn głodu wraz z octem i solą przywołuje ekonomiczną mizериę stanu wojennego). Można więc powiedzieć, parafrazując spopularyzowane przez M. Heideggera sformułowanie F. Hölderlina, iż eucharystyczne sacrum ma się tu wydarzyć w czasie marnym, ale przede wszystkim – w marnej przestrzeni.

Chociaż przedstawiona w utworze liturgia odbywa się w miejscu położonym na uboczu, to jednak dzieje się przecież w absolutnym centrum spraw ważnych w Herbertowskiej aksjologii. Ma to być przecież Msza za uwięzionych, za prześladowanych i cierpiących, za tych którym zadano gwałt, a są to przecież pozytywni bohaterowie tej twórczości. Nazywający siebie orantem podmiot mówiący przywołuje braci, „którzy są w mocy nieprawości”, wydają się być na jakimś radykalnym uboczu, w jakimś absolutnym poza – „walczą na krańcach”. Ich obraz jest jakby zaczerpnięty z opisów lagrowego *infernum* (*Msza za uwięzionych*, ENO):

widzę
 beczynne ręce
 nieporadne łokcie i kolana
 policzki w których zagnieździł się cień
 usta otwarte we śnie
 bezbronne plecy

Nie będzie tu chyba nadużyciem przypomnienie, iż w sytuacji uwięzionego widzi siebie sam Jezus mówiący: „byłem w więzieniu, a przyszlście do Mnie” (Mt 25, 36). Odrzuceni, opuszczeni, przegrani to – jak wspominałem – pozytywni bohaterowie twórczości Herberta;

¹⁰ Zob. J. Pinsk, *Świat i sakramenty*, Kraków 1997, s. 246–252.

w tym utworze to także wzbudzający współczucie potrzebujący, i to za nich ma się spełnić Msza-ofiara. Jeśli tak, to musi być to celebra uboga, licha, która uszanuje kondycję tych, w których intencji jest sprawowana, musi operować środkami na ich miarę, takimi, które ich nie przesłonią. A tak mogłoby się stać właśnie w „miejscu stosownym”: ozdobionym „marmurową muzyką”, kapiącym złotem, w bieli „spowitej kadzidlany dymem”¹¹. W związku z tym można się dopatrywać w *Mszy*... Herberta pewnej analogii do jednej z fraszek Cypriana Norwida, w której autor *Quidama* przeciwstawia sobie nadmierne przywiązanie do oficjalnych, skrepowanych rytuałem zachowań i spontaniczne odruchy serca będące wyrazem uwewnętrznionej cnoty miłosierdzia:

Dewocja krzyczy: „Michelet wychodzi z Kościoła!”
 Prawda; Dewocja tylko tego nie postrzegła,
 Że za kościołem człowiek o ratunek woła,
 Że kona że ażeby krew go nie ubiegła,
 To ornat drze się w pasy i związuje rany.

A faryzeusz mimo idzie zadumany...¹²

W utworze Norwida aluzja do przypowieści o miłosiernym Samarytaninie ma w sferze ewokowanych przez nią wartości odpowiednik w postawie oranta z *Mszy*... Herberta. On również kierując się odruchem serca idzie z pomocą; w reakcji tej nie liczą się dla niego ograniczenia formy: „marmurową muzykę, złoto, kadzidło i biel” po prostu odrzuca. W utworze współczesnego poety liturgia udaje się do tych, którzy wołają o ratunek, którzy są opuszczeni, niczym owa opuszczona kopalnia z początku utworu, przywołująca tragiczny w skutkach opór śląskich górników w grudniu 1981 roku.

W ekscentrycznie położonym centrum (określenie W. Panasa¹³) tego utworu można chyba widzieć uczestników tej „zdegradowanej”

¹¹ Postawa niechęci wobec patetycznej wielkości ujawnia się również w esejistyce Herberta. Stwierdza on na przykład: „To, co jest najbardziej uderzające w cywilizacji minojskiej i co w moim odczuciu zbliża ją do cywilizacji etruskiej, to brak cech pompacyjnej wielkości, majestatu, posępnej potęgi, które emanują z pomników Egiptu czy Asyrii – piramid, groźnego sfinksu, kamiennych tablic, na których zapisana jest zemsta króla królów”. (*Labirynt nad morzem*, LNM 38).

¹² C. Norwid, *Fraszka (!)*, [w:] tenże, *Pisma wszystkie*, t. 1, Warszawa 1971, s. 168.

¹³ Zob. W. Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Lublin 1997.

celebracji, czyli osobę mówiącą (oranta) oraz postać mistagoga; tajemniczą nieco, gdyż pozbawioną innych identyfikacji niż te, które wiążą się ze sprawowanymi przez niego czynnościami. Eucharystia, choć nazwana zdegradowaną, zachowuje jednak swoje liturgiczne jądro: moment ofiarowania – przeistoczenia – komunii:

jesteśmy tutaj sami
 – mój mistagogu –
 żadnych innych orantów
 patrzę jak rozmawiasz z kielichem
 splatasz i rozsypujesz węzeł
 ronisz i zbierasz okruchy

Ruch ujawniający się w tym fragmencie jest wyraźnie zakotwiczony w obserwacji rzeczywistych działań odbywających się podczas obrzędów Mszy świętej. „Rozmowa z kielichem” przypomina o kapłanie pochylającym się nad darami ofiarnymi i wypowiadającym słowa konsekracji. Natomiast wersy mówiące o następnych czynnościach („splatasz i rozsypujesz węzeł / ronisz i zbierasz okruchy”) wyraźnie przekraczają ściśle rozumianą funkcję opisową. „Splatanie i rozsypywanie” należy połączyć z „ronieniem i zbieraniem okruchów” – czynności te posiadają tę samą podstawę znaczeniową. Dotykają ukrytej w działaniach kultowych prawdy o nawiązywaniu więzi z Transcendencją: „okruchy” rozumiane jako pokarm eucharystyczny (por. określenie „kruszyna Bożej obecności” użyte przez Norwida w *Bransoletce*) mogłyby symbolizować obrzęd komunii; tuż przed proklamacją „Oto Baranek Boży” kapłan łamie hostię konsekrowaną podczas Mszy. „Splatanie węzła” w tym utworze należałoby wtedy połączyć z obrazem zamykającym wiersz *Kapłan* (SS), w którym dym ofiarny:

dążący w zimne niebo
 zaplata warkocz bóstwu
 bez głowy

Obydwa te obrazy: splatania węzła i zaplatania warkocza mogą nawiązywać do słowa religia (łac. *re-ligo*: związać, przywiązać, przewiązać). Łączenie, nawiązywanie więzi z Bogiem, ale również z ludźmi, z ową szerszą wspólnotą, która powstaje z tych, za których składa się ofiarę, a którzy „są w mocy nieprawości” – to istota owej poetyckiej mszy.

Liturgia taka nie jest „w stanie” celebrować „czegoś zupełnie innego” („das ganz Andere” fenomenologów religii), oddzielonego od „czegoś zupełnie bliskiego”:

a ja nad słuchuję
jak nad moją głową
polatuje
szeleści
szare numinozum

Poprzez przywołanie wieloznacznej kategorii numinosum, służącej Rudolfowi Otto do opisu przedmiotu doświadczenia religijnego, Herbert po raz kolejny uderza w coś, co mogłoby wnieść do świata *Mszy*... fałszywe tony. Czyni to poprzez odjęcie numinosum atrybutów czegoś nieludzko doskonałego i abstrakcyjnie odległego: „polatuje”, „szeleści” i do tego jest „szare” – to stylistyczne sposoby uzwyklenia, a także znoszenia dystansu. Herbertowskie numinosum jest więc czymś bliskim, po części dostępnym zmysłami (widać je i słyszać). Nie wzbudza świętego strachu czy przerażenia, nie lokuje się w zimnych zaświatach, choć umiejscawia się w sakralnej górze symbolizującej Transcendencję. „Szare numinosum” to jakby numinosum składające się z elementów marnej-szarej przestrzeni, w której odbywa się ofiara „za moich uwięzionych”, czyli numinosum „wzięte stąd”, tu zakorzenione, w tej przypominającej inscenizację T. Kantora, scenerii u-bogiej.

W analizowanym utworze celebrowanie odbywa się – o czym była mowa – w swoistej scenerii, jest to – mówiąc nieco żartobliwie – *Msza polowa*. Prawdopodobnie zadowoleni byłiby z tego uczestnicy niefortunnej „gregorianki” z *Ostatniej prośby*. O takiej liturgii mówi Herbert w napisanych chyba nie całkiem serio *Dziesięciu ścieżkach cnoty* (KM 99), dokładnie w „ścieżce” czwartej:

Modlić można się wszędzie. Najgorszym miejscem są świątynie. Panuje tam zaduch.

Manifestującej się w tych tekstach rezygnacji z tradycyjnych wewnątrz sakralnych towarzyszy lokowanie świętych obrzędów w miejscach odrzuconych, dotkniętych jakąś destrukcją, a także ukrytych (nieprzypadkowo najpiękniejsze fragmenty eseju *Lascaux*

(BO) poświęcone są temu paleolitycznemu sanktuarium). Właśnie w miejscu ukrytym pojawia się świątynia, która wydaje się szczególnie bliska poecie. Myślę o przytaczanych już wersach z *Modlitwy starców* (ENO):

i w ciemnym wnętrzu biały rośnie kościół
z soli wspomnień wapna i niewymownej słabości

Kościół w poezji Herberta to wspólnota tworzona przede wszystkim przez słabych, dotkniętych cierpieniem. Spróbujmy teraz spojrzeć na liturgiczność omawianej twórczości właśnie w kontekście tej poetyckiej eklezjologii.

Do istoty liturgii należy jej wspólnotowy charakter, jest ona celebrazją podejmowaną we wspólnocie, ale także celebrazją, którą sprawuje wspólnota-Kościół. M.D. Chenu widzi tę kwestię jako dialektykę tego, co indywidualne, i tego, co wspólnotowe: „Liturgia realizuje równowagę między jednostką a zbiorowością, albo mówiąc ściślej – dostarcza ona osobie ludzkiej terenu wspólnotowego, który jest konieczny dla rozwoju łaski”¹⁴. Odnajdywane w poezji Herberta sytuacje liturgiczne także mają wspólnotowy charakter. W Mszy z *Ostatniej prośby* (SP) uczestniczy brat głównego bohatera i jego siostra, nie licząc celebransa. *Widokówka od Adama Zagajewskiego* (R) do chwili, gdy niewinny z pozoru Anioł, „w komeżce pierwszego śniegu” okazuje się być Aniołem Zagłady, utrzymana jest w tonie indywidualnej wypowiedzi lirycznej. Dopiero głos apokaliptycznej trąby zmienia tę optykę i podmiot odnajduje się we wspólnocie („na nic nasze zaklęcia” i „wstąpimy osobno”). W *Modlitwie starców* (ENO) mamy sytuację nieco odmienną, tutaj w imieniu zbiorowości mówi jeden jej przedstawiciel, jeden ze starców („pytam o to / czy wtedy / przygarniesz nas z powrotem”). Wygląda, jakby owa wspólnota modlących się „z koślawym psalmem w garbatych palcach” miała swego – jak nazywają go niektóre biblijne psalmy – przewodnika chóru. Wspólnota wraz ze swoim przewodnikiem zaprzestaje i tak już minimalnej aktywności, gdy mowa o działaniu sfery sakralnej – o powstającej z cierpienia świątyni, której wzrost daje Bóg. Tak

¹⁴ M.D. Chenu, *Antropologia i liturgia*, [w:] tenże, *Wybór pism*, Warszawa 1971, s. 115.

więc wspólnota w *Modlitwie starców* ma charakter bosko-ludzki. Współtworzy ją zbiorowy podmiot tekstu wraz z wpisanym weń Adresatem. Natomiast w *Mszy...*, jeśli ograniczyć się wyłącznie do przedstawionej w niej akcji liturgicznej, bierze udział „wspólnota minimum”, czyli dwaj oranci: ten, który mówi oraz „jego mistagog”. Ale przecież już tytuł sugeruje obecność w świecie *Mszy...* o wiele szerszej wspólnoty. Ową całość zgromadzenia tworzą ci, którzy ją sprawują, ale w równym stopniu ci, za których msza jest sprawowana („bracia którzy są w mocy nieprawości”).

Takie poszerzenie wspólnoty przywołuje katolicki dogmat o świętych obcowaniu – wiarę w ów dogmat Herbert deklaruwał w wywiadzie z Renatą Górczyńską:

Wie pani, w co ja wierzę? W świętych obcowanie, jak to się nazywa w Kościele katolickim. To znaczy, we wspólnoty żywych i umarłych. Tego ja doświadczam. I to jest właśnie ten stopień do mojej ułomnej metafizyki, do poznawania Boga. Zakładam nieśmiało, że istnieje współzycie żywych i umarłych, bo bez tego nie istniałaby kultura. Ale nie mówmy o kulturze, tylko o naszych bliskich, których kochaliśmy i z którymi musieliśmy się rozstać. Oni są obecni. Nie wydaje mi się, że to ja ich stwarzam pamięcią, tylko że oni są istotnie obecni. To zresztą tym razem jest zgodne z nauką Kościoła katolickiego – oni pośredniczą pomiędzy mną a Niepojętym, o którym nie jestem w stanie niczego powiedzieć. Ale istnieją te dobre duchy, które nam pomagają, do których można się zwracać.

(*Sztuka empatii. Rozmawia Renata Górczyńska, WYW 176*)

*

W artykule tym dominowały interpretacje tych utworów Herberta, dla których kontekst liturgii chrześcijańskiej jest według mnie czymś zasadniczym. W *Widokówce od Adama Zagajewskiego* (R) Eucharystia niespodziewanie spotyka się z eschatologią, z – po chrześcijańsku rozumianym – momentem „wygłosu” apokaliptycznej szpetnej terażniejszości. W *Modlitwie starców* (ENO) natomiast „język” eucharystii łączy się z „sakramentem” ludzkiego cierpienia, które odnajduje się i wyraża w Kościele. *Msza za uwięzionych* (ENO) dotyka natomiast tajemnicy wspólnoty, jej rozległości mierzonej dogmatem o świętych obcowaniu. Ale również wskazuje na podstawę, na której rodzi się ta wspólnota, a jest nią ewangeliczne

miłosierdzie, stające się w *Mszy za uwięzionych* drogą ku Bogu, ale chyba i drogą Boga ku ludziom¹⁵. Herbert ogałaca liturgię z tego, co w konfrontacji z wrażliwością dwudziestowiecznego poety okazuje się zbyt techniczne, naddane, bez czego może się ona obyć, a nawet bez czego musi się obyć, aby spełnić swój cel. Procesem tym rządzi mechanizm konfrontacji „świata znaków wyrażających tajemnice” (tak nazywa liturgię II Sobór Watykański) z dojmująco głębokim doświadczeniem ludzkiego losu. Taka liturgia okazuje się być nadal celebrazją spotkania z Bogiem, chociaż jest znakiem, którego strona znacząca utraciła swój blask. Chciałoby się powiedzieć, że jest to „cena”, którą liturgia musi zapłacić za obecność w tej poezji. Ale przecież czymś naturalnym dla literatury w ogóle jest dynamiczne i nie pozbawione konfliktów przekształcanie form „oficjalnych”, niekiedy ukazywanie innej ich strony, tej tylko przeczuwanej, istniejącej potencjalnie. Tak dzieje się właśnie we wspomnianych utworach Herberta, których mechanizm semantyczny zasadza się na deformacji elementów rytuału. We wszystkich tych poetyckich przekroczeniach idzie jednak o uobecnienie w dziele momentu zbliżenia do związanej z liturgią Tajemnicy¹⁶.

¹⁵ We współczesnej chrześcijańskiej refleksji teologicznej miłosierdzie stanowi jeden z dominujących motywów. Jan Paweł II poświęcił temu zagadnieniu osobną encyklikę *Dives in misericordia*, w której miłosierdzie ukazane zostało jako fundamentalny przymiot Boga Ojca.

¹⁶ Na temat różnych rodzajów poetyckich przekroczeń zob. S. Sawicki, *O poezji, czyli o przekraczaniu granic*, „Ethos” 1997, nr 40, s. 83–89.

Małgorzata Mikołajczak

Od Orfeusza do Arijona

Pieśń i muzyka w świecie poetyckim
Zbigniewa Herberta

Twórczość Zbigniewa Herberta – powściągliwa, nieekspresywna, poddana rygorom intelektualnym – wyraźnie odbiega od modelu poezji śpiewnej. Tymczasem śpiew i muzyka pojawiają się w wielu wypowiedziach poetyckich Herberta¹. Dochodzą do głosu w sposobach organizacji wiersza oraz w warstwie przedstawieniowej: w nawiązaniach do melicznych źródeł liryki, do motywów pieśni, śpiewaka, „śpiewnych przyrządów”. Jaką funkcję pełni w tej poezji muzyka, jakie konteksty uruchamiają figury „poezji-pieśni”, „poety-śpiewaka” i – co najważniejsze – czy są one jedynie elementem stylizacji, pozbawionym aktualnych odniesień?

Poezja – „córka pamięci”

Mówiąc o melicznym wzorcu poezji, zacząć trzeba od wskazania obszaru, z którego wyrasta metapoetycka refleksja Zbigniewa

¹ Na obecność muzyki w twórczości Herberta (jednak w odmiennych niż poruszane przeze mnie kontekstach) zwrócili ostatnio uwagę J. Rozmus (*Przez wielką szybę. O muzycznych i malarskich nieporozumieniach w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Ruch Literacki” 2000, z. 4) oraz A. Wiatr (*Zbigniewa Herberta przygody*

Herberta. Autor *Struny światła* (1956) oraz *Hermesa, psa i gwiazdy* (1957) zadebiutował jako poeta przeszłości i pamięci.

Cały wczesny dorobek Herberta [...] nasycony jest pamięcią, która staje się tu jakby żywiołem, i to tak agresywnym, że tłumi on niemal doznanie czasu teraźniejszego. Jak gdyby wszystko, co ważne dla poety, już się stało i jako dokonane właśnie domaga się świadectwa, domaga się refleksji, domaga się miary².

Pomimo że późniejsza twórczość poety rozwinęła się i przybrała nowe kształty, w sferze wyznawanych wartości nie przeszła znaczących transformacji³. Sam Herbert nigdy nie wyrzekł się siebie, nie zaprzeczył sobie. Przeszłość wraz ze zbiorem pojęć i zasad moralnych pozostała punktem odniesienia dla artystycznych i światopoglądowych konfrontacji⁴. Owa przeszłość, rozumiana na sposób Norwida i Eliota, skupia to, co było, i to, co trwa. W wierszu *Czas* (EB) poeta podsumuje:

oto żyję w różnych czasach, jak owad w bursztynie, nieruchomy,
a więc bez czasu, bowiem nieruchome są członki moje i nie rzucam
na ścianę cienia, cały w jaskini, jak w bursztynie

Eliotowski, przestrzennie projektowany, porządek uobecnia się jednak nie w rzeczywistości mówiącego (ta wyznacza bowiem płaszczyznę konfrontacji), lecz w sferze transcendentnie istniejących wartości. Zgodzić się trzeba z Krzysztofem Dybciakiem:

z muzyką, „*Twórczość*” 2001, nr 1). Muzyczny walor *Brewiarza* szczegółowo omawia K. Pisarkowa w artykule „*To jest ów owoc*”. O *Brewiarzu* Zbigniewa Herberta, zob. w niniejszej książce s. 365–384.

² W. Maciąg, *O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1986, s. 6–7

³ Zob. J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, „*Poezja*” 1970, nr 3. Cyt. ze zb.: *Poznawanie Herberta*. Wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 55: „Ostatecznie żadne wielkie wartości nie zostaną w liryce Herberta naruszone”. Po 30 latach A. Legeżyńska (*Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 103) potwierdza: „Wszystko, co znajdziemy w *Epilogu* burzy wykiełkowało już w tomach poprzednich”.

⁴ „*Epilog*” w tytule ostatniego tomiku interpretować więc można jako domknięcie i dopowiedzenie cały czas tej samej, choć rozpisanej na wiele form i tematów, opowieści. Tej zresztą, która zakorzeniona w tradycji-przeszłości (i może dlatego tak silnie wyrastająca w teraźniejszość) od początku ukształtowana została jako „córka pamięci”.

Środowiskiem bytowania wartości jest [u Herberta] tradycja, a procesem ich wytwarzania (czy odkrywania) są dzieje kultury. [...] Transcendentalizm wartości stanowi podstawę Herbertowskiej wizji świata⁵.

Poezja jako „córka pamięci” (*Życiorys*, HPG) jest też nośnikiem transcendentnie istniejących wartości, wśród których naczelne miejsce zajmują: heroizm, wierność, solidarność, dobroć, miłość, przyjaźń, czułość, prawdomówność, piękno⁶. W odniesieniu do zasad artystycznego tworzenia najważniejsze wydają się te spośród nich, które w sposób uniwersalny zasadzają się na z ducha platońskim zjednoczeniu tego, co dobre i piękne. Herbert bowiem – za swoim mistrzem, Elzenbergiem, a także za Platonem – „poszukiwał wspólnej definicji dobra i piękna”⁷.

Ów depozyt antyczny zakłada związku Bytu, Prawdy, Piękna i Dobra z muzyką. Zauważa Jamie James:

Dla Platona, a tym samym dla całej zachodniej tradycji intelektualnej muzyka stanowiła klucz do ludzkiej duszy i najpotężniejszy z dostępnych środków wiodących ku oświeceniu⁸.

Platon przejął Pitagorejską koncepcję kosmosu jako systemu muzyczno-liczbowego, a wraz z nią przekonanie, że prawa rządzące muzyką miały szczególną rangę. Podlegał im cały widzialny, a nawet

⁵ K. Dybciak, *Ocalenie wartości w dziele Zbigniewa Herberta*, „Akcent” 1989, nr 2, s. 25.

⁶ Wymieniam za E. Balcerzanem (*Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności [Zbigniew Herbert]*, [w:] *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II, Warszawa 1988, s. 241–242).

⁷ Zob. *Sztuka empatii. Rozmawia Renata Gorczyńska* (WYW 170): „Mój mistrz, profesor Henryk Elzenberg, poszukiwał wspólnej definicji dobra i piękna. W końcu brzydota to jest zło w dziedzinie piękna, zło to jest brzydota moralna [...]. Czyli zakładam, że istnieje związek między dobrem i pięknem”. Znamionym wyrazem tego przekonania jest *Potęga smaku* (ROM), gdzie wierność pięknemu staje się wiernością dobru i prawdzie. Na związek Herberta z Platonem wskazuje J. Kwiatkowski (*Po platońsku*, [w:] *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 170): „Herbert należy do – jakże nielicznych – poetów po platońsku kojarzących Piękno (Sztukę) z Dobrem. Kojarzy je także z Prawdą...”. Tę opinię potwierdza także Z. Barańczak (*Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 214).

⁸ J. James, *Platon i „dusza świata”*, [w:] tenże, *Muzyka sfer*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 65.

i niewidzialny wszechświat. Tak pojmowana muzyczność, „idealny pierwiastek we wszelkim istnieniu”⁹, była synonimem istotowej jedności świata. Posiadała moc odnawiania życia, objawiania prawdy i współtworzenia harmonijnie zestrojonego uniwersum. Grecki filozof podkreślał ponadto jej znaczenie w sztuce, podporządkowanej dobru, pięknu i prawdzie. Poezja „prawdziwa”, dodajmy: poezja idealna – to, także dla Herberta, twórczość sprzęgnięta z muzyką we wszelkich jej przejawach: *musica mundana*, *musica humana*, a przede wszystkim – *musica instrumentalis* – śpiewana i grana¹⁰. W jego poezji atrybutami tej ostatniej są antyczna lira i forminga, jak również instrumenty nowożytne: fagot, flet, trąbka, waltornia, fortepian, gitara, klawesyn, mandolina, skrzypce, wiolonczela. W sposób najpełniejszy wyraża się owa twórczość w śpiewie i pieśni, oraz w odsyłającym do wzorca sakralnego chorale. Ten model poezji-pieśni, poezji-muzyki, choć zarezerwowany dla obszaru pamięci i usytuowany poza realnym doświadczeniem podmiotu, jest jednak ważnym źródłem odniesień. W poezji Herberta łączy się z anektowaniem obszarów czasu i przestrzeni, utrwalonych jako toposy: nieba (raju i gwiazd), świętej przeszłości, Arkadii, rzeczywistości baśniowej. Poeta wielokrotnie wyzyskuje wątek arkadyjski i wielokrotnie pisano już o tym. Jakkolwiek by interpretować ów topos, jedno jest pewne: Herbertowska Arkadia, podobnie jak święta przeszłość, niebo, raj, kosmiczna konstelacja gwiazd – to krainy zamieszkiwane przez poezję i muzykę, przez sztukę, która realizuje Platońsko-Elzenbergowski ideał piękna i dobra, jest emanacją jedności i harmonii.

Wyprowadzić, wywieść, ocalić

Ryszard Przybyłski polską poezję klasycystyczną po roku 1956 sytuuje w kontekście rozkładu idei porządku. Ów rozkład wyrażają

⁹ Określenie B. Pocięja (*Dzieło muzyczne i dziedzina muzyki*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986, s. 304).

¹⁰ To rozróżnienie, stosowane już przez Pitagorasa, nazwał i spopularyzował Boecjusz, który dzielił muzykę na dotyczącą ruchu uniwersum (*musica mundana*), odnoszącą się do harmonii jako warunku istnienia istoty ludzkiej (*musica humana*) oraz muzykę właściwą, słyszalną (*musica instrumentalis*) – śpiewaną i graną. Zob. B. Pocięj, dz. cyt., s. 303. Zob. też J. James, *Mistrz Pitagoras*, [w:] tenże, dz. cyt., s. 37.

muzyczne przenośnie: demuzykalizacji świata oraz „złamanej liry Orfeusza”. W poezji Herberta (począwszy od drugiego tomiku) badacz dostrzega klęskę nadziei związanych z ideą harmonii: „Z rozbitej liry Orfeusza Herbert postanowił ocalić jedną strunę, «strunę światła», która prześwieci przedmiot i dotrze do jego istoty”¹¹.

W jego poezji rzeczowy, obiektywny opis przedmiotów i sytuacji zastąpił – zdaniem Przybylskiego – ideę harmonii. A jednak w kontekście całej (także późniejszej) twórczości poety ta diagnoza nie znajduje pełnego potwierdzenia. Motyw liry – muzycznego symbolu porządku, a wraz z nim także motyw pieśni, choć wyparte na plan dalszy, powracają jeszcze nie raz w utworach Herberta: jako ważne komponenty treści autotematycznych, jako forma ewokowania przeszłości, jako jeden ze sposobów mówienia o rzeczywistości i sprawach aktualnych. „Śpiewność”, „muzyczność” – trwały wątek poetyckiej refleksji – oddziałują na repertuar zachowań podmiotu i dzieje się tak nie tylko w pierwszym tomiku tego twórcy, choć z pewnością tu wszystko się rozstrzyga. *Struna światła*, a w mniejszym stopniu również *Hermes, pies i gwiazda* rejestrują sytuację zastaną, wyznaczają podstawowe zasady poetyckiego myślenia, określają stan wyjściowy lirycznego „ja” wobec rzeczywistości i wobec... poezji

Utworem kluczowym wśród tekstów zawierających arkadyjski topos poezji-pieśni jest znany wiersz *O Troi*, pochodzący z debiutanckiego tomiku *Struna światła*¹². Wiersz wyzyskuje produktywny w poezji pokolenia Kolumbów motyw literacki. Wyobrażenie spalonej Troi, podobnie jak w wielu innych utworach poety (a także przed nim – w wierszach poetów z pokolenia Kolumbów), staje się parabolą aktualnych wydarzeń. Nie są to jedynie tragiczne doświadczenia wojny, te bowiem posłużyły jako punkt wyjścia do pytań o sytuację współczesnej poezji i współczesnego poety. Zagłada Troi nie dorasta do dwudziestowiecznego pożaru, „większego od *Iliady*”, który nie daje się opowiedzieć na siedmiu strunach aoidowego instrumentu. Tragiczne doświadczenie obnaża niewspółmierność melicznego wzorca. Lira już nie wystarczy. „Potrzebny chór”

¹¹ R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4, s. 523.

¹² Ciekawą interpretację tego wiersza proponuje J. Łukasiewicz (*Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995, s. 11–19).

– mówi poeta – chór na miarę greckiej tragedii, który potrafi wyrazić kataklizm, oddać

lamentów morze
i łoskot gór
kamienny deszcz

wypowiedzieć globalną katastrofę świata¹³. Te oto słowa, ujęte w myślники, przypisane zostały poecie:

– jak wyprowadzić
z ruin ludzi
jak wyprowadzić
z wierszy chór

„Wyprowadzić” znaczy tu tyle co ocalić. Przed bohaterem wiersza staje romantyczne posłannictwo podjęcia poezji czynu, poezji ocalającej, która ma podwójne zadanie: „wyprowadzić z ruin ludzi”, czyli uratować życie, i „wyprowadzić z wierszy chór” – pieśnią utrwalić, przechować, wpisać do skarbcza narodowych pamiątek. Jednak topos romantyczny, podobnie jak wcześniej antyczny, sam się kompromituje. Imperatyw zbawczego czynu przybiera ironiczną wykładnię: czytelną zarówno w alegacyjnej lekturze romantycznego intertekstu (w *Pieśni Wajdeloty* pieśń „uchodząc cało” implikowała ocalenie wartości, tożsamości etc.), jak i w aktualnej, zmienionej sytuacji podmiotu (*O Troi, SŚ*):

– Pieśń ujdzie cało
Uszła cało
płomiennym skrzydłem
w czyste niebo

Wyzyskana tu została polisemia wyrazu. Pieśń ujdzie, a więc uleci w niebo, bo na ziemi nie ma już dla niej miejsca. Liryczna twórczość dawnych bardów nie wytrzymała próby współczesności.

Co pozostaje poecie? Jego położenie uzmysławia aluzja do opowieści o zniszczeniu Sodomy i Gomory. Lotowi udało się wyprowadzić

¹³ P. Czapliński (*Śmierć, czyli o niedoskonałości*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 50) w wierszach ze *Struny świata* dostrzega kontynuację poetyki wypracowanej przez Drugą Awangardę.

swoich bliskich, nie ocalała tylko, obejrawszy się za siebie, żona biblijnego bohatera. Poeta „stojąc jak słup soli” powtarza znaną scenę starotestamentową, ale scena ta pozwala się interpretować dopiero w kontekście mitologicznego wzorca. Orfeusz – bo z nim należy utożsamiać bohatera wiersza – gdy wyprowadzał z Hadesu swoją ukochaną, obejrzał się... jego wysiłek nie zdał się na nic. Jedna z wersji mitu podaje, że od tej pory nie mógł już śpiewać.

Mit antycznego śpiewaka jeszcze powróci, by w poezji Herberta obrazować sytuację współczesnego poety. Orfeusz bezradny tak jak jego muzyka, dźwigający na swoich ramionach śmierć, ukazany jest w *Zimowym ogrodzie* (SS). Jeśli ogród odczytywać tu jako symbol sztuki i życia, to chłód mrozu, podobnie jak żar ognia spalającego Troję, okazuje się wrogi życiu i tworzeniu, jednakowoż symbolizuje umieranie. W *Zimowym ogrodzie* – „zduszone zostały gardła źródeł”, zamilkł ptak. Pojawia się znamienne pytanie:

– jaki to pasterz wyprowadził drzewa Kto grał
tak aby wszystko pogodzić rękę gałąź i niebo

„Wyprowadzenie” także tu nazywa podstawową powinność poety. Jego zadaniem jest aktywność. Tym razem akt kreacyjny powinien sprostać doświadczeniu śmierci:

formingę pewną jak ramiona zmarłej
północny niesie Orfeusz

Z analizowanych wierszy dla współczesnego twórcy płynie jeszcze i taka nauka: poecie nie wolno oglądać się wstecz. Dźwigając nieuchronną śmierć, ma też z tej śmierci uchodzić, pozbywając się wspomnień¹⁴, próbować godzić „rękę, gałąź i niebo”. W późniejszym wierszu Herbert doda jeszcze, że posłaniem poety jest iść i tworzyć pod rękę z kalekim światem, nawet jeśli z ust – milczących, zestalonych, oniemiałych wydobywać się będzie się tylko „niezrozumiałe bulgotanie” (*Głos*, HPG)¹⁵.

¹⁴ Tę myśl poeta wypowie także w *Prologu* (N): „Porzuc pamiętki spal wspomnienia i w nowy życia strumień wstąp”.

¹⁵ Zob. A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 202: „Herbertowy poeta, nowoczesny, inteligentny, wierzy jednak irracjonalnie w *Głos*, będący

A co z poezją-pieśnią? Poezja uleciała w niebo („tupot anielskich ponad głową stóp / jak łuska skrzydeł leci śnieg”, *Zimowy ogród*, SŚ) albo pozostała wśród ruin. Bytując w tych obszarach stała się elementem nieosiągalnej rzeczywistości, porządku wartości idealnych. Podobną konkluzję zawiera w tym samym debiutanckim tomiku wiersz *Poległym poetom* (SŚ). Synonimem poety jest tu śpiewak, synonimem poezji – pieśń:

Śpiewak ma wargi zestalone
 śpiewak wymawia noc oczyma
 pod złym kolorem nieboskłonów
 gdzie pieśń się kończy zmierzch zaczyna
 i nieba cień zarasta ziemię

W obliczu nocy i zmierzchu – symboli zła, poeta-śpiewak milknie. Tę sytuację wyraża metafora „zestalenia warg”. A milczenie w poezji Herberta, odwrotnie niż cisza, nacechowane jest pejoratywnie, oznacza bezradność¹⁶. Odtąd „milczący” jako epitet stały przyjmie funkcję autonomazji.

Milczeniu poety towarzyszy „uchodzenie” – ucieczka i zanikanie poezji. Metonimicznym odpowiednikiem tego procesu jest gubienie „mozaik słów”, metafor, pustoszenie strof. Podobne jakości znaczeniowe zawierają rzeczowniki: „zmierzch”, „noc”, „echo”, „cień”, „kwiaty śnięte”, „daremność”, oraz czasowniki: „trwonić”, „usychać”

dalekim, idealistycznym dziedzictwem po klasykach – pisze – Ten Głos to głęboka struktura, nie będąca łatwym uproszczeniem idei harmonii, i jednak pewnie gdzieś istniejąca. W psychice, w procesie historii, w kulturze”. Odmienne, jako zanegowanie wiary w pitagorejską harmonię, muzykę sfer, interpretuje ten wiersz R. Przybylski (*Między cierpieniem a formą*, [w:] *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978. Przedruk [w:] *Poznawanie Herberta*, dz. cyt., s. 85).

¹⁶ Klasycy uważali, że jedność natury i ducha, prostoty i wielkości, której wcieleniem jest piękno, objawia się w ciszy. R. Przybylski (tamże, s. 92) komentując ich poglądy na ten temat pisze: „Współczesny klasycyzm wymaga nowej interpretacji dziedzictwa antycznego. Toteż Herbert odrzucił Winckelmannowską teorię ciszy i spokoju, która w poezji parnastów i ich XX-wiecznych następców była nienaruszalnym dogmatem”. Jednak wydaje się nie mieć tu racji. Dla Herberta „wyprowadzić do ciszy” to odzyskać jedność, utraconą harmonię. Cisza ma dla niego wartość dodatnią. O wywiedzeniu z milczenia w ciszę mówi poeta w wierszu *Pan Cogito rozważa różnice między głosem ludzkim a głosem przyrody*, PC): „z ziarnistego milczenia nie wyprowadzę ciszy”.

– wszystkie składają się na paradygmat umierania. Ten wiersz mówi o bezradności poety i poezji. Jest podwójnym trenem – na śmierć poetów, ale i na śmierć tworzonych przez nich wierszy („ten kopczyk wierszy darń zarośnie”). Zarazem jednak zawiera ważną supozycję dotyczącą kształtu tradycyjnej poezji: to poezja meliczna, poezja metafor i słów, podporządkowana temu, co godne uświetnienia („nie tobie pożar święcić pieśnią”), związana z tym, co piękne (dłonie poety – „kwiaty śnięte”) i święte (tę świętość *implicitie* zakłada także aluzja do śmierci Chrystusa – „przebite dłonie”). I nie ma tu, tak przecież charakterystycznej dla późniejszego Herberta, ironii¹⁷, wiersz wypowiedany jest niezwykle serio.

Pieśń kończy się tam, gdzie zaczyna się zmierzch. A „gdzie” w funkcji przysłówka czasu wskazuje na to, że moment historycznej katastrofy kończył nie tylko pewną epokę, ale też wyznaczał nowe przestrzenie – strefy nocy i zmierzchu przeciwstawione obszarom jasnym. Opozycję temporalną „wczoraj – dziś” wzmocniła (funkcjonująca także w analizowanym wcześniej wierszu) kontradycja „góra – dół”. Aktualny czas i aktualna przestrzeń współtworzą wrogie poezji terytorium „tu i teraz”. Wyznaczają rejony jej bytowania w tym, co nieosiągalne i święte: w obszarze przeszłości-pamięci oraz w przestrzeni „ponad”. Odtąd model poezji-pieśni, poezji-muzyki jednocześnie będzie oba istniejące poza rzeczywistością podmiotu porządku.

„Z gwiazd jest także muzyka”

W historycznej przeszłości sytuuje poeta nie tylko wzniosłą pieśń, ale też zwykłą piosenkę. Żołnierska śpiewka staje się elementem historycznie określonej, zamkniętej w sferze kulturowych pamiątek, przeszłości (*Pożegnanie września*, SŚ). Także nad rzeczywistością spalonego domu (*Dom*, SŚ) unosi się „piosenka bezdomnej piechoty”. Bezdomność będąca jej udziałem sprawia, że oderwana od rodzinnego i ojczyźnianego gniazda, bytuje w przestrzeni „nad”, wśród świętych pamiątek, ocalonych wrzuszeń. To właśnie z tamtych, „niebiańskich” rejonów dochodzi głos zmarłego poety, niegdyś żołnierza Armii Andersa (*Artur*, EB):

¹⁷ Z tego względu wiersz można potraktować jako reminiscencję autobiograficzną.

a teraz – śmiech powiedzieć – w Aniołów śpiewasz chórze
 skryty światłością wielką światłością niepojętą
 śpiewasz kiedy otwieram okno nastawiam herbatę

Muzyką zasiedla Herbert także związaną ze sferą nieosiągalnych ideałów kosmiczną konstelacją gwiazd. To w niej bytuje Pitagorejska harmonia – muzyka sfer, muzyka kosmosu, *musica mundana*, której na ziemi nie sposób usłyszeć. Bezskutecznie próbuje zbliżyć się do niej bohater wiersza *Wybrańcy gwiazd* (HPG). W innym miejscu poeta powie (*Wit Stwosz: Uśnięcie NMP*, ENO):

Gwiazdy się mącą na niebie z gwiazd jest także muzyka
 lecz nie dosięga ziemi i trwa wysoko jak luna

Ta muzyka, chociaż ziemi nie dosięga, ma swój „ziemski” odpowiednik w muzyce instrumentalnej. Jej hasłem wywoławczym jest Mozart. „Niech wszędzie gwiazda prawdziwa *Lacrimosa* Mozarta” – prosi poeta w wierszu *Portret końca wieku* (EB). Pieśń genialnego kompozytora wraz z Barankiem i wodami oczyszczenia posiada moc zbawczą; jest elementem boskości, harmonii, tego, co dobre i święte. Tylko słowo poprzez muzykę związane z *sacrum* ma moc ocalenia wartości. Próbie czasu może się ostać poezja światła, pojednania, ta, która uświęca „narodziny dziecka i każdy początek / dary powietrza ziemi i ognia i wody”, jak czytamy w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM). W tym samym tekście – jako twórców „zaklinania słów formy odpornej na działanie czasu” Herbert wymienia właśnie autora „poezji czystej” – Rilkego i „muzycznego” Eliota¹⁸. Nieprzypadkowo w jego wierszach pojawia się chorał, gatunek, urzeczywistniający

¹⁸ Eliot żywo interesował się muzycznością poezji. „Podsumowaniem jego «formalnych» zmagañ z wierszem jest *Music of Poetry* (*Muzyka poezji*) – pisze W. Rulewicz (*Wstęp*, [w:] T.S. Eliot, *Wybór poezji*, oprac. K. Boczkowski, W. Rulewicz, Wrocław 1990, s. CIV, BN II 230). Poeta twierdził m.in. (T.S. Eliot, *Muzyka poezji*, przeł. M. Niemojewska, [w:] tenże, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 43): „na «muzyczność» utworu poetyckiego w równym stopniu składa się wzorzec muzyczny dźwięków, jak i wzorzec muzyczny tych dodatkowych znaczeń słów, z których jest zbudowany [...] warstwa dźwiękowa jest w takim samym stopniu częścią poematu jak jego warstwa znaczeniowa”. Na Eliota „śpiewającego swoje wiersze” powołuje się także R. Przybylski (*Muzyka słowa*, [w:] tenże, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy Koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983, s. 79), pisząc o klasycystycznym kulcie muzyki.

„złoty wzorzec wartości”¹⁹ sakralnych. Śpiew jest zachowaniem, które potrafi przemieniać rzeczywistość. W wierszu *Kapłan* (SŚ) podmiot oznajmia: „podnoszę oczy i ręce / podnoszę śpiew”. Syllepsa uaktywnienia metaforyczne znaczenie słowa „podnosić” i pozwala dostrzec zależność między pragnieniem wskrzeszenia *sacrum*, gestem wzniesionych rąk i uroczystym, podniosłym śpiewem²⁰.

Wspomniany *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM) wskazuje na jeszcze jedną „muzyczną” inspirację w poezji Herberta. „Taneczny krąg na gęstej trawie”, o którym mowa w tym wierszu, to nie tylko czytelna aluzja do wiersza Różewicza (mówiącego o szczęściu dawnych poetów), ale też nawiązanie do poglądów wczesnych romantyków niemieckich. Novalis, Herder, Friedrich Schlegel, Hölderlin żywili przekonanie, że całe uniwersum posiada zdolność porozumiewania się poprzez język, będący formami i postaciami przejawiania się przyrody²¹. Wierzyli, że w odległych czasach harmonii i jedności dominowała muzyka. Pieśń stanowiła dziedzinę pierwotności człowieka i natury, a śpiew, przeciwstawiony zracjonalizowanemu dyskursowi – był powrotem do momentu, kiedy słowo nie zostało jeszcze oddzielone od muzyki. Herder stwierdzał, iż „pierwotnym językiem człowieka był śpiew”. „Śpiewała więc i dźwięczała cała natura, a śpiew człowieka był koncertem wszystkich tych głosów [...]”²². Echa tej romantycznej koncepcji powrotu człowieka do natury poprzez muzykę słyhać w wierszu *Wstydlive sny* (ROM). Zwieńczeniem podróży w głębinę pamięci plemiennej, archetypowej jest święty taniec „przed posągami zwierząt” – taneczny obrządek, który spokrewnia człowieka ze światem przyrody.

Muzyka, jak utrzymywali romantycy, przenika całą naturę, a ta posiada swój głos, swoją mowę²³. Takie przekonanie wypowiada

¹⁹ B. Pociąg, dz. cyt., s. 312.

²⁰ Zob. także w wierszu *Struna* (SŚ): „wiatr przyłoży usta / abyśmy śpiewali”.

²¹ Ich poglądy referuję za B. Andrzejewskim (*EWJ. Schellinga „filozofia przyrody”; W kręgu „Atheneum”. Schleglowie; Romantyczne apogeum*, [w:] tenże, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa–Poznań 1989).

²² J.G. Herder, *Rozprawa o pochodzeniu języka*, przeł. B. Płaczkowska, [w:] tenże, *Wybór pism*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 1987, s. 106, 107. BN II 222.

²³ Przedstawiciele wczesnego romantyzmu niemieckiego utrzymywali, że natura przemawia do człowieka poprzez znaki. Słyszał ją człowiek pierwotny, słyszy ją

Herbert w wierszu *Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody* (PC):

Niezmordowana jest oracja światów

[...]

i dalej toczą się pioruny kwiatów *oratio* traw *oratio* chmur
mamroczą chóry drzew spokojnie płonie skała.

Ów głos poeta współczesny próbuje usłyszeć i naśladować (*Głos*, HPG). Na próżno. W *Przypowieści* (HPG) ten, który „naśladuje głosy ptaków”, metaforycznie przyrównany zostaje do palca niezgrabnego na „skrzydle melodii”.

Rejon nieba i pamięci zarezerwowany jest w twórczości Herberta nie tylko dla muzyki, pieśni, piosenki, także dla, związanych ze stylem wysokim gatunków literackich, takich jak tren („prosty tren o pięknym nieobecnym”, *Studium przedmiotu*, SP), psalm („pamiętka po psalmie”, *Pożegnanie miasta*, N) poemat („odpadki poematu” *Codziennosc duszy*, PC). Ważnym elementem łączącym literaturę z muzyką jest chór. Śpiew chóralny, jednocząc wielość głosów, symbolizuje jedność i harmonię. Jak pamiętamy, poeta, który nie zdołał sprostać doświadczeniu kataklizmu, nie wyprowadził z wierszy chóru. Ten pozostał po stronie przeszłości. Jako typ mówienia dostojnego i patetycznego – nie przystaje do współczesnego świata. Dlatego w wierszu *Dęby* (EO) poeta odnotuje milczenie chórów („bo chóry milczą odeszli prorocy”). Podobny sens ma sformułowanie „kamienne usta chórów” (*Pożegnanie miasta*, N). Do chóru także przyrównani zostają zmarli przyjaciele z lat wojny (*Pan Cogito na zadany temat: „Przyjaciele odchodzą”*, R).

Wszystkie te związane z tradycją gatunkową pojęcia zarezerwowane zostały dla przeszłości, do której nie ma powrotu. Tak samo

także poeta. Novalis (*Uczniowie z Säis*, [w:] tenże, *Uczniowie z Säis. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, wybór, przekład, wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 86) tak pisał o języku przyrody w czasach pierwotności człowieka: „Język ten brzmiał jak cudowna pieśń, której urzekające dźwięki przenikały głęboko we wnętrze każdej natury i ujawniały jej elementy. Każde ze słów tego języka zdawało się hasłem dla duszy każdego ciała [...] i słusznie można było o nich powiedzieć, że życie wszechświata to wieczna rozmowa tysiąca głosów; albowiem w języku tamtych ludzi wszystkie siły, wszystkie rodzaje aktywności wydawały się połączone w sposób niepojęty”.

jak nie ma powrotu do muzyki-harmonii. Bezskutecznie próbuje poeta wskrzesić święty wzorzec (*Kapłan*, SŚ). Jak zapowiada, msza w intencji uwięzionych odbywać się będzie „bez marmurowej muzyki” (*Msza za uwięzionych*, ENO).

Wartościom transcendentnym, przenikniętym muzyczną harmonią, przeciwstawiona została rzeczywistość podmiotu mówiącego. To, co trwa, jest tylko resztką, pozostałością, odbłaskiem (*Zimowy ogród*, SŚ); gruzami „ceglanego chorału” (*Czerwona chmura*, SŚ), „odpadkami poematu” (*Codziennosc duszy*, PC). Tę sytuację alegorycznie wyobraża stan po zakończeniu koncertu: „święta głowa symfonii”, „puste pulpity”, „wystygła kadź huku”, „pęk basów”, „ucięty smyczkiem pukiel” (*Po koncercie*, HPG). Jedyny koncert, który teraz wybrzmiewa, to słyszalny podczas jazdy tramwajem „wielki koncert / na żelastwo / lane / kute / adorowane” (*Wysoki Zamek*, EB).

Produktywną metaforą współczesności jest również zepsuty, niepełny instrument: lutnia, forminga „Bez strun instrument” i „złamany śpiew” współtworzą świat przedstawiony wiersza *Do Apollina* (SŚ). O zbyt małej ilości strun i potrzebie chóru mówi analizowany tu już wiersz *O Troi* (SŚ). W wyznaniu *Do Marka Aurelego* (SŚ) „wątła lira” staje się symbolem kruchości piękna i nieadekwatności idei harmonii. Świat to uszkodzony instrument, ciemny i głuchy, to obszar wypełniony milczeniem po „rozgromionych muzykach” (*Pieśń o bębnie*, HPG). Natomiast te instrumenty, które należą do rzeczywistości arkadyjskiej (skrzypce, fletnia, waltornia), nie dysponują możliwością mówienia o „teraz”. Nie są w stanie udźwignąć zadań codzienności. W *Pieśni o bębnie* poeta wyraźnie oznajmia odejście trąbek, pasterskich fletni, waltorni. Ale też nie zastąpi ich bęben. Jego odgłos, podobnie jak hałas, jazgot, dysonans – to kategorie na trwałe przypisane współczesnemu światu. Przestrzeń „tu i teraz” jest obszarem hałasu albo milczenia. Według dawnych klasyków, także według Herberta, milczenie jest wrogiem sztuki, oznaką śmierci. Podobnie wrogami sztuki są krzyk i hałas. Nad estetyką hałasu zastanawia się poeta w wierszu *Pan Cogito a pop* (PC):

kłopot polega na tym
że krzyk wymyka się formie
jest uboższy od głosu
który wznosi się

i opada

krzyk dotyka ciszy
ale przez ochrypnięcie
a nie przez wolę
opisania ciszy

W wierszu, z którego pochodzi cytowany fragment, zawarte zostało ważne przekonanie: krzyk i hałas współczesnej muzyki, pozbawione idei i formy, nie mogą zostać zwaloryzowane dodatnio. Jedynie krzyk uświęcony ideą cierpiącego człowieka-podmiotu może przeobrazić się w to, co „tak doskonałe, że niedosłyszalne”. Taki właśnie jest krzyk Marsjasza. Taki też jest krzyk Adama²⁴. Koncertem i iluminacją głosu nazwany przez poetę w wierszu *Pan Cogito – zapiski z Martwego Domu* (ROM).

i może
tylko ja jeden
słyszę jeszcze
echo
jego głosu

coraz smuklejsze
cichsze
coraz bardziej dalekie
jak muzyka sfer
harmonia wszechświata

tak doskonała
że niedosłyszalna

Głos bohatera przechodzi metamorfozę. Jego echo przyrównane zostaje do harmonii wszechświata, muzyki sfer, idealnego pierwiastka bytu. O każdym innym krzyku, który

²⁴ Adama – bohatera wiersza *Pan Cogito – zapiski z martwego domu* traktować można jako figurę Chrystusa, na co wskazuje w swojej interpretacji wiersza B. Burdziej (*Objawienie w martwym domu według Zbigniewa Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 422–424). Ten trop interpretacyjny pozwala dostrzec obecność konotacji muzycznych: nawiązań do psalmów Dawida, do – pojętej jako epifania, a wywiedzionej z filozofii greckiej i estetyki średniowiecznej – „muzyki sfer”.

dotyka ciszy
ale przez ochrypięcie
a nie przez wolę
opisania ciszy

powie poeta: „szuka utraconego rajy / w nowych dżunglach porządku” (*Pan Cogito a pop*, PC).

Także współczesny twórca – mieszkaniec cywilizacyjnych dżungli, wygnaniec z rajy, jeśli próbuje wchodzić w rolę poety-śpiewaka, musi ponieść klęskę. Herbert posłużył się tu przejętym z tradycji symbolem poety-ptaka. W *Przypowieści* (HPG) jego wielofunkcyjność jako symbolu życia, ale też duszy, poezji, swobody sprowadzona została do funkcji autosymbolu, autoideału:

Poeta naśladuje głosy ptaków
wyciąga długą szyję
a wystająca grdyka
jest jak palec niezgrabny na skrzydle melodii

Ptak z wiersza to antyideał. Nieco groteskowy, pozbawiony wdzięku, niezgrabny, naiwny. Bardzo przypomina kurę z innego utworu, wydającą z siebie parodię śpiewu (*Kura*, HPG). Jan Błoński mówi tu o ośmieszaniu przez poetę siebie i jemu podobnych. „Jest ptakiem, owszem, ale skarłałym: niczym kogut, wierzy, że przyspiesza wschód słońca; zaś nad napisanym wierszem zanosi się kurzym gdakaniem ...”²⁵. W *Przypowieści* dokonuje się swoista degradacja tradycyjnego toposu. Podobnie ironiczny wizerunek „poety strażnika tych co śpią” kreśli Herbert w wierszu *Pacyfik III (Na Kongres Pokoju)* (R):

zauroczony przez noc grozy
drży i zaciska w drżących rękach

małą trąbkę Eustachego
na której pięknie można wygrać
ranną pobudkę dla komarów

Także bohater *Małego ptaszka* (HPG) śpiewa ze strachu, a jego śpiew pozbawiony jest mocy. Towarzyszący metapoetyckiej refleksji

²⁵ J. Błoński, dz. cyt., s. 62.

Herberta zabieg litoty kompromituje współczesnego poetę. Jego „przrzędy śpiewne” to „mały kubek upojenia”, „struna jak zabity świerszcz”, „lutnia nie większa niż dłoń dziecka”, „muzyki pukiel” (*Niepoprawność*, H).

Innym nawiązaniem do tradycji poety-ptaka jest „pióro odziedziczone po gęsi i Homerze”. (*Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*, PC). Poeta „ciężko uczepiony” swojej „przenośni / gęsiego pióra” usiłuje osiągnąć „wniebowstąpienie” (*Pisanie*, SP). Próba to nieudana. Liryczny poryw kończy się fiaskiem. Takim samym jak marzenie o locie (*Wybrańcy gwiazd*, HPG):

ach gdyby oderwać się od przyciągania gliny
mógłby zamieszkać w gnieździe gwiazd
mógłby skakać z promienia na promień
mógłby –

ale gwiazdy
na samą myśl
że byłyby jego ziemią
przerażone spadają²⁶

Wizerunkowi poety, kreowanemu za pomocą tradycyjnych rekwizytów, nie zawsze towarzyszy ironia. W sąsiadujących wierszach *Do pięści* (HPG) i *Prośba* (HPG) struna jako element ewokujący poetyckość świata przedstawionego („pięć palców co po strunach chodzą”, *Do pięści*; „po strunach podróż po zabawach”, *Prośba*) przywołuje idiom „wysoki”, staje się też nośnikiem nieuchwytnych, nie dających się wyrazić wzruszeń.

Motyw poety-śpiewaka uruchomiony zostaje również w utworach późniejszych – *Prologu* (N) i *Szufladzie* (SP). Tutaj liryka wyznania, ubrana w szaty konwencji, dystansuje emocje podmiotu, bierze w nawias „liryczny”, nieprzystający do współczesności sposób mówienia. „Komu ja gram? Zamkniętym oknom” (*Prolog*) – rozważa podmiot mówiący, a w parafrazie słów dawnych poetów zawiera się nie tylko gorzka refleksja o braku słuchaczy, ale i prawda o niemożliwości powrotu do *melos* i do tego, co przeminęło.

²⁶ J. Błoński (tamże, s. 63) zauważa, że „drwiąc z poety – chciałby Herbert samą poezję ocalić od strawienia przez ironię, niejako zimmunizować dzieło, poświęcając autora”.

Platoński dylemat Pana Cogito

Jak wiadomo, reguły swojej *ars poetica* Zbigniew Herbert zawarł w *Kołatce* (HPG). To tu w autotematycznej deklaracji, skonstruowanej jako liryka wyznania poeta prezentuje swój nowy instrument. Nie forminę, nie lirę, nie inne „przyrządy śpiewne”, ale drewniany patyk i kawałek deski – kołatkę, służącą do wygrywania suchego poematu moralisty. Cień wątpliwości na wiarygodność tej deklaracji rzuca nie tylko podobieństwo rytmicznych uderzeń kołatki do zniechęconego rytmu bębna, ale zamieszczony w tym samym zbiorze fragment innego tekstu. „Wielkie drewniane ucho zatkałe watą i nudziarstwami Cyserona” (*Klasyk*, HPG) to określenie, które mogłoby być ironicznym komentarzem do wiersza o drewnianym instrumencie i moralistycznym poemacie. Tymczasem jest deprecjonującą synekdochą klasyka – bohatera prozy poetyckiej. I nie byłoby może nic szczególnego w tej analogii, gdyby nie fakt, że oba tak różne w tonacji teksty dotyczą faktycznie bardzo podobnego, jeśli nie takiego samego modelu poezji, w którym walory artystyczne tradycyjnie związane z funkcją poetycką (muzyczność i obrazowość) schodzą na plan dalszy i podporządkowują się imperatywowi dydaktyki.

Ta niekonsekwencja tkwi również u podstaw Herbertowskiej refleksji na temat muzyki. Tłumaczy ją *explicite* wiersz *Pana Cogito przygody z muzyką* (ENO):

Pan Cogito
skazany na kamienną mowę
chrapliwe sylaby
adoruje skrycie
ulotną lekkomyślność
karnawał wyspy i gaje
poza dobrem i złem

Muzyka poprzez ruch i brzmienie ma zdolność przenikania i poruszania, zarówno ducha, jak i ciała²⁷. To dzięki muzyce – „mowie cherubów”, do głosu dochodzi wzruszenie, czułość, ekspresja jednostkowego uczucia²⁸. Bohater wiersza, adorator

²⁷ Zob. B. Pocię, dz. cyt., s. 301.

²⁸ zob. D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym niepewnej jasności...”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 105–106: „Kiedy Pan

„ulotnej lekkomyślności” zna czar muzyki i – jak można się domyślić – niejednokrotnie sam mu ulega. O muzycznej edukacji bohatera Herberta zaświadcza także inne wypowiedzi. „Mozartem nacierałem uszy” – zwierza się Pan Cogito stojąc przed lustrem (*Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, PC). W tej poezji Mozart jest figurą muzyki idealnej i czystości tonu. Pojawi się w kontekście wzorca sakralnego („gwiazda prawdziwa *Lacrimosa* Mozarta” *Portret końca wieku*, EB) oraz w obszarze przeszłości-pamięci („Gabi z zadartym noskiem i Mozartem w gardle”, *Przemiany Liwiusza*, ENO). Powie poeta w wierszu *Tarnina* (ENO): „kilka czystych taktów / to bardzo dużo / to wszystko”, powie poeta nawet jeśli rozlegać się one będą w „pustej sali”, nawet jeśli „potem potargane nuty / leżą wśród kałuż i rudych chwastów / by nikt nie wspominał”. Piękny koncert odbierany jest tu jako esencja dobra²⁹.

Z drugiej strony – „tyrańska wszechwładza” muzyki musi budzić protest. U podstaw poetologicznego myślenia Herberta tkwi odziedziczony po Platonie dylemat. Ten sam, który w przypadku greckiego filozofa zaowocował decyzją o wygnaniu poetów. Jak pamiętamy, przyczyny tego wygnania nie były do końca jasne, a decyzja mogła zostać odwołana. Platon chciał pozbyć się tych, którzy szargali świętości, ale i tych, których władza nad duszami – poprzez muzykę i poezję³⁰ – mogła doprowadzić do utraty jasnego myślenia, do rezygnacji z rozstrzygnięcia co jest, a co nie jest prawdą. Pisał:

w duszy każdego poszczególnego człowieka [poeta] zaszczepia zły ustrój wewnętrzny, folguje temu i schlebia, co jest poza rozumem w du-

Cogito opowiada o swoich przygodach z muzyką, jako jedną z przyczyn niechęci do niej podaje właśnie budzenie bezradnych uczuć, które wywołuje ona niezależnie od wszelkich rozsądnych rozważań nad jej istotą [...]. Pan Cogito, człowiek współczesny, skazany na „kamienną mowę / chrapliwe sylaby”, pewnie czuje się w ich zbroi. Boi się muzyki, która ją kruszy, bo jest «parowym gwizdkiem emocji».

²⁹ W innym miejscu delikatną kruchość i bezbronność muzyki personifikują skrzypce, które „są nagie. Mają chude ramionka. Niezdarnie chcą się nimi zasłonić. Płaczą ze wstydu i zimna” (*Skrzypce* HPG).

³⁰ Według Platona muzyka, podobnie jak poezja, odgrywa ważną rolę w procesie wychowania. Moralistyczne podejście filozofa sprawiało, że muzykę – o ile służy dobru – uważał za uzdrawiającą i uszlachetniającą, mogącą odnawiać życie. Zob. J. James, *Platon i „dusza świata”...*, s. 63–65.

szy, i nie potrafi rozróżnić ani tego, co większe, ani tego, co mniejsze. [...] Widziadła tylko wywołuje, a od prawdy stoi bardzo daleko³¹.

Nie inaczej przedstawiają się kontrargumenty Pana Cogito w „rozważaniach nad istotą muzyki” (*Pana Cogito przygody z muzyką*, ENO):

nie daje mu [...] spokoju
tyrańska władza tej sztuki

impet z jakim się wdziera
do naszego wnętrza

zasmuca bez powodu
raduje bez przyczyny

napełnia krwią bohaterów
zajęcze serca rekrutów

rozgrzesza nazbyt łatwo
za darmo oczyszcza

– a któż to dał jej prawo
tak szarpać za włosy
wyciskać łzy z oczu
podrywać do ataku

Pan Cogito, podobnie jak Platon, kocha muzykę, ale jej nie ufa. Oskarża ją o to, że swoim „zwodniczym urokiem” odwodzi od prawdy. Argumenty przeciwko muzyce skupiają się w jednym: moralnie obojętna³². Siła oddziaływania muzyki, jej czar połączony z moralną obojętnością staje się niebezpieczny. Z tego samego powodu – braku poddającego się semantycznej weryfikacji kontekstu (*Zasypiamy na słowach...*, N):

niebezpieczne są słowa
które wypadły z całości
urywki zdań sentencji
początki refrenu
zapomnianego hymnu

³¹ Platon, *Państwo*. Z dodaniem siedmiu ksiąg *Praw*, przeł. W. Witwicki, t. 2, Warszawa 1958, s. 70–71.

³² W wierszu *Podróż* (R) poeta powie: „imiona są jak muzyka przejryste i bez znaczenia”.

W świecie wartości zdegradowanych muzyka może być wykorzystana przeciwko człowiekowi. Już w wierszu *Apollo i Marsjasz* (SP) Herbert wyraźnie dystansuje się wobec takiej sztuki. Za pomocą ironii deprecjonuje muzykę pozostającą w mocy tyranii:

zabłyśnie wtedy
miliard żarówek
i głośniki zaniosą się pieśnią

Zyciorys (HPG), z którego pochodzi cytowany fragment, to groteskowa aluzja do socrealistycznej rzeczywistości, wprzegającej pieśń w hasła Leninowskiej elektryfikacji. Bęben z „*Carmen Saeculare*”, jak nazwał ją Przybylski³³, wygrywa przeciw „muzykę poganianych tłumów” (*Pieśń o bębnie*, HPG).

Muzyka i muzyczne instrumenty posłużyły jako sposób kreowania socrealistycznej rzeczywistości. „Niebiescy proletariusze”, którzy wychodzą z fabryk, „pod pachą niosą niezgrabnie swe skrzydła jak skrzypce” (*Sprawozdanie z rajy*, N). Porównanie skrzydeł do skrzypiec jako środek postaciowania bohatera wzmacnia kontrast między totalitarną ideologią i bezbronnością jej ofiar, wydobywa ironię sytuacji. Istnienie muzyki w sferze zaświatów pozwala także przeprowadzić paralelę między rajem a piekłem. W *Raju teologów* (HPG) – zimnym i nieprzychylnym człowiekowi – „orkiestry i chóry milczą, ale muzyka jest obecna”. Także w piekle cały rok odbywają się konkursy, festiwale, koncerty (*Co myśli Pan Cogito o piekle*, PC). Belzebub, podobnie, jak rzymski despot, „kocha sztukę” i angażuje ją w hasła „*Panem et circenses*”. To dzięki wymienionym z imienia i nazwiska piosenkarkom – Dalidzie, Irenie Santor, Halinie Kunickiej „tyrania / upiększona / została / piosenkami” (*Dalida*, EB). Poeta nie dowierza zabiegom upiększającym rzeczywistość. Z pogardą mówi o „skrzypkach i flecistach”, „którzy dbają, aby ton był czysty”, i „strzegą arii Bacha na strunie G” (*Ornamentatorzy*, HPG). Piękno – zdaje się – nie usprawiedliwia despoty, nie łagodzi zbrodni. Sztuka na usługach władzy podlega samoniszcującym mechanizmom. A przymierze tyranii

³³ R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4.

z muzyką obraca się przeciwko tej ostatniej (*Zwierciadło wędruje po gościńcu*, R). „*Ars longa*” – przyzna Herbert (*Pan Cogito. Ars longa*, EB), ale stanie po stronie życia. Także dlatego, że sztuka nie przystaje do rzeczywistości i jest niewystarczająca wobec egzystencji (*Podróż*, ENO). „Księżyc jest księżycem także bez sonaty” (*Beethoven*, ROM).

Powrót do Arijona

Rzeczywistość podmiotu mówiącego w wierszach Zbigniewa Herberta nie pozostawia zbyt wiele miejsca dla muzyki i pieśni. Pisał Stanisław Barańczak:

Autor wewnętrzny tej poezji tęskniąc za „dziedzictwem” dawnych, tradycyjnych wartości, jednocześnie zdaje sobie trzeźwo sprawę, że są to wartości utracone, że w świecie teraźniejszym można jedynie dążyć do ich wskrzeszenia, ale z niepewnym skutkiem, a raczej z pewnością porażki³⁴.

Jeśli tak, słynny Arijon – „koncertmistrz świata antycznego” (*Arijon* SŚ), który przywracał światu harmonię, byłby tylko ironiczną figurą, ukazującą niewspółmierność antycznych (klasycznych) wyobrażeń. A jednak właśnie z tym bohaterem, *alter ego* poety-śpiewaka, można utożsamić Pana Cogito, który na tle chóru odchodzących przyjaciół „nuci arię pożegnalną” (*Pan Cogito na zadany temat: „Przyjaciele odchodzą”* R). To Arijon jest prefiguracją wypowiedzianą w *Brewiarzu* tęsknoty za muzyczną harmonią. W tym cyklu, jak zresztą w całym tomiku, jazgotowi przeciwstawiony zostaje śpiew, chaosowi – muzyka, a dysonansom – ład dobrze skomponowanej sonaty. Zgodzić się trzeba z Anną Legeżyńską, która twierdzi, że w ostatnim zbiorku wierszy dokonuje się nie tylko potwierdzenie, ale i pogłębienie wcześniejszych wątków³⁵. Pojawia się też rys nowy. *Epilog burzy* bowiem to powrót do odległej przeszłości, do harmonii – bytu, dzieciństwa, miasta, ale też wołanie o ocalenie, o powrót do Boga i świata uporządkowanych

³⁴ S. Barańczak, dz. cyt., s. 217. Badacz stwierdził też: „dla Pana Cogito nie ma powrotu do Arkadii” (tamże, s. 217).

³⁵ A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 102.

wartości³⁶. Opowiadając się po stronie ładu, poeta powtarza i dopełnia mit Arijona, który – za pomocą śpiewu – przywraca światu harmonię. W brewiarzowej modlitwie prosi (*Brewiarz [Panie pomóż nam wymyślić owoc...]*, EB)³⁷:

wydobądź z fałdów morza
bas czystych głębin
a także dziewczynę
ślepą jak przeznaczenie
dziewczynę która śpiewa – *belcanto*

To śpiew i muzyka – idealny pierwiastek bytu są wyrazem pełni. Piękny śpiew, „bas głębin” – wartość utracona, wartość pożądana.

³⁶ Tak też interpretuje ten „brewiarzowy” cykl K. Pisarkowa (dz. cyt., s. 372–373), wskazując przy tym na istotne zależności pomiędzy przesłaniem wierszy („wyznaniem miłości boskiego porządku świata”) a obecnością w nich muzycznych pojęć i struktur.

³⁷ Postać „dziewczyny ślepej jak przeznaczenie”, którą K. Pisarkowa utożsamia ze świętą Cecylią – patronką muzyki (tamże, s. 377), jest jeszcze jednym, obok Arijona, wcieleniem boskiej, muzycznej harmonii świata.

Adam Poprawa

Piętno piękna

O wierszu *Potęga smaku*

Potęga smaku (ROM) – obok *Przesłania Pana Cogito* (PC) – należy do najczęściej przywoływanych tekstów Herberta. Rewersem popularności bywa niekiedy interpretacyjny stereotyp, redukujący złożoną strukturę semantyczną dzieła do paru powierzchownie przyjmowanych powierzchniowych sensów. Recepcję wspomnianego wiersza, jego funkcjonowanie w latach osiemdziesiątych, lapidarnie i złośliwie (choć nie bez pewnej racji) ujął Tadeusz Komendant: „gdzie się człowiek nie ruszy, słyszy *Potęgę smaku*. Wszyscy ją cytują, żeby uzasadnić a) że mają smak, b) smak trzeba mieć, c) ponieważ Herbert to powiedział, wobec tego i smak trzeba mieć, i smak się ma, bo cytuje się Herberta”¹. Swoją drogą, nie był to najgorszy sposób na życie, takie dowartościowywanie się za pomocą cytowania Herberta. W następnej dekadzie popularność wiersza już wprost zwrócona została przeciw autorowi; sprawa smaku była bowiem wspominana i wypominana Herbertowi w publicystyce polemicznej wobec jego wypowiedzi. Ale to już inna historia.

Potęgę smaku rozpatrywać trzeba na trzech współzależnych poziomach. Sferę pierwszą tworzą treści społeczne i polityczne,

¹ *Kamienny posąg Komandora (dyskusja wokół „Raportu z oblężonego Miasta” Z. Herberta)*, „BruLion”, nr 10 (wiosna 1989), s. 121.

historyczne i aktualne. W kręgu drugim tekst funkcjonuje jako wypowiedź o sztuce, o jej roli. I wreszcie w perspektywie trzeciej, syntetyzującej, ujawniają się znaczenia egzystencjalne. Sprowadzanie utworu do poziomu pierwszego bądź drugiego jest oczywiście przedsięwzięciem niewystarczającym; zaraz też okazuje się, że potraktowanie wiersza przede wszystkim jako wypowiedzi o polityce czy o sztuce tworzy zestaw *quasi*-interpretacyjnych zdań charakteryzujący się nie tylko niepełnością, ale i – przynajmniej do pewnego stopnia – niespójny. Prócz tego wyodrębnianie takie prowadzi do lekceważenia faktu, że Herbert, owszem, mówi w wierszu, lecz i (nade wszystko) mówi wierszem.

1.

Wiele czynników sprzyjało uwzględnianiu w lekturze okoliczności politycznych. Tak więc wiersz ukazał się w drugoobiegowym „Zapisie” w gorącym roku 1981. Więcej odbiorców utwór zyskał nieco później, gdy przedrukowany został w *Raporcie z obłązonego Miasta*, tomie wydanym przez paryski Instytut Literacki, w bynajmniej niechłodnym roku 1983. Tekst był zatem czytany jako opowieść wspominająca pełną godności postawę z lat stalinizmu oraz jako propozycja godnego zachowania się teraz, to znaczy w stanie wojennym (*Potęga smaku*, ROM):

To wcale nie wymagało wielkiego charakteru
nasza odmowa niezgoda i upór
mieliśmy odrobinę koniecznej odwagi
lecz w gruncie rzeczy była to sprawa smaku

Początek stylizowany jest na wypowiedź kogoś, kto włącza się, do trwającej już dyskusji. Będzie to więc raczej ciąg w miarę luźnych myśli, aniżeli usystematyzowany wykład. Składnia naśladuje spontaniczny tok mowy (inwersja zdaniowa w dwóch pierwszych wersach, ciąg synonimicznych powtórzeń w drugim, wtrącony frazeologizm w czwartym)². Kolokwialnemu rejestrowi odpowiada

² Por. opinię J. Łukasiewicza: „Jego [Herberta – A.P.] język jest prawie zawsze językiem mówionym, jego wypowiedź służy roli przyjmowanej w danej sytuacji, w mniejszym lub większym gronie osób” (*Krajobraz, czyli sposób bycia*,

też przewrotne wykorzystanie bliskiej potocznym mniemaniom hierarchii, zgodnie z którą wrażliwość estetyczna nie zajmuje zbyt wysokiego miejsca. Rzecz jasna, porządek ten zostaje natychmiast odwrócony. Jak się bowiem okazuje, do tej właśnie – estetycznej – sfery odwołuje się przemawiający, twierdząc, iż dzięki gustowi uniknąć można było zaangażowania się w nową (niegdyś) rzeczywistość. Krytyka stalinizmu jest krytyką jego estetyki:

Zaiste ich retoryka była aż nazbyt parcia
(Marek Tulliusz obracał się w grobie)
łańcuchy tautologii parę pojęć jak cepy
dialektyka oprawców żadnej dystynkcji w rozumowaniu
składnia pozbawiona urody koniunktywu

Jednakże poznawcza wartość wiersza traktowanego jako głos w dyskusji o postawach w czasach stalinowskich polega nie tyle – czy nie wyłącznie – na sprowadzaniu kwestii do motywacji estetycznych, co na jej radykalnym uproszczeniu. Dlatego też przywołana została wspomniana przed chwilą aksjologia zdroworozsądkowa. Nie po to przecież, by przejąć potoczne lekceważenie estetycznych doznań, lecz po to, by przeciwstawić się mętnej, nazbyt już wysofistykowanej argumentacji (na rzecz) tych, którzy w latach czterdziestych i pięćdziesiątych ulegli. Głos w dyskusji staje się tejże dyskusji zakwestionowaniem. A poza tym – patrząc już z perspektywy historycznej czy socjologicznej – trudno by uznać niezłomnych z tamtych lat przede wszystkim za środowisko estetów.

2.

Dominacja estetyki jest podawana w wątpliwość także i na inne sposoby. *Potęga smaku* istnieje tedy w przestrzeni międzytekstowej wyznaczonej metaestetycznymi wierszami Herberta. Nie potrzeba tu rozbudowanej interpretacji porównawczej, wystarczy pamiętać o takich utworach, jak np. *Apollo i Marsjasz* (SP), *Pan Cogito i wyobraźnia* (ROM), *Mona Liza* (SP), *Pan Cogito a pop* (PC) czy *Ornamentatorzy* (HPG). Zwłaszcza ten ostatni utwór nie pozwoli uznać

[w:] tenże, *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 145).

Herberta – skądinąd wybitnego znawcy i komentatora malarstwa – za parnasistę. A i w samym omawianym wierszu znajduje się dostatecznie wiele poetyckich zabiegów znacznie komplikujących konstruowane w nim sądy estetyczne.

Kto wie gdyby nas lepiej i piękniej kuszono
słano kobiety różowe płaskie jak opłatek
lub fantastyczne twory z obrazów Hieronima Boscha

Wyobrażona pokusa pierwsza stanowi – co prawda podane w estetyzującym opakowaniu – raczej apelowanie do sfery erotycznej. Przywołanie zaś Boscha jest nie tyle żarliwą deklaracją jego wielbiciela, co zaledwie przykładem. Poza tym doznania estetyczne są sprawą *par excellence* indywidualną, tymczasem „ja” kryje się w wierszu za jakimś „my”, podmiot zbiorowy stosowany jest konsekwentnie³. Tematem wiersza staje się więc bardziej dokonany przez wspólnotę wybór, niż doświadczenie estetyczne jednostki. Owszem, znane są różne grupowe – także te czyniące swym przedmiotem sztukę – fascynacje, niemniej społeczny aspekt tych przeżyć może w znacznym stopniu zredukować ich wymiar estetyczny, pozostawiając domeną (jednostkowo) zindywidualizowaną. Domniemane doświadczenie dzieła sztuki jest wtedy w istocie potęgą relacji międzyludzkich.

Apologia smaku poddana została zresztą przez autora trudnej próbie. Oto bowiem pojawia się następująca strofoida:

Tak więc estetyka może być pomocna w życiu
nie należy zaniedbywać nauki o pięknie

Stylistyczna postać powyższego dystychu pełni funkcję ponad wszelką wątpliwość ironiczną. Nie chodzi mi jedynie o to, że sprawy piękna są tu instrumentalizowane, wszak rozważa się je ze względu na ich życiową przydatność. Te dwa zdania wyglądają jak wyjęte z jakiejś pogadanki czy poradnika, przeznaczonych dla, by tak to określić, bardzo popularnych odbiorców. Wprowadzenie tego poziomu podaje nieco w wątpliwość wysoką rolę przyznaną w wierszu sztuce. Ale przecież nie o wyłączenie estetyczne kwestie w nim idzie.

³ Zob. tamże, s. 146.

Jerzy Gizella

„Bądź wierny Idź”

Zbigniew Herbert debiutował w 1956 roku tomem *Struna światła*. W następnym roku ukazał się tom *Hermes, pies i gwiazda*. W trzecim kolejno tomie, *Studium przedmiotu* z roku 1961, znajdujemy ciemny i pełen moralnego niepokoju wiersz pt. *Rozważania o problemie narodu*. Oto jego zakończenie:

więc na koniec w formie testamentu
żeby wiadomo było:
buntowałem się
ale sądzę że ten okrwawiony węzeł
powinien być ostatnim jaki
wyzwalający się
potarga

Nie ma tego utworu w ostatnim autorskim wyborze wierszy Herberta¹, ale to nie jest tylko głos Stańczyka, jak przypuszczał po latach Julian Kornhauser w *Świecie nie przedstawionym*². To głos kogoś bardziej gniewnego i mniej cierpliwego. Tej cierpliwości nie starczyło już Herbertowi w latach 90., jego głos trafił na łamy „Gazety

¹ Zbigniew Herbert, 89 wierszy, wybór i układ Autora, Wydawnictwo „a5”, Kraków, 1998.

² J. Kornhauser, *Herbert: z odległej prowincji*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 109.

Polskiej” – organu bynajmniej nie stańczykowskiego. Wokół autora rozpętała się burza. Zaczęły się oskarżenia, insynuacje, niektórzy krytycy rewidowali pospiesznie jego dorobek.

We wspomnianej wcześniej książce-manifeście, jej współautor, Adam Zagajewski, analizując filozoficzne wymiary poezji Herberta, pisał:

Jest on maksymalistą. Głównym zadaniem tej poezji jest osądzenie rzeczywistości, zmierzenie jej, wypróbowanie w niej praw moralnych – znalezienie kryteriów życia i zastosowanie ich w tym życiu. Zadanie to przypomina działalność cywilizującą nowo odkryty ląd – trzeba wbić w grunt słupy milowe, przeprowadzić drogi, uregulować rzeki, sporządzić mapy. Przedstawienie rzeczywistości moralnej nie jest zadaniem dla bezstronnego świadka. Wymaga wyborów, wymaga orientacji w sferze wartości.

W tym miejscu zaczyna się podstawowy dylemat poezji Herberta. Twórczość tak niebywale maksymalistyczna stanęła wobec trudnego problemu. Chcąc osądzać, trzeba znać kryteria osądzania świata. Tymczasem kryteriów takich nie ma dotąd w literaturze³.

Wydaje się, że obaj krytycy, współtwórcy literackiego programu „Nowej Fali” intuicyjnie przeczuwali, gdzie leży źródło tego maksymalizmu. Może nie chcieli go ujawniać, żeby się nie ośmieszyć? Nie narazić elicie intelektualnej i rówieśnikom? Trudno dociec do końca. Już dwa lata po wydaniu *Świata nie przedstawionego* obu autorom odebrano prawo głosu w oficjalnych publikacjach.

Inne próby odczytania Herberta, wcześniejsze i późniejsze, wnosiły cząstkowe analizy, czasem niezwykle efektowne: od rozważań, czy Herbert jako poeta, jest bardziej klasykiem czy romantykiem (forma klasyczna – dusza romantyczna), do najbardziej szczegółowych, próbujących opisać „najważniejsze mechanizmy liryki Herberta” (np. *Gry Pana Cogito* Andrzeja Kaliszewskiego, Łódź, 1982). Najważniejszy „mechanizm” zdawał się jednak uchodzić uwadze krytyków i recenzentów.

Może sam poeta trochę się do tego przyczynił? Czy nie starał się wystarczająco o jasne wskazanie tego źródła, na którym opiera się jego twórczość? Może w ostatnim autorskim wyborze przekazał

³ A. Zagajewski, *Jak zmierzyć własny świat*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, dz. cyt., s. 111.

nam klucz do drzwi tajemnicy? Rezygnacja z zasady chronologii powstawania utworów może to przypuszczenie czy hipotezę potwierdzać. Co oznacza podział na pięć rozdziałów? Oznaczonych skromnymi liczbami rzymskimi, bez pomocniczych podtytułów i słów-haseł? Nie jest to zapewne odnośnik do chińskiego pięcioksięgu mądrości. Ani do pięciu filarów islamu. Szukajmy bliżej, w tradycji judeochrześcijańskiej: oto biblijny *Pięcioksiąg*, *Pentateuch*, hebrajska Tora, *Księgi Mojżeszowe*. Tora – znaczy pouczenie, drogowskaz. Szukajmy w tym kierunku.

1.

Część pierwsza – poetycki odpowiednik *Genesis*, *Księgi Rodzaju*. Centralnym dla niej utworem jest *Raport z oblężonego Miasta*. Utwór znany, cytowany, powstały w konkretnej rzeczywistości stanu wojennego. Jego głęboki sens jest jednak ponadczasowy. Niewola babilońska, egipska – antycypują niewolę rzymską, niemiecką, sowiecką. Jesteśmy oblężeni przez zło: od śmierci Abła, przez Potop, budując wieżę Babel, folgując chuci w murach Sodomy i Gomory. Grzech unicestwienia pierwotne szczęście darowane człowiekowi przez Stwórcę. A droga do zbawienia – daleka i karkołomna. To droga Izraela – czyż nie podążamy stale w jej cieniu? Droga, której etapy zapowiada księga *Genesis*. Umrą kolejno – Abraham, Jakub i Józef, sprzedany w niewolę przez własnych braci. Na tej przyszłej drodze ku Ziemi Obiecanej i ku zbawieniu, będziemy osaczeni, samotni w morzu nieprzyjaciół – jak Chrystus wśród drwiącego i naigrawającego się tłumu. W końcu zostanie garstka obrońców Miasta, którym coraz trudniej będzie zachować wiarę i nadzieję (*Raport z oblężonego Miasta*, ROM):

nie przeżyli długiego jak wieczność oblężenia
ci których dotknęło nieszczęście są zawsze samotni
obrońcy Dalajlamy Kurdowie afgańscy górale

teraz kiedy piszę te słowa zwolennicy ugody
zdobyli pewną przewagę nad stronnictwem niezłomnych
zwykłe wahanie nastrojów losy jeszcze się ważą

cmentarze rosną maleje liczba obrońców
ale obrona trwa i będzie trwała do końca

i jeśli Miasto padnie a ocaleje jeden
 on będzie niósł Miasto w sobie po drogach wygnania
 on będzie Miasto

Tylko on będzie Miasto. On będzie Słowo. A my – przechodząc przez małe i duże apokalipsy, hekatomb, holocausty, zdani wyłącznie na Jego Łaskę i Miłość. Nie ocalą nas: wiedza, nauka i doświadczenie przodków – „liczyliśmy mnogie imiona ludów startych przez Rzymian na proch”. Wiedza nie ocala, jest dla nas okrutna; siła zwycięża, czasem na długo, jak w kronice Liwiusza. Liwiusz (*Przemiany Liwiusza*, ENO) nie mógł znać przyszłości, nie widział surowych i zawziętych Longobardów, nadchodzących z północy. Nie mógł wiedzieć,

że któregoś dnia na dalekich krańcach
 bez znaków niebieskich
 w Panonii, Sarajewie czy też Trebizondzie
 w mieście nad zimnym morzem
 lub w dolinie Panszir
 wybuchnie lokalny pożar

i runie imperium

Ofiary będą składane nieustannie, z życia jednostek i narodów, to nie ma znaczenia. Śmierć jest bohaterstwem ale i posłuszeństwem wobec nakazów wiary. Bóg żąda od nas ofiary najwyższej. Tak jak zażądał ofiary Izaaka, ukochanego syna Abrahama (*Fotografia*, ROM):

mój mały mój Izaaku pochyl głowę
 to tylko chwila bólu a potem będziesz
 czym tylko zechcesz – jaskółką lilią polną

Tak, to prawda, to model bardzo okrutny, nie do przyjęcia w czasach ogólnej tolerancji i współczucia, tylko niepoczytalni ekstremiści mogą się dalej zaprawiać do walki, gardzić śmiercią, chcą być wierni nakazom i przymierzu z Bogiem. Oto jedno ze źródeł maksymalizmu Biblii i Nowego Testamentu, jedno ze źródeł poezji Herberta, tak irytujące tych wszystkich, którzy jeszcze nie odkryli, że są „na śmietniku w bardzo dziwnych pozach”, którzy kiedyś słuchali „szczebiotania tramwajów, jaskółczego głosu fabryk” i którym nowe życie „słało się pod nogi”.

2.

Rozdział drugi, u Herberta najbardziej klasyczny i mitologiczny, powinien odpowiadać *Księdze Wyjścia*. Exodus Herberta jest więc najmniej biblijny. Pozornie czy naprawdę? Pośrednio na to pytanie może odpowiadać wiersz *Dlaczego klasycy* z tomu *Napis*. Klasycy uczą pokory wobec prawdy historycznej, często bezlitosnej. Uczą trzymania się faktów, nie komentarzy: „tak jest tak, nie jest nie”. Prawda więc ma wymiar biblijny. Mówienia prawdy nie uczy się w szkołach ani na uniwersytetach, prawdę zastępuje się pedagogiką *political correctness*, fałszowaniem faktów, propagandą dobroci i współczucia, która w ateistycznym świecie stara się zastąpić chrześcijańskie cnoty. Nie jesteśmy przez to ani lepsi ani dojrzałsi, raczej infantylni. Klasycy nie mówią tego wprost, jednak możemy się domyślać (*Dlaczego klasycy*, N):

jeśli tematem sztuki
będzie dzbanek rozbity
mała rozbita dusza
z wielkim żalem nad sobą

to co po nas zostanie
będzie jak płacz kochanków
w małym brudnym hotelu
kiedy świtają tapety

Herbert wyraźnie broni etosu rycerskiego przed najbardziej choćby malowniczo udrapowaną „płaczką nad rzeką babilońską”. Zostawmy nazwiska adresatów tego zakończenia – „imię jego legion”. Gniew Mojżeszowy, rozłupywanie tablic z przykazaniami, mają swój sens w Biblii, powtórzenie tego gestu przed człowiekiem z ulicy stałoby się powodem do kpín. A jednak ktoś musi zabierać głos i wstrząsać sumieniem ludu. W tym tonie grzmi na intelektualistów sobie współczesnych Herbert w rozmowie z Jackiem Trznadłem w *Hańbie domowej*. Jego gniew podejmują młodszy (Jan Walc *Wielka choroba*) i najmłodszy (Rafał Grupiński *Dziedziniec strusich samic*). Dlaczego tak łatwo zepchnąć ludzi i narody na drogę zdrady, hańby, służalstwa? Dlaczego wielu z takim zapalem i zapamiętaniem garnęło się do ołtarza złotego cielca, biło mu pokłony, oddawało cześć boską? A dziś mrużą oko i mówią: to tylko zły sen, mara, przestańmy już do tego wracać. Krnąbrne i rozwydrzone

dzieci, które pod nieobecność rodziców demolują swój pokój, a potem całe mieszkanie. Czy to jest prognoza przed przejściem następnego Morza Czerwonego Historii? Tak, to prawda, pisarz rozumie ludzkie ułomności, zdaje się łagodzić swoją surowość:

będziemy trochę pil
i trochę filozofowali
i może obaj
którzy jesteśmy z krwi i złudy
wyzwolimy się w końcu
od gniotącej lekkości pozoru

– jak w zakończeniu *Przypowieści o królu Midasie* (SŚ). Ale zostają „czyny i rozmowy”, które długo jeszcze będą wzbudzały niepokój, a częściej obrzydzenie.

3.

Najmniej cytowana w Nowym Testamencie *Księga Lewitów*, zwana też *Księgą Kapłańską*. Przepisy jak w kodeksie prawniczym: zachowanie postów, składanie rytualnych ofiar, zachowanie czystości, kary i opłaty za przestępstwo, możliwości oczyszczenia się. Tak drobiazgowo i surowo, że trudne do zachowania i przez świętego. Ale i w tej części Pięcioksięgu pojawia się idea transcendentnego Boga, zapowiedź Zbawienia i oczyszczenia z grzechu pierworodnego.

Znamiennym dla nurtu „biblijnego” tekstem w tej części książki jest oda *Do Henryka Elzenberga w stulecie jego urodzin* (R). To jeden z kilku utworów, jakie poświęcił Herbert swemu mistrzowi i przewodnikowi duchowemu, profesorowi prawa i filozofii na UMK w Toruniu:

Przez całe życie nie mogłem wydobyć z siebie słowa dziękczynienia
Jeszcze na łożu śmierci – tak mi mówiono – czekałeś na głos ucznia
Którego w mieście sztucznych świateł nad Sekwaną
Dobijały okrutne niańki

Ale Prawo Tablice Zakon – trwa

Niech pochwaleni będą Twoi przodkowie
I ci nieliczni którzy Ciebie kochali

Zastanawiam się, ilu profesorów uniwersyteckich czy licealnych, mogłoby zasługiwać na takie uznanie w czasach powojennych.

Pewnie niewielu. Bo większość z nich miała już owo „skrzywienie psychiczne” z wiersza *Rozważania o problemie narodu* (SP). Uczniowie ich tylko naśladowali. A czasy, w których studiował Zbigniew Herbert, były jednym z najczarniejszych okresów w dziejach polskiej kultury. Jak wyglądało w praktyce oczyszczanie szkół wyższych z wrogiego socjalizmowi elementu, Herbert opowiada Jackowi Trznadłowi w *Hańbie domowej*.

W tej samej części wyboru umieścił poeta tak kiedyś sztandarowy dla niego utwór *Apollo i Marsjasz* (SP). Jerzy Kwiatkowski pisał o tym nurcie w poezji Herberta: „Ściskanie w gardle maskuje się tu uśmiechem ironii i żartem. Ale zawsze – poezja ta jest po stronie Marsjasza przeciw Apollinowi, po stronie potępionych przeciw aniołom, po stronie «pana od przyrody» przeciw «łobuzom od historii»”⁴. Gdyby było inaczej – posądzono by autora o załamanie nerwowe, a może nawet „skrzywienie psychiczne”.

Żeby też uniknąć takich wyjaśnień w przyszłości, Herbert zaczął korzystać z usług Pana Cogito, swojego bohatera, pośrednika i mediatora. W tej części wyboru pojawia się więc ten pan łagodnie filozofujący, jeszcze z soczewką „egotyczną”, ale już stawiający coraz więcej pytań, już niepokojący. Sofista, który wreszcie tupnie nogą, zanim wygłosi swoje przesłanie. Na razie zabiera głos w sprawach publicznych, dyskutuje o sponiewieranej przez obcych – i jeszcze bardziej przez swoich – republice. Poeta, niewątpliwie mistrz duchowy Nowej Fali, inaczej patrzy na interwencyjność własną i swoich uczniów, całej powojennej generacji intelektualistów, którzy opierali się Molochowi kłamstwa (*Do Ryszarda Krynickiego – list, ROM*):

na chude barki wzięliśmy sprawy publiczne
walkę z tyranią kłamstwem zapisy cierpienia
lecz przeciwników – przyznasz – mieliśmy nikczemnie małych
czy warto zatem zniżyć świętą mowę
do bełkotu z trybuny do czarnej piany gazet

Tak chcieli widzieć autorów *Dziennika porannego, Sztucznego oddychania, Organizmu zbiorowego, W fabrykach udajemy smutnych*

⁴ J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty*, [w:] *Debiuty Poetyckie 1944–1960. Wiersze autointerpretacyjne, opinie krytyczne*, oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki, Warszawa 1972, s. 488.

rewolucjonistów, *Sklepów mięsnych* krytycy i przeciwnicy tej poetyki. Często oni sami przyznają się po latach do błędów – zgoda: „tak mało radości”, brak transcendencji, oderwania się od przeciwnika. Demon kłamstwa i zbrodni skurczył się gwałtownie, skarłał i rozpląnął w grzmocie walących się murów. Tak dziś widzą go nowe generacje pisarzy i krytyków. Czy to znaczy, że walka z Molochem była chybiona? Była „skrzywieniem psychicznym”? Moloch wcieli się – ma w tym dużą wprawę – w inną postać, może bardziej wyrafinowaną. I powróci z „czarną pianą gazet”, „bełkotem z trybuny”. Poczekaj na ofiary, ludzi i narody, które zawsze szybko tracą pamięć.

4.

Księga Liczb, Liber Numeris – czyli konsolidacja 12 pokoleń biblijnych wokół kultu Jahwe. W proroctwie Ballaama zapowiedź męki i zbawienia. Opowieść o wężu miedzianym i deszczu manny. U Herberta – to najbardziej rodzinna część zbioru: strofy poświęcone zmarłym: ojcu, matce, bratu, przyjaciom. Ale także genealogia rodzaju ludzkiego, portret często przekorny, gatunku homo sapiens: poważny jak w wierszach *U wrót doliny* (HPG), *Jonasz* (SP), *Hakeldama* (PC); ironiczny – jak *Sprawozdanie z raju* (N) czy *Co myśli Pan Cogito o piekle* (PC). W takiej przestrzeni metafizycznej porusza się filozofujący, zawsze z długą listą pytań i wątpliwości, Pan Cogito. Jeszcze pełen sił, ale już dotykający spraw ostatecznych. Weryfikuje po raz kolejny mity i przypowieści, konfrontuje je z realnym życiem, które jest „rumiane jak rzeźnia o poranku”. Myśli o duszy, o cnocie, o cierpieniu, o powrocie do rodzinnego miasta, szuka rady. A ten, który mógłby jej udzielić, rabin Nachman z Braławia, jest tylko garstką popiołów. Ulecieli do nieba chasydzi płasć przed Panem. Pan Cogito czyni rachunek sumienia i nie znajduje spokoju w dialogu z Baruchem Spinozą, tym, który niepomny zakazów, zapragnął osiągnąć Boga. Dialogu, którego efekt tak rozczarował Filozofa: Spinoza chciał uzyskać pewność, odpowiedź na kilka pytań zasadniczych i najgłębszych. Bóg udzielił mu tylko kilku rad najbardziej racjonalnych i zdroworozsądkowych. Wzorem Spinozy, Pan Cogito odkrywa, że jest sam, zupełnie sam wobec świata (*Sprawozdanie z raju*, N):

Boga oglądają nieliczni
 jest tylko dla tych z czystej pneумы
 reszta słucha komunikatów o cudach i potopach
 z czasem wszyscy będą oglądali Boga
 kiedy to nastąpi nikt nie wie

Pan Cogito oczami Spinozy „widzi ciemność / słyszy skrzypienie schodów / kroki schodzące w dół”, „Los patrzy mu w oczy / w miejscu gdzie była / jego głowa”. Nie dane mu będzie wejście do Ziemi Obiecanej. W wywiadzie z *Hańby domowej* Herbert przywołuje się do porządku: „Literatura nie może być popularna, dobra literatura nigdy nie była popularna. Nigdy nie była bardzo czytana. Pisarze umierali w biedzie i zapomnieniu”. Pan Cogito spada na ziemię. Ale czy jego dusza podlega siłom grawitacji?

5.

Część piąta i ostatnia *Pięcioksięgu*, *Księga Powtórzonego Prawa*, *Deuteronomium*. *Jedwab duszy* (HPG), *Potęga smaku* (ROM), *Pieśń o bębnie* (HPG), *Rovigo* (R) – większość z wierszy pomieszczonych w tej części zbioru poświęcona jest sprawom ostatecznym. Bohater wiersza Pan Cogito i wyobraźnia, pragnąc zrozumieć istotę bytu, przebiega indeks jego przejawów jasnych i ciemnych, od „nocy Pascala” do „długiego konania Nietzschego”. Obok siebie, niemal równolegle, „wzrasta i upada dąb”, „wzrasta i upada Rzym”. W ten sposób dochowuje przymierza, pozostaje wierny „niepewnej jasności”. I choć w wyborze autorskim zabrakło wiersza *Objawienie* (SP), który tak się kiedyś podobał Jerzemu Kwiatkowskiemu:

dwa może trzy
 razy
 byłem pewny
 że dotknę istoty rzeczy
 i będę wiedział

to jednak ten programowy wiersz z tomu *Studium przedmiotu* ma równowartościowe dopełnienie i kontynuację w innych, pełnych światła goryczy „czarnej kropli nieskończoności” tekstach.

Ani na chwilę Herbert nie zapomina o swoich oponentach, jawnych i ukrytych, kapłanach nowego barbarzyństwa; jako maksymalista (*Ornamentatorzy*, HPG):

że się pędzi przy tym ciemne młyny
 my się o to sztukatorzy nie martwimy
 my jesteśmy partią życia i radości

protestuje przeciw „ornamentatorom” krajowym i międzynarodowym, często wielce utytułowanym. Niektórzy z nich będą próbować zapewne szarpać poetę na sztuki. Może wypomną mu Kawafisa, zastanawiając się, czy Herbert jest bardziej apolloński czy dionizyjski? Będą roztrząsać jego katastroficzne węzły z T.S. Eliotem i Audenem, z egzystencjalizmem Różewicza i sensualizmem Miłosza. Przykrawać do generacyjnych schematów literackich, wyrzucać poza nawias analizy to wszystko, co do niej nie pasuje. Może ktoś bardzo wrażliwy i wykształcony zanalizuje tę księgę – wybór pięcioczęściowy – jako klasyczną tragedię grecką, pięcioaktową, z katastrofą i *katharsis*, epilogiem? To wszystko może być bardzo interesujące; nie zaszkodzi. Gorzej, kiedy ktoś o innej, mniej chrześcijańskiej wrażliwości uzna Pana Cogito – może już tak jest – jedynie za rozgadanego, poczciwego staruszka, któremu cały świat kojarzy się wyłącznie z przeczytaną w młodości mitologią. Zgadzam się z jednym – Pan Cogito jest maruderem, drepzczącym za innymi, swoimi duchowymi przodkami: Gilgameszem, Hektorem, Rolandem, „obrońcami królestwa bez kresu i miasta popiołów”. Ale Zbigniew Herbert nigdy nie był „ornamentatorem” ani „sztukatorem”. To raczej kurator, tyle, że wyposażony w kołatkę ironii, nigdy nie zapominający o najważniejszym – „zostałem powołany – czyż nie było lepszych?”

Ziemska wędrówka Pana Cogito dobiegła końca. Ale trwać będzie długo jego misja duchowa. Misja, której konieczność określili jego poprzednicy: przypominania niesfornej gromadzie zjadaczy chleba, że powinni próbować pamiętać o aniołach. Przerobić ludzi w anioły trudno, w końcu nie brakuje instytucji, które trudnią się tym od wieków. Byłoby wspaniale, gdyby ludzkość nauczyła się naprawdę zło dobrem zwyciężać. I przechowywać, rozwijać oraz pielęgnować pamięć. Albowiem „Naród, który traci pamięć, traci sumienie”.

Krystyna Pisarkowa

„To jest ów owoc”
O *Brewiarzu* Zbigniewa Herberta

Poeta ogłosił z początkiem 1998 roku dwa ze swych nowych wierszy¹, oba pod tytułem *Brewiarz*. Potem dopiero ukazał się jego nowy tomik², zawierający oprócz nich jeszcze dwa inne, tak samo nazwane. Wtedy ujawniło się nie tylko oczywiste, ale i konsekwentne odesłanie do liturgii godzin³.

Źródła tej modlitwy wywodzą się z życia monastycznego. Uznana za zsynchronizowany z tokiem czasu dialog z Bogiem, odnajduje się we wszystkich kulturach. Kojarzyła się zawsze

¹ Pierwszy z nich: *Panie, obdarz mnie...* ukazał się w Odrze (luty 1998), drugi: *Panie, wiem, że dni moje są policzone...* w „Tygodniku Powszechnym” (nr 12 z 22 III 1998).

² Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998. Wszystkie cytaty w tekście pochodzą z tego wydania.

³ „Brewiarz: [łac.] księga liturgiczna Kościoła rzymskokatolickiego, zawierająca teksty modlitw godzin kanonicznych, przeznaczona dla duchowieństwa z wyższymi święceniami i niektórych zakonów; zalecana także świeckim; główną częścią brewiarza są psalmy, do których później dołączono hymny, czytania biblijne, patrystyczne i hagiograficzne oraz modlitwy kończące; modlitwa brewiarzowa dzieli się na jutrznię, godzinę czytań, modlitwę w ciągu dnia, nieszpory i kompletę; w 1971 nazwę brewiarz zastąpiono określeniem liturgia godzin [łac. *liturgia horarum*]; aktualne wydanie polskie: *Liturgia godzin*, t. 1–4, 1982–1988”, *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, 1995, t. 1, s.v.

z porami dnia, który segmentowała zgodnie z naturalnym rytmem ludzkiego życia⁴.

U Herberta tekst pierwszy odpowiada tercji (trzecia godzina dnia), czyli Jutrznii, modlitwie dziękczynnej na powrót światła słońca: *Panie, dzięki...*; tekst drugi – sekście (szósta godzina dnia), czyli modlitwie w ciągu dnia: *Panie, obdarz...* Trzeci to nona, czyli Nieszpory, modlitwa przed zachodem słońca (dziewiąta godzina dnia): *Panie, pomóż...* Czwarty jest modlitwą na zakończenie dnia – *kompleta*. U Herberta stał się rachunkiem sumienia i oddaniem w opiekę Boga: *Panie, wiem...* W liturgii godzin pojawiają się rozmaite modlitewne formy literackie, np. psalm, litania. Teksty *Brewiarza* Herberta przypominają z form modlitewnych najbardziej psalm, choć pozwalają też myśleć o litanii, gatunku paraliturgicznym. Jej forma literacka „zaktywizowała się w liturgii eucharystycznej i w liturgii godzin”⁵.

Droga litanii od składnika akcji liturgicznej o charakterze pokutnym i błagalnym (gr. *litaneia*, łac. *litanía* „błagalna prośba”), gdy ją łączono z procesją, do litanijnej formy literackiej trwa od pontyfikatu Grzegorza Wielkiego (590–604). W liturgii rzymskiej: śpiewający lud odbywał drogę do świątyń, traktowanych jako stacje. Wtedy nazwa „litanía” stała się homonimem: 1. modlitwa i 2. procesja do XIII wieku⁶. A procesja jako forma zbiorowego przeżywania istotnych wydarzeń społecznych (np. klęsk) i wspólnego domagania się wsparcia od siły wyższej wywodzi się z czasów „niepamiętnych”. O jej formie decydowało poczucie wspólnoty chrześcijan otoczonych wojującym pogaństwem, żarliwie błagających o pomoc. Rozwinął się „okazały barokowy ceremonial”, przeniknięty „duchem dramatycznym”, miał przez zmysły oddziaływać na wyobraźnię jak teatr na wolnym powietrzu. Towarzyszyły mu efekty świetlne (świece, lampiony), barwne (sztandary, szaty kleru), dźwiękowe (dzwonki, dzwony, moździerz, muzyka, śpiew) i kinestetyczne (żywe obrazy, „balet” rozplywających i schodzących się na ulicach strumieni procesji). Te czynniki porywały też chwiejnych w nurt uniesienia, do

⁴ B. Nadolski, *Liturgika*, t.2, *Liturgia i czas*, Poznań 1991, s. 182.

⁵ J. Kútnik, *Litania Loretańska*, przeł. A. Bradecki, Kraków 1983, s. 34.

⁶ Tamże, s. 13 i n.

nich nawiązują może dziś wielkie publiczne wydarzenia świeckie: demonstracje polityczne i happeningi uliczne.

Z układu wezwań błagalnych, zaklinających siłę wyższą o pomoc lub zmiłowanie, ukształtowała się stopniowo forma litanii: z różnymi wersjami form „adresatywnych” skierowanych do osoby wzywanej i z niezmienną prośbą. Struktura formalna litanii, rozkwitłej w chrześcijańskiej starożytności, a później kontynuowanej, pozwoliła na twórcze wypełnianie ramy bogactwem obrazów mistycznych, metafor i symboli, aż się przekształciła w narzędzie medytacji. Herbert mógł więc nawiązać także do niej i treścią, i cechami strukturalnymi, do których zaliczą się właśnie również właściwości odmienne niż te, które charakteryzują oficjalną litanie paraliturgiczną. Ewolucja litanii każe dostrzec jako jej istotne cechy: 1. pierwotną witalność, aktywną, apelującą do zmysłów „teatralność”, dramatyzm i ceremoniał baroku, 2. zaangażowanie zbiorowości, 3. różnorodność adresata lub form adresatywnych inwokacji, 4. prośbę stałą, która się w trakcie nie zmienia, 5. pierwiastek błagalny i sławiący.

Brewiarz Herberta ukazuje przede wszystkim odmienną sytuację indywiduum, jego samotność w relacji do pierwotnego przeżywania litanii we wspólnocie wiernych. Stąd dalsze konsekwencje: kameeralne ściszenie zamiast witalności – mimo ożywionej (aktywną wyobraźnią) barokowej wielowątkowości prośb. W *Brewiarzu* pojawia się z wymienionych pięciu historycznych cech litanii nie tylko pierwiastek błagalny (5.), choć zamiast dramatyzmu teatralnego jest dramat śmiertelnika stojącego w obliczu wieczności. Nie ma zaraźliwej witalności teatru, ale nadawca nie jest bierny ani apatyczny. Z wyjątkiem incipitu w *Brewiarzu*: *Panie, pomóż nam*, który mówi nie tylko za rozmodlonego wiernego, lecz prawdopodobnie w ogóle w imieniu twórców, nie ma śladu potrzeby wspólnego działania z kimkolwiek. Tylko obecność anonimowych istot mitycznych – to podobne do nimf pielęgniarce – tworzy tło towarzyskie. Adresat jest jeden, jest jedna forma adresatywna (wołacz „Panie”) i długa lista prośb. Człowiekowi odmawiającemu modlitwy nie towarzyszy nikt. Jest samotny. Nie chodzi ulicami miasta. Możliwe, że przebywa w domu lub w szpitalu (por. *Brewiarz*: *Panie, dzięki...* lub *Panie, wiem...*). Może klęczy albo siedzi, a może nawet leży, bo jest słaby. Może tylko pamiętać, jeśli nie widok z okna, pozwala mu marzyć o zdaniach rozłożystych

jak „dąb” czy pojemnych jak „dolina” (*Panie, obdarz...*). Z pewnością nie uczestniczy w procesjach ani nawet w nabożeństwach publicznych. Oddaje się kontemplacji. Jest skoncentrowany na metaforze, która wprawdzie umożliwia „szereg relacji znaczeniowych”⁷, także nieziemskich, ale mimo to skupionych na kładce między doczesnością a strefą pozaziemską. Niezwykła to doczesność. Każdy z czterech tekstów *Brewiarza* Herberta okazuje się wyznaniem miłości i wdzięczności za żywot doczesny. A porządek tego świata chwalony jest w każdym z wierszy *Brewiarza* Herberta inaczej.

1.

Brewiarz sławiący – dziękczynny – dziwnie mówi o samym życiu: „cały ten kram” i przewrotnie ukazuje jako składniki tego kramu również dziwne drobiazgi (*Panie, dzięki...*):

- (1) Panie,
- (2) dzięki Ci składam za cały ten kram życia, w którym
- (3) tonę od niepamiętnych czasów bez ratunku śmiertelnie
- (4) skupiony na ciągłym poszukiwaniu drobiazgów.

- (5) Bądź pochwalony, że dałeś mi niepozorne guziki
- (6) szpilki, szelki, okulary, strugi atramentu, zawsze
- (7) gościnne nie zapisane karty papieru, przezroczyście koszulki, teczki cierpliwe,
- (8) czekające.

- (9) Panie, dzięki Ci składam za strzykawki z igłą grubą i cienką jak
- (10) włos, bandaże, wszelki przylepiec, pokorny kompres, dzięki
- (11) za kroplówkę, sole mineralne, wenflony, a nade wszystko
- (12) za pigułki na sen o nazwach jak rzymskie nimfy,

- (13) które są dobre, bo proszą, przypominają, zastępują
- (14) śmierć.

Poza niepokojem, czy ta pochwała śmierci i dążenie do niej mieszczą się w dobrze pojętej doktrynie Kościoła, pojawia się pytanie, czy dać się zwieść pozorom, że wiersz rzeczywiście chwali wyzwoleń od „całego tego kramu”, (na którym ktoś jest „śmiertelnie skupiony”, 3–4), czyli „śmierć” (14)? Rozpoczyna się on przecież od pochwały prowadzącego ku niej porządku życia doczesnego.

⁷ Tamże, s. 28.

Jest w tej stopniowanej pochwalę porządku i okazałe miejsce na pochwałę podręcznych zestawów czegoś, co układa życie codzienne: jak choćby przybory do szycia wraz z guzikami do przyszywania (5–7). I jest codzienny zestaw środków, które życie podtrzymują, choćby na tak zwanej intensywnej terapii („strzykawki”, „kroplówki”, „wenflony”...). Zostały one niemal wymieszane z również codziennymi przyborami do pisania i materiałami biurowymi (6–8), które sygnalizują niecodzienną codzienność człowieka pióra. W „całym tym kramie” jego życia mieści się apteczka podręczna wraz z materiałami opatrunkowymi (10). Bo jest to zarazem codzienność człowieka chorego i starego, w każdej chwili wydanego na drobne lub śmiertelne zranienie. „Cały ten kram” zawiera więc i akcesoria wyposażające karetkę pogotowia ratunkowego i podręczną szklaną witrzynę z przychodni lekarskiej lub dyżurki szpitalnej (9, 11–12).

Czy to „pierwiastek sławiący” – czy ironiczna, bo gorzka, pochwała życia człowieka leciwego, który „tonie”⁸ już od „niepamiętnych czasów” (3)? Także tu pojawia się niepokój o zgodność z nauką Kościoła. Hymn sławiąc związaną z wiekiem utratę zdrowia i pamięci, „sławi” przecież dawcę tych czyichś cierpień. A dalej przekształca się to w pochwałę nimf-aniołów o imionach podobnych do rzymskich. To one niosą wyzwolenie od cierpień i „całego tego kramu”. W tym miejscu wiersza laik dojrzały wiekiem, ćwiczony w przeglądaniu własnej apteczki lub kartkowaniu lekospisu i poradnika medycznego, łatwo odkryje w nich owe sugestie imion odpowiednich dla nimf, bo dziewczęcymi imionami mogłyby być nazwy leków Bellergot, Etopiryna, Karmustyna, Lacrimal, Lorafen, Majamil, Melissa, Winkrystyna, Windezyna...

Ukojenie, które niosą, nie jest wbrew pozorom wcale snem śmierci, lecz zaledwie jej ekwiwalentem doczesnym, czyli po prostu wyzwoleniem od bólu przez leki paliatywne i sen. Złożone dziękczynienie dotyczy przecież „nade wszystko” (11) środków paliatywnych. Ich pochwała przechodzi równie niepostrzeżenie

⁸ Ciekawe, że tu słowo „tonie” i sławiona jako źródło życia woda stają się znakiem śmierci. Inaczej niżej w tekście *Panie, pomóż...*: „owoc wydobyty z głębi morza” i w *Panie, wiem...*: „początek obudzony w głębiach morza”.

w pochwałę siostr miłosierdzia czy pielęgniarek, jak niepostrzeżenie przeszła w pochwałę rzymskich nimf o imionach podobnych do nazw odpowiednich leków. Ten, który odmawia *Brewiarz*, je utożsamia. Wszak „siostry-pielęgniarki” w zastępstwie nimfy i śmierci („zastępują śmierć”, 14) przypominają o leku, prosząc o zażycie paliatywu. Stają się dla człowieka starego i schorowanego, podobnie jak nimfy, symbolem dobrych sił przyrody, bo same są młodymi, a zatem pięknymi kobietami. Z perspektywy tego człowieka będą dziewczęce, nawet jeszcze młodsze niż są we własnych oczach, tak odległe od kładki, na której stoi on. Znalazłszy się więc poza czasem, będą wieczne, nieśmiertelne.

Człowiek ujrzy w nich zgodnie z mitami skłonne do miłości – obiekty miłości bogów (Pan, Hermes, Apollo, Dionizos...), satyrów i ludzi, także starych. Ów człowiek wie, że nimf ma być tak wiele, że dzielą się na gatunki: driady, jak Eurydyka, zamieszkujące w drzewach, na oready – zamieszkujące w górach, na najady – zamieszkujące wody, i na nereidy, jak 50 cór Nereusa i jego żony Doris, zamieszkujące morza, na okeanidy, jak zamieszkujące oceany 300 cór Okeanosa i Thetys (wśród nich właśnie Doris, żona Nereusa) i wiele innych. Człowiek stary lub każdy, który już był śmiertelnie chory, wie o tym, że ich dotyk lub nawet widok może go – podobnie jak dotyk i widok pielęgniarki – przekonać, iż jego życie nadal trwa. Istoty te bywają więc zarazem dostarczycielkami środka paliatywnego, reprezentacją życia i znakiem, że nadal istniejemy. Wiersz *Panie, dzięki Ci...* wykracza śmiało poza przyjęte ramy liturgii godzin, ale o tym, że nie chce być bluźnierczy, mówi niedopowiedzenie zawarte w ostatnim zdaniu.

2.

Pozostałe wiersze cyklu *Panie, obdarz..., pomóż..., wiem....* wspólną z pierwszym mają na pewno obecność śmierci. Nawet w drugim: *Panie, obdarz...*, w którym rozmodlony snuje najrozleglejsze i najśmielsze plany, tkwi śmierć już w wyznaniu, że darem i pięknem jest fizyczna pojemność płuc: długi oddech, swoboda utrzymywania rytmicznego toku mowy, śpiew o długich amplitudach (3). Istotne to zwłaszcza dla poezji. Herbert docenia

pierwszorzędną wagę jej warstwy brzmieniowej, stare pokrewieństwo z muzyką, którą dla niego jest poezja. Także ten dar wymaga realizacji cielesnej. A świadomość, czym jest (był) dar swobodnego oddechu, pogłębia się w miarę jego zaniku, co odbija pierwotna interpunkcja („Odra” i „Tygodnik Powszechny”) a znormalizowało Wydawnictwo Dolnośląskie⁹. Towarzyszą mu z reguły inne ubytki naszej formuły cielesnej – aż po całkowitą utratę ciała. Prośba o „bruzdę losów w dłoni” (20), czyli o trwanie fizycznie dostrzegalnej linii, którą chiromanci nazywają linią życia, dowodzi, że modlący pragnie zachować ciało. I to wyznanie każe wykluczyć bluźnierstwo.

Pewną wspólną cechą tego wiersza z następnymi dwoma jest oparcie ich na wbudowanej w nie metaforze czerpanej z kodu muzycznego, i to wręcz z jego warstwy terminologicznej. W wierszu *Panie, obdarz...* – a to ten wśród *Brewiarzy*, który się ukazał pierwszy – traktuje Herbert ów kod muzykologiczny jako język ze swoistą składnią. Metajęzyk tej składni służy mu po prostu jako źródło metafory. To tekst błagalny i zarazem sławiący. *Panie, obdarz...* chwali życie doczesne, skoro modlący pragnie tego życia ponad wszelką wątpliwość. Zmierzając do cody, prosi o przedłużenie egzystencji cielesnej (o „bruzdę losów w dłoni”, 20). Czyniąc to, stawia warunki. Chce życia jako szansy twórczej. Nie dość, że się nie ogranicza do jednej prośby. Próbuje umotywować jej zasadność. Przedstawia koncepcję atrakcyjnego programu. To klasyczny chwyt perswazyjny. Ale i wtedy nie bluźnierstwo, bo sam program zdradza mistrza, godnego boskiej weryfikacji (*Panie, obdarz...*):

- (1) Panie,
- (2) obdarz mnie zdolnością układania zdań długich, których
- (3) linia jak zwykle od oddechu do oddechu wydaje
- (4) się linią rozpiętą jak wiszące mosty jak tęcza alfa i omega
- (5) oceanu
- (6) Panie,
- (7) obdarz mnie siłą i zręcznością tych, którzy
- (8) budują zdania długie rozłożyste jak dąb pojemne
- (9) jak wielka dolina, aby mieściły się w nich światy, cienie
- (10) światów, światy z marzenia

⁹ Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998.

- (11) a także aby zdanie główne panowało pewnie nad podrzędnymi
 (12) kontrolowało ich bieg zawiły ale wyrazisty jak *basso continuo*
 (13) trwało niewzruszenie nad ruchem elementów, aby przyciągało je jak
 (14) jądro przyciąga elektrony siłą niewidocznych praw grawitacji
 (15) o zdanie długie tedy modłę się, zdanie lepione w mozole
 (16) rozległe tak by w każdym z nich znalazło się lustrzane
 (17) odbicie katedry, wielkie oratorium, tryptyk
 (18) a także zwierzęta
 (19) potężne i małe, dworce kolejowe, serce przepełnione żalem
 (20) przepaście skalne i bruzdę losów w dłoni

Odniesienie do składni jest metaforą muzyczną tego wiersza umieszczoną wewnątrz metafory nadrzędnej opartej na terminologii kodu specjalnego. Oto przyzwolenie, aby myśleć przekornie o sędach uczonych, bo odróżniają język nauki od języka artystycznego, stosując kryterium frekwencji (wysokiej) i jednoznaczności terminu w nauce¹⁰.

Każdy z tekstów *Brewiarza* Herberta jest wyznaniem miłości boskiego porządku świata i wdzięczności za żywot doczesny. Ale porządek świata sławiony jest w każdym z tych wierszy Herberta inaczej. Wiersz *Panie, obdarz...* wyznaje miłość życia także przez porównanie porządku świata do harmonii, której odwzorowaniem się ów świat może wraz z porządkiem swej budowy składniowej okazuje. Metafora muzyczna zestawia, a nawet podporządkowuje wizję architektury dzieła muzycznego w konkretnym stylu i w konkretnej formie notacji: *basso continuo*¹¹. Niegdyś dostarczała wykonawcy informacji o właściwych akordach w postaci zapisu syntetycznego, porównywalnego do stenografii, niemal bez zapisu nutowego (ew. z pięciolinią dla zapisu samej „prymki” melodii).

¹⁰ Zob. np.: B. Malinowski, *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, 1923 lub R. Ingarden, *Dzieła filozoficzne*, t. IX, Warszawa 1972, s. 142: „prostodłoscian umiarowy jako słowo muzyczne «martwe»”.

¹¹ Notacja ta bywa także nazywana skrótem *b.c.* Zwyczaj rozwinął się z praktyki organistów, którzy wspierali liturgiczne chóry *a capella* fisharmonią (małymi organami). Wraz z monodią końca XVI w. praktyka ta stała się niezastąpionym akompaniamentem głosów ludzkich i instrumentalnych. W baroku, w okresie nazwanym „czasem generalbasu” nawet orkiestra miała swój instrument (harmonicznie) dominujący. Wychodzi on z użycia w połowie XVIII w.: kompozytorzy rozpisują akompaniament, tylko recytatyw utrzymuje *b.c.* do XIX w.

Była instrukcją, jak należy realizować akompaniament, czyli tło muzyczne wynikające z ogólnych zasad harmonii. Zapis głosu najniższego (właśnie zapis basu, w „basie cyfrowanym”) sygnalizował domyślne klasyczne trójdźwięki cyframi¹² i znakami dodatkowymi (jak krzyżyk #, bemol *b* lub ich kasownik) – odchylenia od harmonii podstawowych (tj. akordy inne niż utworzone wg trzech funkcji głównych¹³). Dziś uproszczoną (może prostacką) wersję takiego zapisu widzimy w transkrypcji tekstu muzycznego na instrument, który oferuje gotowe akordy (akordeon).

Analogia wiersza *Panie, obdarz...* do utworu muzycznego – czy to do psalmu lub innej modlitwy z brewiarza – rozrasta się w porównanie życia ludzkiego do kompozycji w stylu *basso continuo*, a dodatkowo jeszcze w porównanie życia, o które proszący się modli, do wielkich okresów hipotaktycznych. W tych strukturach przeznaczono właśnie zdaniu głównemu wyrazistość *basso continuo*, czyli rolę „panowania nad podrzędnymi”. To harmonia akordu, który może wspierać całą frazę muzyczną; rolę „kontrolowania” ich biegu syntaktycznego, przy jednoczesnym ściąganiu ich do siebie – jako do centrum sił grawitacji. To harmonia tonacji „rządzącej” utworem. Wziąwszy jedną z warstw tej metafory, mianowicie składniową, dosłownie, odkrywamy szereg dwóch współrzędnych zdań głównych, z których każde zawiera powtórzony dla wyrazistości związek główny „Panie, obdarz mnie” + „zdolnością..., obdarz mnie... siłą i zręcznością”.

Następne zdanie główne mogłoby być osobnym wypowiedzeniem, choć pozostaje ono w tak zwanym (luźnym) stosunku nawiązanym do poprzedniego: „o zdanie długie tedy modłę się...” Tym zdaniom niezależnym i dlatego „głównym” podporządkowane zostały zdania podrzędne. Jest to cała seria względnych przydawkowych („których...”; „którzy...”) i przydawkowych spójnikowych („[takich,] aby...”; „[takich,] aby...”; „[takich,] aby...” wraz z zależnym od niego zdaniem porównawczym: „tak, jak...”). Można sobie ten porządek wyobrazić jako wykres. Warto go też rozpisać na wersy:

¹² Oznaczały one jeden z siedmiu stopni skali dźwiękowej w systemie *dur-moll*, czyli któryś z jej dźwięków.

¹³ Są nimi: tonika, diatonika, subdiatonika (akord trójdźwiękowy zbudowany w systemie harmonicznym *dur-moll* na stopniu skali).

- I 1. Panie, obdarz mnie zdolnością układania zdań długich
1. a. (*zdań* itd...), których linia jak zwykle od oddechu do oddechu wydaje się linią rozpiętą
 - a. a. jak wiszące mosty
 1. a. [(*zdań* itd...), których linia jak zwykle od oddechu do oddechu wydaje się linią rozpiętą]
 - a. b. jak tęcza alfa i omega oceanu
 2. Panie, obdarz mnie siłą i zręcznością tych
 2. a. którzy budują zdania długie rozłożyste
 - a. a. jak dąb
 2. b. [którzy budują zdania długie] pojemne
 - a. b. jak wielka dolina
 - 1.+ 2. [*Panie, obdarz mnie (zdolnością układania zdań długich) i (siłą i zręcznością... tych, którzy budują zdania długie...)*]
 - a. aby mieściły się w nich światy – cienie światów – światy z marzenia
 3. [*Panie, obdarz mnie ...*] a także [tym (lub: chcę tego)]
 3. a. aby zdanie główne panowało pewnie nad podrzędnymi
 3. b. [*aby zdanie główne*] kontrolowało ich bieg zawiły, ale wyrazisty
 - a. a. jak **basso continuo**
 3. c. [*aby zdanie główne*] trwało niewzruszenie nad ruchem elementów
 3. d. aby [*zdanie główne...*] przyciągało je [*elementy tak*]
 - a. a. jak jądro przyciąga elektrony siłą niewidocznych praw grawitacji

Drugi okres (15 i n.), zdanie (luźno) nawiązane, nie jest okazem „rozłożystej” („jak dąb”) hipotaksy, ale mieści się tu i ona (p. zdanie okolicznikowe sposobu „lepione [...] tak, by...”). Bogato rozbudowane zostały związki wewnątrz samego zdania pojedynczego (prostego): „...lepione [...] tak, by... [tu wyliczenie:] lustrzane odbicie ... oratorium, tryptyk, ... zwierzęta [...], dworce [...]” po skrócie i elizji uchwytu zdania głównego jest powrót do domyślnego [modłę się o] „bruzdę losów w dłoni”, „o ciało”, „trwanie życia doczesnego”:

- II Po zdanie długie tedy modłę się.
1. [*tedy modłę się*] o zdanie lepione w mozoł
 2. [*tedy modłę się o zdanie*] rozległe tak.

Oprócz „akordu” (*basso continuo*) zdania głównego trwają w wyobraźni i w pamięci odbiorcy sugerowane choćby przez brak interpunkcji współbrzmienia wywołane sensami dodatkowych określeń. I aby nie było wątpliwości, kiedy nie trzeba i nie wolno ich odnosić do dalszych kontekstów, jak np. „potężne i małe” przeznaczone tylko dla „zwierząt”:

Pierwszorzędnymi znakami kreatywności wydają się nam tu „dzieła sztuki, przedmioty estetyczne” malarskie i muzyczne o malarskich lub muzycznych „jakościach estetycznie doniosłych” – jak powiedziałby Ingarden¹⁴. Jednak po głębszym wejrzeniu w ten tekst stwierdza się, że ów „owoc”, a zarazem „czysty obraz słodocy”, który byśmy „my” mieli „wymyślić”, to ponownie ślad śmierci, a zarazem trop prowadzący do innej „liturgii godzin”. Jest nią *Księga godzin*, w oryginale *Das Stundenbuch*, czyli „brewiarz” Rilkego (w przekładzie Jastruna *Księgi godzin*), do którego Herbert z rozmysłem nawiązał!

Każdemu daj śmierć jego własną, Panie.
Daj umieranie, co wynika z życia,
gdzie miał swą miłość, cel i biedowanie.
Myśmy łupina tylko i listowie.
A wielka śmierć, którą ma każdy w sobie,
to jest ów owoc, o który zabiega
wszelki byt. Rosną dziewczęta dla niego
i wybuchają niby drzewo z lutni,
[...]
Dla niego trwa to, co jest tu ujrzone,
jak wieczne, mimo że jest tylko cieniem –
i każdy, kto był twórcą, budownikiem,
światem dlań stawał się, ciepłym tchnieniem
owiewał, tajał, marzył, światło skupione
w sercach i myśli białe rozżarzone
weszły w owego owocu okrągłość. [...]¹⁵

Następny ślad śmierci i może zarazem odesłanie do Rilkego to „spotkanie płaszczyzn zmierzchu i zaranka”, czyli „noc” (4–5):

¹⁴ Zob. R. Ingarden, *Zagadnienia systemu wartości estetycznie doniosłych*, [w:] tegoż, *Studia estetyczne*, t. 2, Warszawa 1965, s. 3–26.

¹⁵ R.M. Rilke, *Poezje*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1974. Por. tytuł zbioru *Das Stundenbuch* – „brewiarz” i odpowiednie miejsce oryginału:

O Herr, gib jedem seinen eignen Tod.
Das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liege hatte, Sinn und Not.
Denn wir sind nur die Schale und das Blatt.
Der grosse Tod, den jeder in sich hat,
das ist die Frucht, um die sich alles dreht [...].

Tam byłem, gdzie anioły goszczą,
gdzie światło w nicość się rozplywa –
Lecz Bóg głęboką jest ciemnością¹⁶.

Prośbą o zdolność ekspresji najgłębszej, nie tylko muzycznej, jest fraza „[Panie, ...], wydobądź z fałdów morza bas czystych głębin” (6–7). Twardo brzmi metafora o śpiewie *belcanto* niewidomej dziewczyny nazwanej tak bezlitośnie utartą frazą „ślepa... jak przeznaczenie” (9), która kończy wiersz. Tak twardo nazwać św. Cecylię, niewidomą patronkę muzyków i muzyki, można tylko z premedytacją. Czyni to może człowiek opętany, omamiony – łac. *caeco* to przecież także „oslepić, omamić, zaciemnić, zmącić”¹⁷ – najczarniejszymi myślami. O śmierci? Ktoś, kto zajrzy do słownika frazeologicznego s.v. „ślepy” dla upewnienia się o skostnieniu frazy „ślepe przeznaczenie”, odnajdzie tam potwierdzenie w cytacie przytoczonym ze Struga „Dni moje są policzone. Ślepe fatum zepchnęło mnie na samo dno nędzy”. Strug *Krzyż II*¹⁸. I taki właśnie zwrot zawiera incipit *Brewiarza* (d): „Panie, wiem, że dni moje są policzone...”

4.

Brewiarz jest rachunkiem sumienia, spowiedzią umierającego, który porządkuje i ujawnia swoje najciemniejsze tajemnice. Stawia znak równości między wartościami aksjologicznymi (żał za czynione zło, chęć naprawienia krzywd) a „jakościami estetycznie doniosłymi”, między ich kultywacją, a równoznacznym z tym trwaniem przy doczesności:

- (1) Panie
- (2) wiem że dni moje są policzone
- (3) zostało ich niewiele

¹⁶ R.M. Rilke, dz. cyt.:

Weit war ich, wo die Engel sind,
hoch, wo das Licht in Nichts zerrinnt –
Gott aber dunkelt tief. [...]

¹⁷ Może to wpływ homonimii łac. *caecus* „ślepy” (duchowo), zaślepiiony, ciemny, ukryty, niezgłębiony, nie dowiedziony, niepewny, wątpliwy, por. „ślepa uliczka”.

¹⁸ S. Skorupka, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, Warszawa 1968.

- (4) Tyle żebym jeszcze zdążył zebrać piasek
 (5) którym przykryją mi twarz
- (6) nie zdążę już
 (7) zadośćuczynić skrzywdzonym
 (8) ani przeprosić tych wszystkich
 (9) którym wyrządziłem zło
 (10) dlatego smutna jest moja dusza
- (11) życie moje
 (12) powinno zatoczyć koło
 (13) zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata
 (14) a teraz widzę dokładnie
 (15) na moment przed codą
 (16) porwane akordy
 (17) źle zestawione kolory i słowa
 (18) jazgot dysonans
 (19) języki chaosu
- (20) dlaczego
 (21) życie moje
 (22) nie było jak kręgi na wodzie
 (23) obudzonym w nieskończonych głębiach
 (24) początkiem który rośnie
 (25) układa się w słoje stopnie fałdy
 (26) by skończyć spokojnie
 (27) u twoich nieodgadnionych kolan

Ta spowiedź jest lamentem, psalmem pokutnym. Poza relacjami intersemiotycznymi, które odsyłały do nauk o składni i harmonii, znajdujemy w nim, jak i w poprzednich, nawiązania do tekstów innych. Niektóre z nich są psalmami, inne nie. Na przykład wiersz *Panie, obdarz...* zawiera sformułowanie „zwierzęta potężne i małe” (18–9), które może być reminiscencją z Ps. 8:

O Panie, Panie nasz [...]

Czym jest człowiek, że o nim pamiętasz [...]?

[...] wszystko złożyłeś pod jego stopy:

owce i bydło wszelakie,

i dzikie zwierzęta [...].

Pewne formuły tegoż wiersza (12–4) „bieg zawily”, „niewzruszony ruch elementów”, „prawa grawitacji” także przypominają psalmy, np. Ps. 19 A:

Dzień odpowiada dniowi,
noc nocy wiadomość przekazuje,
[słońce] cieszy się jak siłacz ruszający do biegu.

W wierszu *Panie, wiem...* słyhać reminiscencje z Ps. 90:

Wszystkie nasze dni mijają w Twoim gniewie,
nasze lata dobiegają końca jak westchnienie.
Miarą naszego życia jest lat siedemdziesiąt,
osiemdziesiąt, gdy jesteśmy mocni.
A większość z nich to trud i marność,
bo szybko mijają, my zaś odlatujemy –

lub z Ps. 88:

[...] moja dusza nieszczęściem jest przepełniona,
a życie moje zbliża się do Otchłani.
Zaliczono mnie do grona idących do grobu,
stałem się jak mąż pozbawiony siły.
Między zmarłymi jest moje postanie,
tak jak poległych, którzy leżą w grobach [...]
Strąciłeś mnie w otchłań najgłębszą [...]
Twój gniew mnie przygniata,
spiętrzyły się nade mną jego fale [por. 22–3 i n.]
zewsząd mnie otoczyły jak fale powodzi
i topią mnie w jednym momencie.

W każdym z wierszy *Brewiarza* Herbertowego są fragmenty, między którymi zaistniała ściślejsza relacja intertekstualna, punkty wspólne lub styczne. To klucze do tekstu. Można je rozważać jako – znane także z muzyki barokowej, ale i z innych okresów jej historii – „treściowe punkty ciężkości”, „inhaltsschwere Wörter”, jak powiedzą Niemcy. Kiedy muzykolog analizuje gatunek madrygału, napisze np. o hasłach *Stern, Liebe, Himmel*¹⁹ (jako o cesze stylu monodycznego), iż miejscem tych haseł jest zawsze punkt „istotny”, czyli punkt ciężkości taktu muzycznego (*Takt-schwerpunkt*). Prawdopodobnie w tym punkcie zbiegną się miejsca

¹⁹ Por. przykł. muz. z arii Cacciniego: „Sfogava con le stelle Un infermo d'amore Sotto notturno cielo il 'Es klagte zu den **Sternen** ein Kranker vor **Liebe** unter dem nächtlichen **Himmel**” (wg U. Michels, *Atlas zur Musik*, Band 2, s.v. *Musikalische Struktur*, s. 307).

akcentów semantycznego i muzycznego. Rekonstrukcja tych punktów w utworze poetyckim musiałaby brać oba te akcenty pod uwagę. Być może ułatwiłaby ona i potwierdziła próbę rekonstrukcji sensów kluczowych tekstu. Pewnie znalazłby się wśród nich: incipit każdego z czterech wierszy, wołacz „Panie” oraz orzeczenie, które zawiera pragmatyczną charakterystykę aktu modlitwy: sławiące „dzięki”, błagalne „obdarz” i „pomóż”, lamentacyjne „wiem”. W wierszu *Panie, dzięki..* – takimi punktami wydają się np. cztery sylaby „cały ten kram (życia)” (2), „śmiertelnie skupiony” (3–4) i „śmierć” (14). W wierszu *Panie, obdarz...* grupa – „zdania długie”²⁰ (2, 8, 15), „basso continuo” (12) – „bruzda losów (w dłoni)” (20); w *Panie, pomóż...: „owoc”* (2), „przeznaczenie” (9) i „belcanto” (10); w *Panie, wiem...: „zebrać piasek”* (4), „zadośćuczynić skrzywdzonym” (7), „skonąć u kolan” (26–7) itd.

W *Brewiarzu Panie, obdarz...* nie sposób pominąć reminiscencji z Księgi Genezis: punkt ciężkości to ślad opisu stworzenia świata we frazie „zdania lepiące w...” (15–6). Musi ona przypominać, że sam Bóg lepił nas z gliny. A jednocześnie wejdą do kanonu intertekstualnego „dworce kolejowe” mimo przecinka, który ma je odseparować od „małe”, bo owo „małe...” przypomni *Rovigo* Herberta zredukowane „do stacji do przecinka” i to, że właśnie te „małe” zdolne są przepełniać serce żalem²¹. Podobnie jak w *Panie, obdarz...* – i w wierszu *Panie, wiem...* słychać i widać „punkty istotne”. Także tutaj są ogniwami łańcucha porozmieszczanymi w każdym wersie. To „dni... policzone”, „niewiele”, „piasek” („piasek przykrywający twarz” – grób), „nie zdążę już zadośćuczynić skrzywdzonym”, „wy rządziłem zło”, „życie” – „kręgi”, „koło” (sonata!)²².

Czytający teksty Herberta widzi wyraziste funkcje i rozmieszczanie haseł-kluczy w tekście. Ich dystrybucja przejmuję

²⁰ Wynika to z sensu i szyku tej grupy: inna kolejność członków niż postpozycja określnika nie wchodzi w grę.

²¹ „«Stacja ROVIGO [...] W ASYŚCIE JAKICH DZWONÓW ZJAWIASZ SIĘ ROVIGO» zredukowane do przecinka do przekreślonej litery nic tylko stacja – *arrivi* – *partenze* i dlaczego myślę o tobie Rovigo Rovigo”, por. M. Nowotna, *Instancje wypowiedające a intencjonalność tekstu*, [w:] *Tekst – Problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin 1998, s. 66–78.

²² Sonata: forma cykliczna, trzy- lub czteroczęściowa, struktura „zawsze niepowtarzalna”, acz zawsze z codą.

częściowo funkcję składni zdania złożonego. Te hasła pojęciowe współkształtują składnię. Układy kluczy zamiast składni porządkują, czyli hierarchizują sensy tekstu, obecność i kolejność wystąpienia haseł pozwala rekonstruować jego interpretację. Na składni zaś wspiera się muzyka tekstu (rytm, harmonia i efekty ikoniczne). Składnia i muzyka są tu istotnymi źródłami metafor. *Brewiarzem* potwierdza Herbert swoje przekonanie o wadze wymiaru akustycznego poezji, czyli o roli jej warstwy brzmieniowej²³. Może trzeba nawet uznać różnice długości wersów między parą, błagalny *Panie, obdarz...* vs lament *Panie, wiem...* za znamienne:

Panie, obdarz

1. --/
 2. --/-/----/----/-/--/--/
 3. --/-/--/-/--/-/--/--/
 4. -/--/----/-/--/----/-/--/--/----/
 [...]

Panie wiem

1. --/
 2. -/-/-/--/-/--/--/
 3. ---/-/--/
 4. ---/--/--/--/--/--/
 [...]

Klucz do tekstu błagalnego *Panie, obdarz...* jest pozytywny, tok wiersza rozlewny. Wszystkie upragnione i wyliczane przez proszącego łaski, umiejętności, cechy, zjawiska, uczucia, nawet żal (19), nawet „przepaście skalne” są wartościami pozytywnymi, godnymi tego, aby je wypraszać u Pana na Jego chwałę. Natomiast dopiero z tekstu *Panie, wiem...*, i to po kilkakrotnej lekturze, poznajemy: to nagan-na pycha sprawia, iż się domagamy wartości pozornie pozytywnych. Modlący je otrzymał i użytkował, ale pojął „na moment przed codą” (15), że źle użytkował otrzymane „talenty”. Pełen skruchy zgłasza swój lament. Klucz do tekstu *Panie, wiem...* jest negatywny. Jego sens jest nam dany jako: „nie zdążę już zadośćuczynić skrzywdzonym...” (6–7 i dalej). Czyżby miał być konkluzją uniwersalną, zgodną z nauką Kościoła, przysługującą każdemu w postaci żalu o nieodwracalne marnotrawstwo szansy otrzymanych biblijnych talentów, daru życia?

O „pierwiastku” tego określenia powiedziałoby się jako o punkcie ciężkości ogólnie: „krzywy” (vs „prawy”). Sens ten odbija etymologia, a kształtuje go rozwijająca się rodzina wyrazu: „krzywda”²⁴. Pozwala się ona interpretować jako „zło wyrządzone słabszemu przez silniejszego”.

²³ Jest to jednocześnie pogląd wielu uczonych, nieustępliwie bronił go też Ingarden.

²⁴ Por. K. Pisarkowa, *Krzywda jako słowo-klucz*, [w:] *Księga jubileuszowa prof. Kazimierza Polańskiego*, Kraków 1999.

Takie postępowanie ma (musi) wywołać skruchę, żal i wstyd złoczyńcy-krzywdziciela. Eksplikacje słowników i jednojęzycznych, i dwujęzycznych upraszczają znaczenie „krzywdy”, „krzywdzić” przeważnie do „niesprawiedliwość”. Łacina odsyła do *iniuria*, *iniustitia*, podobnie nowożytny języki romańskie. Niemiecki podpowie *Unrecht*, angielski doda (do *injustice*) jeszcze *harm*, czasem uczyni to także słownik niemiecki. Owo ang. *harm* i niem. *Harm* nawet zawiera w śladach etymologicznych resztki składnika „wstyd”, skoro się wywodzi z ie. **kormo-s* „męka”, „wstyd”. Do słowiańskich języków przeszło z irańskiego *šarm* jako „srom”. Nie sama (goła) niesprawiedliwość tkwi zatem w pojęciu „krzywdy”, precyzyjniejszym niż *iniuria*. Trzeba je włączyć do zbioru istotnych słów kluczowych do języka i do kultury. Podpowiadają to teksty: folklorystyczne²⁵, stare i współczesne poetyckie:

Który skrzywdziłeś człowieka prostego
Śmiechem nad krzywdą jego wybuchając
Gromadę błaznów koło siebie mając
Na pomieszanie dobrego i złego,

Choćby przed tobą wszyscy się skłonili
Cnotę i mądrość tobie przypisując,
Złote medale na twoją cześć kując,
Radzi, że jeszcze dzień jeden przeżyli.

Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta.
Możesz go zabić – narodzi się nowy.
Spisane będą czyny i rozmowy.

Lepszy dla ciebie byłby świt zimowy
I sznur i gałąź pod ciężarem zgięta²⁶.

Panie, wiem... jest lamentem pokutnym, wyrazem żalu za grzech(y), bo nawet etymologia wyrazów „krzywy”, „krzywdy” itd. łączy go rzeczywiście z wyrazem grzech. Ich sens pierwotny określa jako antonim sensu „prawy” (podobno pierwotnie łączącego się z „mały”, „skromny”, „niewinny”, łac. *parvus*) wszystko, co złe, bo nie proste

²⁵ Por. *Nowa księga przysłów i wrażeń przysłowiowych polskich*, red. J. Krzyżanowski, t. II, Warszawa 1970, s.v. „krzywdy”, „krzywdzić”, gdzie m.in. „krzywdy od dobrodziejstwa niecierpka”; ...„nie boli”.

²⁶ Cz. Miłosz, *Który skrzywdziłeś*, [w:] tenże, *Wiersze*, Kraków 1993.

(lecz krzywe), wygięte, ułomne, pokręcone, chrome, fałszywe, niezyczliwe, zezowate („krzywe spojrzenie”), niesłuszne, złe, zasługujące na karę, oskarżone, winne, jak prasł. **krivъ*, ie. *(s)*ker-*, łac. *curvus* „zgięty” – por. śr. gniem. *krellen* „drapać”, niem. *Kralle* „pazur”, niem. *krumm* „krzywy” (Drosdowski < **greu* **kratzen*’ pol. „drapać”), de-rywat *kraulen* „łagodnie drapać”.

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 *krzywizny* zamkniętej, ale – inaczej niż ona – prezentuje harmonię, ład pokory, która sprawia, że życie ludzkie „układa się w słoje”, „stopnie”, „fałdy”, „by skonać spokojnie pokornie u kolan Nieodgadnionego”²⁷.

Literatura

- *Brewiarz dla świeckich*, oprac. J. Sikorski, wyd. VII, Dom Słowa Polskiego, Warszawa–Koło 1998.
- Drosdowski G., Band VII, Etymologie. *Herkunftswörterbuch d. deutschen Sprache*, Duden, Mannheim–Wien–Zürich 1989.
- Ingarden R., *Zagadnienie systemu wartości estetycznie doniosłych*, [w:] tegoż, *Studia estetyczne*, t. 2, Warszawa 1965.
- Ingarden R., *O tłumaczeniach*, [w:] *O sztuce tłumaczenia*, wyd. M. Rusinek, przedruk [w:] Ingarden R., *Dzieła filozoficzne*, t. IX, PWN, Warszawa 1972.
- Kútnik J., *Litania Loretańska*, przekł. ze słowac. K. Bradecki, Kraków 1983.
- Malinowski B., *The Problem of Meaning in Primitive Languages*, [w:] C.K. Ogden, I. Richards, *The Meaning of Meaning*, London 1923.
- Michels U., *Atlas zur Musik*, Band 2, *Historischer Teil, vom Barock bis zur Gegenwart*, dtv, München 1985.
- Miłosz Cz., *Wiersze*, Kraków 1993.
- Nadolski B., *Liturgika*, t. 2, *Liturgia i czas*, Poznań 1991.
- *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, red. J. Krzyżanowski, t. II, Warszawa 1970.
- Nowotna M., *Instancje wypowiedające a intencjonalność tekstu*, [w:] *Tekst – Problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin 1998.
- Pisarkowa K., *Pragmatyka przekładu – Przypadki poetyckie*, Prace IJP PAN, Kraków 1998.

²⁷ Odmienny wydźwięk ma wiersz Szymborskiej *Cebula* (por. K. Pisarkowa, *Pragmatyka przekładu. Przypadki poetyckie*, Prace IJP PAN, Kraków 1990).

- Pisarkowa K., *Krzywda jako słowo-klucz*, [w:] *Księga jubileuszowa prof. Kazimierza Polańskiego*, Kraków 1999.
- Rilke R.M., *Poezje*, wybór, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1974.
- Skorupka S., *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, Warszawa 1968.

Część IV

O dramatach

Halina Filipowicz

Tekst – performer

Dramaturgia Zbigniewa Herberta a problem performatywności

1.

Jaka jest stawka „gry w Herberta”? Inaczej mówiąc: co dla interpretacji jego dramatów¹ wynika z autorskiej decyzji podjęcia tej, a nie innej formy? Z pewnością jest w nich coś, co wcale tak łatwo nie poddaje się zabiegom interpretacyjnym. Innymi słowy, coś „osobnego”, a nawet „dziwnego”. Może więc warto by też zbadać sam problem teoretyczny: co znaczy – w tekstowym świecie Herberta

¹ Są to: *Jaskinia filozofów* (1956; 1961), *Drugi pokój* (1958; 1958), *Rekonstrukcja poety* (1960; 1961), *Lalek* (1961; 1963) wystawiany również jako *Miasteczko zamknięte*, oraz *Listy naszych czytelników* (1972; 1974). Lata podane w nawiasach odnoszą się, odpowiednio, do daty pierwszego wydania i daty premiery teatralnej. Wypada tu sprostować nieporozumienie wokół *Siódmego anioła*, który w reżyserii Kazimierza Dejmka wystawiony został w 1974 r. w łódzkim Teatrze Nowym (zob. m.in. J. Duk, *Między kroniką a moralitetem. O „Drugim pokoju” Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne” 1993, t. 48, s. 168). Na spektakl złożyły się *Listy naszych czytelników* (w akcie 2) oraz fragmenty poezji i prozy Herberta (w akcie 1 i 3). *Siódmy anioł* nie jest więc osobnym utworem dramatycznym Herberta. Wykaz realizacji scenicznych do 1976 r. podaje A. Kaliszewski, [w:] tenże, *Gry pana Cogito*, Łódź 1990, s. 253–254. Autor nie ustrzegł się jednak nieścisłości i przeoczeń. Por. S. Marczak-Oborski, *Bibliografia dramatu polskiego 1939–1964*, Warszawa 1972, t. 3, s. 1179.

– być dramatem? Do pytań tych wrócę za chwilę. Bo najpierw wypada zapytać: jakie jest miejsce dramatu w herbertologii?²

Herbert planował napisanie sztuki już w roku 1949³. Miał to być utwór o Sokratesie osądzonym przez ateński trybunał i czekającym na egzekucję. Zatytułowany *Jaskinia filozofów*, dramat wyszedł drukiem w 1956 roku. Debiut Herberta w roli dramatopisarza zbiegł się więc w czasie z opublikowaniem pierwszego tomu poetyckiego, *Struna światła*. Fascynacja jego twórczością „fenomenem poetyckim i kulturowym zaiste w naszej współczesności niezwykłym”⁴ – z reguły nie obejmuje jednak dramatów. W teatrze nie wzbudziły one szczególnego zainteresowania, a wśród krytyków i badaczy nie cieszą się taką popularnością jak jego poezja i proza. W powszechnym odbiorze, potwierdzonym praktyką krytycznoliteracką, Herbert jest przede wszystkim poetą i eseistą, a dopiero potem dramatopisarzem⁵. Niezależnie od oceny poszczególnych utworów, nie ule-

² Wybraną bibliografię przedmiotową znaleźć można w: *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 274. Od tego czasu ukazały się m.in.: H. Filipowicz, *Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Zbigniewa Herberta*, przeł. T. Kunz, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 28–46; J. Kopiczki, *Co jest za tą ścianą? O „Drugim pokoju” Zbigniewa Herberta*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 105–131; tenże, *Radio, maska i oko wewnętrzne. „Rekonstrukcja poety” Zbigniewa Herberta*, „Pamiętnik Literacki” 2005, nr 1, s. 105–140; tenże, *Rejestracje i rytuały. O „Lalku” Zbigniewa Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 319–356; A. Krajewska, *Teatralna persona, czyli Herberta poetyka sceny*, w: tenże, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 115–137; CS. Kraszewski, *Essays on the Dramatic Works of Polish Poet Zbigniew Herbert*, Lewiston 2002; K. Ruta-Rutkowska, *Poetyka dysonansu w dramatach Herberta*, [w:] *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czaplejewicz i W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 13–24.

³ Zob. list Herberta do Jerzego Zawieyskiego z 10 maja 1949 r. (ZHJZ 19–20).

⁴ E. Czaplejewicz, *Słowo wstępne*, [w:] *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, dz. cyt., s. 7.

⁵ Posłużę się cyframi dla podkreślenia rangi zjawiska. Na pięćdziesiąt cztery artykuły przedrukowane w dwutomowej antologii *Poznawanie Herberta* zaledwie trzy dotyczą dramatu (zob. *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998; *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000). W tomie *Czytanie Herberta* analiza dramatu pojawia się w dwóch rozprawach (spośród osiemnastu), w specjalnym numerze „Prac Polonistycznych” (1993, t. 48), w całości poświęconym Herbertowi – tylko w jednej (spośród trzynastu). Zaś w zbiorze *Twórczość Zbigniewa Herberta*, podejmującym

ga wątpliwości, że herbertologia stawia poezję wyżej od dramatu⁶. Ani warsztat dramatopisarski Herberta, ani jego wizja teatralna nie doczekały się jak dotąd gruntownej analizy⁷. Czyżby wszystko to miało wskazywać, że dramat jest jedynie prowincją wielkiego dzieła Herberta-poety?

Pogotowie erudycyjne herbertologii, które potrafi być szybkie i sprawne, tutaj raz po raz zawodzi. Ale nie dość na tym. „Kondycja dramatu jako przedmiotu badań” – stwierdza w inspirującym, nieco prowokacyjnym szkicu Dobrochna Ratajczakowa – „nie jest u nas dzisiaj najlepsza”⁸. Tym bardziej – przypomina badaczka – że

teoretycy literatury wypowiadają się o dramacie najczęściej z obowiązku podręcznikowej syntezy, traktując go jako konieczne dopełnienie tradycyjnej triady rodzajowej. [...] W dodatku nasze literaturoznawstwo wciąż chyba nie docenia roli związków między dramatem a teatrem dla kształtu i charakteru gatunków scenicznych, przechodząc do porządku nad akceptowaną milcząco ich odrębnością⁹.

Trudno zaprzeczyć. Nie da się jednak ukryć, że wobec dramatów Herberta badacz może poczuć się bezradny. Otwarta pozostaje

ambitną „próbę podsumowania jego artystycznej drogi, od debiutu aż po ostatni tom wierszy”, sztuki Herberta nie stały się przedmiotem za interesowania ani jednego autora (*Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec i J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 7).

⁶ Do takiego wniosku dochodzi także K. Ruta-Rutkowska. Jej zdaniem marginesowe traktowanie dramaturgii Herberta przez większość badaczy jego twórczości „w jakiejś mierze uzasadnia niewielka liczba (zaledwie pięć) sztuk tego autora” (K. Ruta-Rutkowska, dz. cyt., s. 13). Jak zauważył jednak S. Kruk, rangę twórczości pisarza mierzy się nie – liczbą utworów, lecz „skalą osiągnięć artystycznych, ważkością problematyki – a te w wypadku Herberta przedstawiają się zgoła interesująco” (S. Kruk, *Teatr Byrskich i dramat Herberta*, „Więź” 1968, nr 9, s. 82).

⁷ Wśród opracowań poświęconych dramatom Herberta niewiele jest interpretacji, które uwzględniają perspektywę teatralną. Zob. zwłaszcza: E. Guderian-Czaplińska i E. Kalemba-Kasprzak, *Teatr poety*, [w:] *Czytanie Herberta*, s. 196–211; P. Łuszczkiewicz, *Rilke, Eliot, Herbert*, „Dialog” 1998, nr 12, s. 142–148; J. Marczyński, *Konstrukcja dramatów Zbigniewa Herberta*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 5, s. 103–116. Trudno oprzeć się wrażeniu, że nie wszystko zostało powiedziane.

⁸ D. Ratajczakowa, *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5–6, s. 80.

⁹ Tamże, s. 80–81.

na przykład kwestia, na jaki instrument wykonawczy pisał Herbert-dramaturg. Czy jest to „pudło radiowe” czy „pudło z widokami”?

Sprawa komplikuje się tym bardziej, że mówienie o perspektywie teatralnej w odniesieniu do dramatów Herberta, którym wyrażnie zbywa na efektach scenicznych, może wydawać się nieuzasadnione. Tymczasem nie brak świadectw, że Herbert świadomie pisał dramaty nie z uwagi na literaturę, lecz ze względu na teatr – instrument wykonawczy, który narzuca inne, odrębne uporządkowanie znaczeń tak tekstowych, jak pozasłownych. Przekonuje o tym na przykład uwaga zawarta w liście do Jerzego Zawieyskiego z 10 maja 1949 roku. Oto jak Herbert tłumaczy, dlaczego chce napisać sztukę o skazanym na śmierć Sokratesie: „Chodzi mi [...] o uchwycenie problemu, który wymyka się kategoriom filozoficznym, ale w dramacie, jak sadzę, nabierze życia i wagi. Wierzę bowiem, że jest jakieś odrębne – myślenie dramatyczne” (ZHJZ 20). Rzuca się naturalnie natychmiast w oczy, że nie ma tu mowy o nieadekwatności dramatu wobec problemów filozofii. Przeciwnie, szansę ukonkretnienia abstrakcji filozoficznej daje właśnie dramat. Ideę trzeba przemienić w postaci, werbalną mgłę – w konkret sytuacji i konfliktów. To oczywiste.

Mniej oczywiste jest tu co innego. Otóż cytowana wypowiedź sugeruje, że Herbert wybrał formę dramatyczną nie tylko dlatego, że umożliwiała ona bezpośrednie przekazanie odbiorcy pewnego obrazu rzeczywistości, ale także dlatego, że pozwala odejść od traktowania słowa jako jedyne nośnika sensu. Autorska decyzja podjęcia formy dramatycznej oznacza zarazem zgodę na nieobecność instancji porządkującej świat na podobieństwo podmiotu lirycznego czy powieściowego narratora, a tym samym – zaakceptowanie prowizoryczności i efemeryczności potencjalnego spektaklu, który nie tylko przetworzy wypowiedź dramatyczną, ale i sam ulegać będzie przemianom, w przeciwieństwie do utworu literackiego – skończonego, zamkniętego, utrwalonego na papierze¹⁰. „W zamian” zyskuje

¹⁰ Dla porównania warto tu przytoczyć relację Charlesa S. Kraszewskiego z rozmowy ze Stanisławem Barańczakiem. Na pytanie Kraszewskiego, dlaczego nigdy nie próbował sił w dramacie, Barańczak odrzekł, że jako poeta chce zachować kontrolę nad tekstem, natomiast w teatrze musiałby przekazać ją w ręce wykonawców. Kraszewski opatrzył swoją relację uwagą, że Barańczak jakby nie

się możliwość scenicznej wizualizacji sensów tekstowych, zwłaszcza takich, które są trudne do zwerbalizowania, które nie podlegają werbalizacji, albo których zwerbalizowanie grozi banałem. Natrętna materialność teatru nie tylko że nie trywializuje doraźnym konkretem filozoficznego przesłania, lecz, przeciwnie, jest nieodzowna, by je wyrazić.

Zamiast więc podejrzliwości wobec teatru jako udania i kuglarstwa, zamiast niechęci do materialności spektaklu i cielesnej konkretności aktora, cytowany list Herberta rejestruje świadomą próbę zmierzenia się z wymogami sceny.

Tak rozumiem uwagę, że nieuchwytny problem „nabierze życia i wagi” właśnie w dramacie (a nie na przykład w poemacie czy w eseju). Moja interpretacja znajduje dodatkowe potwierdzenie w wyrażonym w liście przekonaniu, że istnieje odrębne myślenie dramatyczne. Odrębne, czyli niespotykane w wypadku innych rodzajów literackich. Odrębne, bo zawierające – jako istotny element swego rodzajowego nacechowania – pragmatyczną perspektywę potencjalnego spektaklu. Wszak termin „dramatyczny” jest w tradycji firmowanej nazwiskiem Arystotelesa terminem dwuznacznym, gdyż „wyposażony został w dwa znaczenia: rodzajowe (właściwe dramatowi) i modalne (właściwe teatrowi)”¹¹.

2.

Niniejsze studium podejmuje próbę pokazania dramaturgii Herberta w innym świetle niż dotychczas. Chce wyjąć ją z zawłaszczających objęć literatury, by odcyfrować i zrozumieć to, co w jego warsztacie dramatopisarskim jest najbardziej ulotne i nieuchwytnie, a zatem jak dotąd krytycznie „nieoswojone”. Podążając tym tropem, chce

chciał uznać odrębności teatru w stosunku do dramatu, a co za tym idzie – konieczności przełożenia tekstu literackiego na język sceny przez reżysera i aktorów (zob. C.S. Kraszewski, dz. cyt., s. 17).

¹¹ D. Ratajczakowa, *Teatralność i sceniczność*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 74. Zob. także jej artykuł *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, (dz. cyt.), który pozostaje niedościgłą analizą dwoistego, literacko-teatralnego statusu dramatu.

dokładniej sprecyzować niektóre przynajmniej zagadnienia i sformułować pytania do tej pory nie stawiane, by za ich pomocą postulować nowe ujęcie badawcze. Uściślając tezę artykułu (i wyprzedzając rozważania w części 5 i 6), muszę powiedzieć, że moją intencją jest zwrócenie uwagi na użyteczność narzędzi krytyki performatywnej (ang. *performance studies*) w laboratorium nowej dramatologii.

Zacznę od opisu i analizy trudności, wątpliwości i niepokojów, na jakie natrafiamy, pytając o sens i wartość dramaturgii Herberta. Na początek trzy paradoksy.

Po lekturze maszynopisu *Jaskini filozofów* zaprzyjaźniony z Herbertem Zawieyski zanotował w *Dzienniku* pod datą 30 kwietnia 1955 roku:

Piękny dramat Zbyszka Herberta pt. *Jaskinia filozofów*.

U Herberta, choć to nie jest rzecz dla teatru, wszystko jest świeże, własne – i dlatego odkrywcze. Czuję się pokonany przez Herberta jako artysta. Znajomość teatru, poczucie sceniczności i dramatyczności – jest zaletą dla dramatopisarza, ale jest też kulą u nogi, bo liczenie się ze sceną, z teatrem, więc i z widownią, onieśmiela do ryzyka i twórczych pomysłów. Zdaje się, że prawdziwi nowatorzy w dramacie albo nie znali zagadnień teatru i sceny, albo świadomie nie liczyli się z nimi¹².

Można tu za Jackiem Łukasiewiczem powtórzyć: „gdzie kończy się przyjacielska egzaltacja, a zaczyna sądzenie – trudno powiedzieć”¹³. Można nawet dodać, że w liście do Herberta, napisanym tego samego dnia, Zawieyski ostrożniej sformułował swój sąd:

Oczywiście – to, co napisałeś, jest w dosłownym tego słowa znaczeniu utworem poetyckim, jak poemat, jak długi wiersz, dla którego użyto dialogu, chórów itd. Ale, choć chcę powiedzieć, że to nie jest dramat, to jednak dramat może być i taki, jak napisałeś, bo jego dramatycznym napięciem i konfliktem – jest sama gotowa sytuacja i niemożność porozumienia się S. ze światem. (ZHJZ 97)

List Zawieyskiego wydał się Łukasiewiczowi wątpliwym komplementem¹⁴. Jeśli jednak odczytać ten list poprzez notatkę

¹² J. Zawieyski, *Kartki z dziennika 1955–1969*, wybór, wstęp i opracowanie J.Z. Brudnicki i B. Wit, Warszawa 1983, s. 41.

¹³ J. Łukasiewicz, *Wstęp* (ZHJZ 7).

¹⁴ Tamże, s. 8.

w *Dzienniku*, to słowa „dramat może być i taki, jak napisałeś” nabierają innej wymowy. Mam na myśli paradoks, sformułowany w *Dzienniku* przez Zawieyskiego-dramatopisarza, który z racji swego stażu aktorskiego w zespołach Reduty i Ateneum nie był w teatrze „cywilem”: dramat Herberta „nie jest rzeczą dla teatru”, ale to właśnie rzeczy nie dla teatru – rzeczy, które nie liczą się z aktualnymi praktykami wykonania i stereotypami odbioru – mogą wnieść do teatru i dramatu ożywczy ferment.

Bez wątpienia, dramaturgiczne eksperymenty Herberta stawiają przed teatrem niewdzięczne zadanie, nawet jak na standardy awangardy teatralnej, która od końca XIX wieku manifestuje swoją nieufność, a nawet niechęć do konwencji imitacyjnych, służących tworzeniu spójnego – „autentycznego” i „dorzecznego” – świata fikcji na scenie. Skojarzenia z dramaturgią Tadeusza Różewicza wydają się tu nieuniknione. Oto więc drugi paradoks: dramaty Różewicza, choć także – nawet za cenę błędu – poszukiwały dotychczas nie zrealizowanych lub ukrytych możliwości wyrazu, nie licząc się z zastanymi konwencjami wykonawczymi i percepcyjnymi¹⁵, znalazły swoje stałe miejsce w polskim teatrze, tymczasem sztuki Herberta grane są rzadko. Mało tego. Żadna z nich – w przeciwieństwie do *Kartoteki* – nie weszła do kanonu polskiego dramatu.

O *Kartotece* pisał Jacek Kopciński, że jest

jednym z niewielu tekstów „byłej awangardy”, który może się stać realnym punktem odniesienia, inspiracją, pożywką dla nowej polskiej dramaturgii. Rzecz bowiem nie tyle w sprawnie skonstruowanym dialogu czy aktualnym na modłę dziennikarską temacie (takich tekstów zaczyna ostatnio przybywać), ile w formie, nowej formie dramatycznej, która pomieściłaby świadomość współczesnych Polaków w jej pełnym wymiarze, od najbardziej indywidualnych przeczuc i doświadczeń, przez „małą” i „dużą” historię, do zbiorowej mitologii. Taką właśnie formę stworzył czterdzieści lat temu Różewicz, pisząc *Kartotekę*¹⁶.

Tu zdziwić może odmienność recepcji *Kartoteki* i *Lalka*, choć tak blisko sąsiadują ze sobą ich koncepcje świata przedstawionego, balansującego na wąskiej granicy między rzeczywistością i projekcją

¹⁵ Omawiam tę kwestię bardziej szczegółowo w *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz, Kraków 2000.

¹⁶ J. Kopciński, *Re-konstrukcja (z życzeniami)*, „Dialog” 2002, nr 11, s. 163.

akcji wewnętrznej, między „małą” i „dużą” historią, między „czystą” faktografią dziennikarską i „brudną” materią życiowego doświadczenia¹⁷. Nie chodzi tutaj o to, by ubolewać, że sukces *Kartoteki* marginalizuje znaczenie *Lalka*, ani o to, by utyskiwać, że *Drugi pokój*, najbardziej chyba Różewiczowski z dramatów Herberta, nie miał tyle szczęścia, co *Świadkowie*, czyli *nasza mała stabilizacja*, najbardziej chyba Herbertowska ze sztuk Różewicza. Nie chodzi też o to, by za wszelką cenę potwierdzić wielkość nie zawsze należycie docenianego Herberta-dramatopisarza. Chodzi raczej o to, że i teatr, i krytyka zbyt pochopnie zrezygnowały z rozpoznania jego propozycji dramaturgicznej. Gdyby nie było *Kartoteki* i innych dramatów Różewicza, sytuacja prawdopodobnie wyglądałaby zupełnie inaczej, ale nawet wówczas, mam nadzieję, konieczne byłoby uporanie się z tym, co niezależnie od rangi Herberta-poety domaga się w jego dramaturgicznych eksperymentach baczniejszej uwagi.

Jak już wspomniałam, eksperymenty te nie wywołały trwałego odzewu. Dlaczego? Na pierwszy rzut oka odpowiedź na to pytanie nie nastrocza żadnych trudności. Łatwo wskazać niedostatki sztuk Herberta. Każda z nich wydaje się niezwykle ubogim zespołem elementów sytuacyjnych, obrazowych, gestyczno-ruchowych. Akcja zredukowana jest do pełnego minimum. Formuły konwersacyjne pozorują komunikację między postaciami i wymianę myśli, ale dialog prawie nie istnieje. Najczęściej każdy mówi, zapatrzony w siebie. Te ostentacyjnie literackie utwory, w których zbyt wiele jest deklamacji, a za mało efektów teatralnych, okazują się odporne wobec naszej „napastliwie wizualnej kultury”¹⁸. Oczywiście, nie musi to być wadą. Wadą może być jednak niesceniczność.

Sceniczność jest pojęciem wymykającym się syntetycznej i jednoznacznej formule; zwykle rozumie się przez nią umiejętność myślenia w kategoriach scenicznej praktyki, a więc zdolność pisania „za pomocą”

¹⁷ Tajemnicą pozostaje, jaką lekcję wyniósł Różewicz z lektury dramatów Herberta, a Herbert – z lektury dramatów Różewicza. Sprawa jest na pewno warta zbadania, zwłaszcza że inspiruje ona do zabiegów interpretacyjno-porównawczych, które – w przeciwieństwie do „wpływoologii” – nie zamykałyby danego utworu w ciasnym kręgu wpływów i zależności.

¹⁸ W.J. Ong, *The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, New Haven 1967, s. 63.

technicznych i instytucjonalnych możliwości teatru¹⁹. Pod tym względem Herbert wydaje się przeciwieństwem Różewicza, dramatopisarza obdarzonego niepospolitą intuicją teatralną, który ma wręcz reżyserskie wyobrażenie o efektach, jakie daje się osiągnąć na scenie. Pamiętam oczywiście o tym, że Różewicz pisze dramat nie z uwagi na fachowców od teatru, publiczność, krytykę, lecz ze względu na nowe możliwości, które przeczuwa w tej formie. Jego dramaturgia wyróżnia się szczególną agresywnością formalną. Atakuje widzów z agresywną zaciętością, wciągając ich w pułapki obrazomani. Mówiąc inaczej, Różewicz-dramatopisarz jest zdeklarowanym wzrokowcem nie tylko w tym sensie, że tworzy sugestywne obrazy, nie troszcząc się specjalnie o literackie walory słowa dialogowego²⁰, ale także w głębszym, epistemologicznym sensie, który wyraża się w zgodzie na pewien rodzaj wizualnego absolutyzmu: Różewicz pisze tak, jakby niezbędnym warunkiem poznania rzeczy było ujrzenie jej – i to w sposób wyraźny, a czasami nawet tak, jakby widzenie było nieodzowne dla osiągnięcia choćby częściowej prawdy.

Z pewnością, utwory dramatyczne Herberta bledną wobec atrakcyjnych widowiskowo sztuk Różewicza, któremu udało się stworzyć nowy kanon obrazowo-wyobrażeniowy w polskim dramacie²¹. Co więcej, stopniem swojej dramaturgicznej niepełności przypominają one niewykończone scenariusze teatralne. Wnioski, jakie w tym miejscu się nasuwają, brzmią oczywiście następująco: teksty dramatyczne Herberta są tylko projektami sztuk; ich ubogi repertuar środków ekspresji sytuacyjno-ruchowej ogranicza – z punktu widzenia praktyki teatralnej – możliwość ich realizacji. Trudno się więc dziwić, że dramaturgiczna stenografia Herberta wzbudza rezerwę u reżyserów²².

¹⁹ Zob. np. M. Sugiera, „Sceniczność” i „niesceniczność” jako problem młodopolskiego dramatu, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 565–580. Inne ujęcie prezentuje D. Ratajczakowa w artykule *Teatralność i sceniczność*, dz. cyt.

²⁰ Pisząc to, mam świadomość, że Różewicz uważa słowo za „podstawowy element teatru” (K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 161).

²¹ Wystarczy wspomnieć o pokoju-ulicy w *Kartotece* czy o poczekalniśmietniku w *Stara kobieta wysiaduje*.

²² Pouczającą charakterystykę uprzedzeń wobec sztuk Herberta znajdzie czytelnik w S. Kruk, dz. cyt. Autor zwraca uwagę, iż Herbert „tak pisze swoje

Jest więc kolejnym paradoksem, że inscenizacje poezji Herberta (niekiedy w połączeniu z jego prozą i utworami dramatycznymi) cieszyły się zawsze wielkim zainteresowaniem, choć niejedna z tych realizacji – jak trafnie zauważył Charles S. Kraszewski – „była raczej wieczorem poświęconym Herbertowi niż organicznym utworem teatralnym”²³. Z ustaleń Kraszewskiego wynika, że w latach 1971–1991 powstało co najmniej osiem takich spektakli²⁴. Przyczyniły się one do utrwalenia obrazu poety walczącego o godność ludzką i wolność, nie pociągnęły jednak za sobą wzmożonego zainteresowania teatrów i krytyki twórczością dramatyczną Herberta.

Na pytanie, jak wygląda dramaturgia Herberta „na tle swoich czasów”, odpowiedź zatem mogłaby brzmieć: nie najlepiej, choć zapewne mogłoby być gorzej.

3.

Kłopoty z teatralną recepcją sztuk Herberta stanowią – paradoksalnie – zachętę, by odczytać je niejako od nowa, nie powtarzając tego, co już wiemy. Wydaje się bowiem, że zbyt pochopnie zostały one włączone do całościowego opisu jego dzieła²⁵.

Owszem, sztuki te są przykładem nieustannego, może nawet prowokacyjnego naginania reguł gatunku i przekraczania granic, dlatego wręcz domagają się takich zabiegów interpretacyjnych, które przy-
mykają oko na jednoznaczne klasyfikacje i sytuują twórczość dramatyczną Herberta w polu magnetycznym jego poezji. Co więcej, lektura skalająca umożliwiła rozważania koligacyjne: pozwala uchwycić wzajemne filiacje między poezją, eseistyką i dramaturgią Herberta, a tym samym – pokazać, że dramaty pozostają z poezją i prozą w myślowej więzi. Działania integrujące niosą oczywiste korzyści: krok po kroku

utwory sceniczne, że reżyser w pierwszej chwili odnosi wrażenie ubóstwa środków, zwłaszcza teatralnych, więc sytuacyjno-ruchowych. Rodzi się w nim pokusa poprawiania autora, ożywiania na pozór statycznych rozmów” (s. 85).

²³ C.S. Kraszewski, dz. cyt., s. 4.

²⁴ Tamże, s. 3–4.

²⁵ Zob. np.: A. Krajewska, dz. cyt.; J. Maciejewski, *Herbert w słuchowiskach radiowych*, „Literatura” 1973, nr 26, s. 13; M. Piwińska, *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, [w:] *Poznawanie Herberta*, s. 307–332; M. Wyka, *Jak oswajać konieczność, czyli o twórczości Herberta*, „Dialog” 1971, nr 7, s. 96–101.

odslaniają wielowymiarowy sens Herbertowskiego uniwersum, by na końcu złączyć sensory poszczególne w spójną całość interpretacyjną.

Projekt lektury scalającej i zawarte w nim dążenie, by zrekonstruować uniwersum myślowe Herberta, najdobitniej sformułowała Marta Piwińska:

Nie ma Herberta-eseisty, Herberta-poety, Herberta-dramaturga. To wciąż ten sam Herbert [...]. Dlatego dramaty Herberta nie dają się czytać „osobno” – poza jego poezją, poza jego szkicami. Zapewne, w większym lub mniejszym stopniu tak jest z każdym pisarzem. U Herberta jednak ta organiczna niemal jedność twórczości jest szczególnie ważna. Pisać to dla Herberta tyle, co tworzyć świat. A świat to rozwijająca się w czasie jedność.²⁶

Nie chodzi mi o to, by po latach złapać za rękę krytyka tej miary co Marta Piwińska i przypomnieć o swoistości dramatu jako rodzaju literackiego. Propozycja sformułowana przez Piwińską wydaje się niezwykle cenna i owocna, zawiera jednakże ukryte niebezpieczeństwo: jest nim pośrednie utrwalenie, w innym tym razem systemie pojęć, obrazu Herberta, który tworzy świat – „rozwijającą się w czasie jedność”.

Pouczone okazuje się tu porównanie stosunku krytyki do dramatów Różewicza i Herberta, ujmowanych w kontekście ich poezji i prozy. W zryczałtowanej syntezie twórczości Różewicza przyjęło się mówić, że jego dzieło kreuje obraz egzystencji, która toczy się w rzeczywistości zdegradowanej, bo pozbawionej środka, centrum, stałego punktu odniesienia. W tekstowym „nieuporządkowaniu” dramatów Różewicza nie dostrzega się więc aberracji. Wiadomo, że „nieuporządkowanie” jest tu figurą współczesnego świata, który rozpada się na fragmenty, na cząstki, na detale, i nie daje się, mimo nadzwyczajnych wysiłków, uporządkować według dawnego wzorca tradycji humanistycznej. Za antytezę twórczości Różewicza, kojarzonej z wojenną traumą, korozją wartości i próżnią moralną – słowem, z kataklizmem kulturowym, uznano dzieło Herberta – świadectwo heroicznego ocalania dawnych wartości kulturowych, wbrew kryzysowi historii²⁷. Stąd też tek-

²⁶ M. Piwińska, dz. cyt., s. 307–308.

²⁷ Zestawienia Herberta z Różewiczem dokonują m.in.: J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, [w:] tenże, *Romans z tekstem*, Kraków 1981,

stowe „nieuporządkowanie” dramatów Herberta – ich amorficzna konstrukcja, ich wewnętrzne niekonsekwencje, sprzeczności, a nawet pęknięcia – stwarza problem, ponieważ stanowi wyzwanie dla krytycznej kliszy, która przedstawia autora *Pana Cogito* jako arbitra smaku i umiaru, a jego pisarstwo – jako depozyt sztuki wysokiej i porządku etycznego. Krytyka, zarówno ta adresowana do szerokiego kręgu odbiorców, jak i ta przeznaczona na użytek grona specjalistów, ma do sztuk Herberta z reguły stosunek ambivalentny, chętnie więc korzysta z lektury scalającej, która pozwala wyminąć problem tekstowego „nieuporządkowania” jego dramatów i potraktować je jako „fragment większej całości”.

Problem z koncepcją jedności dzieła Herberta polega jednak na tym, że jedność tę tworzy – może nawet narzuca – hierarchiczne centrum jego poezji. Ujmując to inaczej, dzieło Herberta jedno czy poezja niejako przez samo swe duchowe, by tak rzec, promieniowanie. Ilustruje ten problem (także w dosłownym znaczeniu słowa „ilustrować”) opracowanie graficzne tomu *Dramatów* z 1997 roku²⁸. W dorobku dramatopisarskim Herberta tylko dwa utwory dotyczą kultury antycznej; w żadnym z nich (w przeciwieństwie do jego poezji) nie występuje Apollo ani Marsjasz. Mimo to wydawca opatrzył obwolutę *Dramatów* reprodukcją obrazu Pietra Perugina, *Apollon i Marsjasz*, a nie, dajmy na to, zdjęciem targowiska lub czynszowej kamienicy. Mówiąc inaczej, wydawca skorzystał z herbertologicznej kliszy, by zareklamować *Dramaty* jako dzieło erudyty – finezyjnego znawcy antyku. W ten sposób ich „obcość” została ujęta w nobilitujące ramy jego poezji. Co więcej, reprodukcja *Apollona i Marsjasza* na obwolucie *Dramatów* sugeruje jednolitą spójność Herbertowskiego świata, narzucając nam, czytelnikom *Dramatów*, wierność kanonowi herbertologii, w którym naczelne miejsce zajmuje poezja²⁹.

s. 61–64; D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 35, 59–72; A. Węgrzyniakowa, *Różewicz i pokolenia literackie*, [w:] *Świat integralny. Pół wieku twórczości Tadeusza Różewicza*, red. M. Kisiel, Katowice 1994, s. 62–66.

²⁸ Zob. Z. Herbert, *Dramaty*, Wrocław 1997.

²⁹ Warto tu dodać, że w kręgu współczesnej kultury anglosaskiej *Apollon i Marsjasz* Perugina bywa odczytywany jako obraz kodujący sensy homoseksu-

Punktem wyjścia moich rozważań jest wyłączenie dramatów z herbertologicznej syntezy. Chciałabym być dobrze zrozumiana. Nie chodzi mi o to, by wprowadzić sztuczne podziały między uprawiane przez Herberta rodzaje literackie i ustalić definitywną klasyfikację gatunkową jego sztuk. Mówiąc ogólniej, nie chodzi mi o ujmowanie dramatu wyłącznie z literackiego punktu widzenia, czy, przeciwnie, o dowartościowanie teatru kosztem literatury. Z jednej więc strony nie jest moim celem redukcja dramatu do wypowiedzi literackiej, która uniezależnia się od teatralnej sytuacji wykonawczo-odbiorczej. Wszak być dramatem to także przewidywać i projektować pragmatyczną perspektywę potencjalnego spektaklu. Z drugiej strony – nie podejmuję roli *quasi-inscenizatora*, który czyta dramat według teatralnego klucza. Nie jest więc moim zamiarem analizowanie teatralnej semantyki poszczególnych elementów (przestrzeń, czas, postacie, akcja itd.), konstruowanie hipotezy wizji inscenizacyjnej pod kątem technicznych i instytucjonalnych możliwości teatru, czy przeprowadzanie testów mających określić prawdopodobieństwo sukcesu lub porażki ewentualnej realizacji.

Mając ciągły wzgląd na rodzajową odrębność dramatu – na jego dwoistą, literacko-teatralną specyfikę – chcę zawiesić zwyczajowe łączenie utworów dramatycznych Herberta z poezją i prozą, aby uwzględnić kontekst wzajemnych relacji jego sztuk jako właściwe „laboratorium” jego dramaturgii, a tym samym lepiej zrozumieć, jak gospodarują one formą dramatyczną. W pole mojej obserwacji wchodzi więc to, co Dobrochna Ratajczakowa nazywa „szczególną organizacją dzieła związaną z wykonawczym sposobem zapisu dramatycznej anegdoty, mniej lub bardziej «dyspozycyjnej» w stosunku do teatru”³⁰. Ale natychmiast powstaje podstawowy problem dalszy: czy brać pod uwagę także słuchowiska radiowe Herberta?

alne. Do tych właśnie sensów odwołuje się reprodukcja *Apollona i Marsjasza* na okładce książki J. Highwatera *The Mythology of Transgression. Homosexuality as Metaphor* (Nowy Jork i Oxford 1997).

³⁰ D. Ratajczakowa, dz. cyt., s. 65.

4.

„Czy problem nie leży raczej w tym” – pytał retorycznie Andrzej Franaszek – „iż dramaty Herberta są po prostu mało sceniczne (mają cechy znamienne dla słuchowiska radiowego) [...]?”³¹. Jacek Łukasiewicz nie ma tu wątpliwości:

Sztuki te to słuchowiska, „utwory na głosy”, i choć grane były w teatrach, powstawały przede wszystkim dla radia, dla aktorów, których się nie widzi, lecz słyszy. Najważniejszy jest tu głos – całe jego bogactwo: tonacja, wibracje, siła wyrazu i siła przekonywania³².

Innego zdania jest Piotr Łuszczkiewicz:

[Herbert] doskonale widzi sytuacje i słyszy dialogi sceniczne [...]. Posiada też rzadką nawet w środowisku samych dramatopisarzy zdolność werbalnego tworzenia planów fragmentarycznych: przybliżania i oddalania, powiększania i pomniejszania, a więc swoistych obrazowo-dźwiękowych synekdoch i metonimii³³.

Rzecz charakterystyczna: przy całym swym entuzjazmie dla scenicznego kunsztu Herberta-dramatopisarza Łuszczkiewicz zachowuje podział na jego „dramaty i słuchowiska”, „teksty sceniczne i radiowe”³⁴. Zakłada więc, że Herbert pisał na dwa różne instrumenty wykonawcze. Podobnie czyni Stefan Kruk. Główną cechą sztuk Herberta jest „styl manifestowanej teatralności” – deklaruje krytyk, rozwijając swój pogląd na ich teatralne walory³⁵. Dwie z nich – *Drugi pokój* i *Lalka* – nazywa wręcz „scenicznymi reportażami”³⁶. Równocześnie dokonuje rygorystycznej klasyfikacji gatunkowej, która osłabia doniosłość poczynionych obserwacji: tylko pierwsza sztuka Herberta, *Jaskinia filozofów*, pisana była dla teatru, pozostałe zaś – dla radia³⁷.

³¹ A. Franaszek, recenzja z tomu *Czytanie Herberta*, „Pamiętnik Literacki” 1998, nr 2, s. 223.

³² J. Łukasiewicz, *Herbert*, Wrocław 2002, s. 59–60.

³³ P. Łuszczkiewicz, dz. cyt., s. 143.

³⁴ Tamże, s. 143, 147.

³⁵ S. Kruk, dz. cyt., s. 83.

³⁶ Tamże, s. 84.

³⁷ Zob. tamże, s. 82.

Z pewnością inny jest status dramatu tworzonego dla sceny i inny dla radia. Inna jest też sytuacja komunikacyjna. Sceniczna sytuacja wykonawczo-odbiorcza nie tylko – co oczywiste – korzysta z instrumentarium audiowizualnego, ale także oczekuje od widza współudziału w kształtowaniu sensów spektaklu. Natomiast radiowa „scena wyobraźni” nie tylko „programowo” posługuje się swoistą konstrukcją narracyjną i retoryczną, która uwalnia dramat spod presji wymagań widowiska, ale także „programowo” unieważnia istnienie widowni, czyli eliminuje wpływ odbiorcy na przedstawienie. W „teatrze wyobraźni” odbiorca z pewnością nie zamąci toku akcji brawami czy gwizdami, nie wedrze się na scenę, nie zerwie spektaklu.

Na jaki instrument wykonawczy pisał Herbert-dramaturg? Najbezpieczniej jest tu wyjść od tekstów.

„Tematy nieważne i pospolite. [...] Nieważność tematu idzie w parze z uwiązaniem formy [...]” (RP 95–96). Tak Profesor w *Rekonstrukcji poety* ocenia wiersze liryczne Homera. Podobne zarzuty łatwo postawić dramatom Herberta. Ich tematy nie wychodzą poza kilka banalnych prawd w rodzaju: człowiek jest samotny, życie jest bardziej brutalne, niż się potocznie wydaje, życiowa krzątanina wciąż zastawia na nas pułapki. Ich forma nie wyróżnia się niczym szczególnym: wątłe konstrukcje fabularne, podwatowane tu i ówdzie wstawkami poetyckimi. Strukturę dramatu Herbert ujmuje, by tak powiedzieć, pluralistycznie: włączone do sztuk utwory poetyckie są wyraźnie wyakcentowane w tekście, ale nie zawsze integralnie związane z akcją, często jakby niedopasowane. Zbudowane z materii niejednolitej, ułożone z niezbornych elementów, sztuki te zawierają zaledwie zarys sytuacji i zdarzeń. Herbert z pewnością nie należy do najświetniejszych architektów konstrukcji dramatycznej.

Uderza jednak sposób mówienia postaci: specyficznie ukształtowane intonacyjno-składniowe frazy oraz kunszt lapidarności. Byłoby, rzecz jasna, przesadą twierdzić, że każde słowo w dramatach Herberta dobierane jest z największym pietyzmem. Koncentrując się na treści sztuk, łatwo jednak przeoczyć, jak znakomicie wyczulony słuch ma Herbert na potoczną polszczyznę. Z pozornie wyjąłowego języka – z pustostłowa przypadkowych rozmów, z beładnej gadaniny, nawet z pijackiego bełkotu – potrafi wydobyć muzyczność

frazy. Przekonuje o tym na przykład II część *Lalka*, gdzie niezborne, bełkotliwe frazy nakładają się na siebie i dopełniają zarazem, tworząc zamierzoną kakofonię, lub na odwrót – wielogłosowe oratorium³⁸. Nie wpadnę w przesadę, jeżeli powiem, że w dramaturgii Herberta „tok” statycznej akcji i „bieg” wątlej anegdoty są niejednokrotnie pretekstem dla sztuki słowa. Herbert jest magiem słownej ekonomii: wie, jak uchronić dramat przed wielosłowiem, publicystyką, moralizatorstwem. Herbert jest też czarodziejem fonostylistyki: trudno uciec przed magnetyzmem zniewalającej swoim rytmem frazy. Nic zatem dziwnego, że wypowiedź teatralna Herberta traktowana jest jako wariant jego zasadniczej wypowiedzi poetyckiej, a jego poezja – jako interpretacyjny punkt odniesienia dla dramatów. Taki styl odbioru z jednej strony włącza je w krytycznoliteracki dyskurs, który poetę stawia przed dramatopisarzem, a z drugiej strony czyni z Herberta dostawcę materiału dramatycznego dla radia.

Interpretacja sztuk Herberta jako utworów przeznaczonych raczej dla radia niż na scenę pochodzi od samego pisarza, który skorzystał z uprzywilejowanej roli autora i za pomocą podtytułów lub didaskaliów narzucił odbiorcom interpretacyjną strategię³⁹. *Listy naszych czytelników* – jak informuje podtytuł – są słuchowiskiem. *Lalek* nosi zastanawiający podtytuł *Sztuka na głosy*. To dlatego – wyjaśnia Herbert – że autor napisał pierwszą wersję *Lalka* dla radia, ale „słuchowisko nie podobało się radiowcom, wobec tego przerobił je na dramat i nazwał «Sztuką na głosy». Nie wiadomo, czy taki rodzaj literacki istnieje, jeśli nie, należałoby go wymyślić”⁴⁰. W *Rekonstrukcji poety* występują – podobnie jak w *Lalku* – Głosy zamiast postaci, można by więc i ten utwór uznać za słuchowisko, w najlepszym razie – za „sztukę na głosy”. Wydawać się może, że „prawdziwymi” dramatami w dorobku Herberta są tylko *Jaskinia*

³⁸ Por. także zanotowaną przez Zawieyskiego w *Dzienniku* uwagę o języku w *Jaskini filozofów*: „Rozmowy Sokratesa z uczniami – migawkowe, zwięzłe, wspaniałe. [...] Cudowne słowo poetyckie: proste, trafne, wysnute z mowy codziennej, splecionej ze słownictwem abstrakcyjnym, filozoficznym” (ZHJZ 21; fragmentu tego brak jest w książkowej edycji *Dziennika*).

³⁹ W istocie dziwić musi bezkrytyczność, z jaką badacze odnieśli się do wyrażonej wprost intencji autorskiej.

⁴⁰ Z. Herbert, Wstęp, [w:] *Lalek*, „Dialog” 1961, nr 12, s. 56.

filozofów i *Drugi pokój*, ale wyeksponowanie dialogu kosztem akcji dramatycznej i teatralnej ekspresji w *Drugim pokoju* wzbudza podejrzenie, czy i ta sztuka nie była pisana z myślą o radiowym teatrze wyobraźni.

Próbując rozszyfrować foniczność dramaturgii Herberta, warto zacząć od najprostszego pytania: jak „mówi” dźwięk w jego sztukach? Oto dobrze znana ekspozycja *Rekonstrukcji poety*: uczony filolog-archeolog wygłasza erudycyjny wykład. Jego metoda badawcza, jak się niebawem okaże, prowadzi do fałszywych wniosków, gdyż Profesor myli się stwierdzając po dokładnej analizie tekstów, że ich autorami są dwie różne osoby: wielki epik (Anonim z Miletu) i słusznie zapomniany poeta liryczny (Anonim z Milo), który na tle osiągnięć epika wygląda jak drugorzędny literat wyposażony przez los co najwyżej w umiejętność wierszowania. Profesor brnie i brnie w wielosłowie. Z kranu kapie woda. Nic w tym nadzwyczajnego. Widocznie w sali wykładowej jest kran, który wymaga reperacji. Taką interpretację sugeruje Łuszczkiewicz: „wykład Profesora: ciągle ta sama płyta puszczana do wtóru wody kapiącej z kranu”⁴¹. Do wtóru wody kapiącej z kranu? A może w sali wykładowej nie ma ani kranu, ani wody? Może monotonne kapanie wody nie wprowadza informacji o usterkach wyposażenia sali wykładowej, lecz interpretuje i komentuje postać Profesora oraz myślową zawartość jego wykładu? Może więc kapanie wody jest akustycznym znakiem monotonnej litanii powierzchownej erudycji – słowem, akademickiego wodolejstwa? Już ten przykład z *Rekonstrukcji poety* pokazuje, jak bardzo Herbert jest świadom tego, co stanowi o specyfice teatru i odróżnia go od działań i zdarzeń w świecie realnym: dialektyki między semiotyzacją i desemiotyzacją.

W sztukach Herberta nie brak innych znaków akustycznych. Chcę się zatrzymać na efektach, które tworzą głosy-autorytety: Radio i Reporter w *Lalku*, Profesor w *Rekonstrukcji poety*. Każdy z tych głosów dysponuje informacją bądź wiedzą, którą przekazuje niedoinformowanym lub niedokształconym słuchaczom. Ten typ komunikacji zakłada hierarchiczność relacji między nadawcą a odbiorcą, a także pasywność słuchacza, który ma tylko wysłuchać

⁴¹ P. Łuszczkiewicz, dz. cyt., s. 148.

i zapamiętać. Nie ma tu miejsca na pytania, wymianę myśli, dialog, spór. Mówiąc inaczej, nie chodzi tu o wyrabianie zmysłu krytycznego ani o zachętę do samodzielnej interpretacji i formułowania własnych wniosków na podstawie uzyskanych informacji, lecz o kształtowanie nawyku posłuszeństwa wobec autorytetów, nawet gdy autorytet się myli. Tak więc to, co wydawać się może obiektywnym czy neutralnym przekazywaniem informacji i wiedzy, staje się indoktrynacją umysłów.

W *Lalku* i *Rekonstrukcji poety* Herbert „pokazuje” ten proces za pomocą środków wyłącznie akustycznych. I za pomocą środków akustycznych „pokazuje” także zakłócenia i szумы, które przeciwstawiają się ekspansji autorytarnego głosu. W *Lalku* autorytarny język mediów (audycje nadawane z megafonów, reportażowa faktografia nagrywana przez dziennikarza) jest nieustannie zakłócany przez „anarchiczny” – nieautoryzowany i pluralistyczny, by tak rzec – gwar na zatłoczonym rynku. Zaś w *Rekonstrukcji poety* efekt igły gramofonowej, zaklinowanej w rowku płyty, wprowadza do wykładu Profesora powtórzenia i pauzy, służy więc wytworzeniu sceptycznego dystansu wobec autorytarnej narracji.

Moja interpretacja akustyczna wydaje się potwierdzać odczucia wielu krytyków i badaczy: sztuki Herberta nadają się do prezentacji radiowej; w „prawdziwym” teatrze zawodzą. Rzecz jednak w tym, że bronić można tezy zgoła przeciwnej: Herbert ma do teatru oko. Z godną uwagi konsekwencją odwołuje się on w dramatach do czegoś, co można by nazwać retoryką widzenia: budowanie wypowiedzi teatralnej wokół obrazu albo metafory wizualnej. Co więcej, Herbert po mistrzowsku wygrywa różnice między stopniem przenikliwości swoich postaci w percypowaniu otaczającej ich rzeczywistości a perspektywą, jaką oferuje widzom. Wszystko to wskazuje na możliwość zupełnie innego odczytania jego dramatów, jako zorientowanych na doświadczenie wzrokowe, a nie przeciwko niemu. Z tego punktu widzenia szczupły korpus dramatyczny Herberta może dostarczyć bogatego materiału⁴².

⁴² O funkcji wizualności w dramaturgicznym procesie konstruowania sensów pisałam obszerniej w artykule *Szklane oczy Hery. Reinterpretacje sztuk Zbigniewa Herberta*, przeł. T. Kunz, „Teksty Drugie” 2000, nr 3.

Zanim przystąpię do prezentacji mojej hipotezy badawczej i metodologii oraz źródeł inspiracji, chcę zatrzymać się jeszcze na chwilę na stosowanej przez Herberta terminologii. W *Rekonstrukcji poety* opatruje on listę postaci nagłówkiem „Głosy” zamiast „Osoby” (RP 80). Można by oczekiwać, że w *Listach naszych czytelników*, noszących podtytuł *Słuchowisko*, Herbert też zastosuje termin „Głosy”. On jednak wybiera termin „Osoby” (LNC 188). W *Lalku* znów posługuje się nagłówkiem „Głosy”, choć tym razem wydaje się to uzasadnione; w końcu *Lalek* to *Sztuka na głosy* (L 134). Ale Reporter w tej *Sztuce na głosy* tak przedstawia w nagrywanym reportażu jednego ze swoich rozmówców:

Cóż za miłe spotkanie. Zupełnie niespodziewane, Poeta Teodor, którego chyba nie muszę naszym widzom przedstawiać. (L 139)

Naszym widzom? Nic nie wskazuje na to, że Reporter nagrywa program dla telewizji. Przeciwnie, skrupulatna, ilustratorska opisowość jego narracji sygnalizuje, że program adresowany jest do słuchaczy radiowych:

Na rynku ruch. Mnóstwo wozów. [...] Domki parterowe, jednopiętrowe. [...] W piasku jak wróble bawią się dzieci. (L 136)

Jeśli jednak *Lalek* jest rzeczywiście *Sztuką na głosy*, to dlaczego w finale opada kurtyna?

Oczywiście, pojedynczy utwór może wykorzystywać nie tylko jedną formę (teatralną bądź słuchowiskową), niezależnie od swej kwalifikacji gatunkowej. W przeprowadzonej przez Herberta klasyfikacji zastanawia jednak ostentacyjny brak konsekwencji. Co oznacza ta plątanina sprzeczności? Nawet to, co z pozoru wydaje się przypadkowością, miewa swoje niebanalne uwarunkowania lub powody. Można potraktować niekonsekwencje autorskiej klasyfikacji jako wyraz ambivalentnego stosunku pisarza do dramatu jako rodzaju literackiego. Innymi słowy, nowe możliwości ekspresji Herbert chce kształtować poza normami rodzajowymi dramatu. Pamiętając o tym, że Herbert podziela romantyczną antypatię do czystości gatunków, można też uznać, że jego klasyfikacyjne niekonsekwencje mają zwrócić naszą uwagę na zjawiska wymykające się jednoznacznym formułom

i pochopnym definicjom, a tym samym stawiają pod znakiem zapytania przydatność sztywnych konwencji terminologicznych takich jak „sztuka teatralna” i „słuchowisko radiowe”. Tak właśnie można zrozumieć żartobliwą uwagę Herberta w *Lalku* o jego wynalazku – „sztuce na głosy”: „Nie wiadomo, czy taki rodzaj literacki istnieje, jeśli nie, należałoby go wymyślić”. Herbert przedrzeźnia i parodiuje reguły i konwencje dramaturgiczne, tak jakby nie chciał, by odnieść jego sztuki do sprawdzonych w praktyce rozwiązań wykonawczych. Można więc potraktować klasyfikacyjne niekonsekwencje jako przewrotną strategię manipulowania reakcjami twórców teatralnych, krytyków, publiczności, by zdyskredytować zakorzenione schematy, które narzucają jednoznaczny podział na słuchowiska radiowe i sztuki teatralne. Mówiąc inaczej: terminologiczne niekonsekwencje zawieszają kolejno zasady „poprawnej” komunikacji.

5.

Podjmując próbę nakreślenia takiego ujęcia dramatów Herberta, w którym znalazłoby się miejsce również dla jego „sztuk na głosy”, chcę wyjść od stwierdzenia Patrice’a Pavis’a:

Trudno [...] dzisiaj nie spostrzec, że z jednej strony teatr – dla uzyskania specjalnych efektów artystycznych – korzysta z różnorodnych środków technicznych (z filmu, z wideo, z rejestracji dźwięku), a z drugiej – że zabiega on o to, by telewizja, radio, film czy wideo służyły mu jako środki rejestracji, rozpowszechniania i archiwizacji. Wzajemne relacje między teatrem a środkami masowego przekazu są dziś tak częste i różne, że nie sposób nie zdawać sobie sprawy z całej sieci ich wzajemnych oddziaływań oraz skutków, jakie z tego wynikają. Nie ma większego sensu upieranie się przy traktowaniu teatru jako „sztuki czystej” oraz niedocenywanie roli, jaką środki masowego przekazu odgrywają w praktyce teatralnej⁴³.

Jeśli dobrze rozumiem wnioski Pavis’a, to nie pobłądzę, gdy powiem, że tak rozumując trzeba by z kolei przyjąć, iż w dramaturgii Herberta mamy do czynienia z mediatyzacją dramatu i teatralizacją słuchowiska. Zamiast więc rozstrzygać, czy dramaty Herberta przeznaczone są na scenę, proponuję uchylić podział na jego sztuki

⁴³ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne A. Ubersfeld, przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył S. Świątek, Wrocław 1998, s. 283.

teatralne i radiowe. Wbrew pozorom, sprawa nie sprowadza się jedynie do stwierdzenia teatralno-radiowej hybrydyczności dramatów Herberta. Należy, co oczywiste, zastanowić się, jakie są konsekwencje zastosowania teatralno-radiowych strategii dla samej dramaturgii i jakie stwarzają one możliwości interpretacyjne. Do moich rozważań chcę zatem włączyć przedstawioną przez Dobrochnę Ratajczakową koncepcję lektury oscylacyjnej dramatu.

Żeby uniknąć (o ile to jest w ogóle w tym wypadku możliwe) ogólników, odwołam się najpierw do truizmów metodologicznych. Lektura dramatu może być nastawiona albo na literaturę, albo na inscenizację. Można czytać dramat albo jako wypowiedź literacką, albo jako hipotezę możliwej realizacji teatralnej. Każda z tych lekcji ma swoje racje, ale każda redukuje dramat do jednej tylko funkcji. Co przeciwstawić ograniczeniom, wynikającym zarówno z literackiej, jak teatralnej koncepcji dramatu?

Zdaniem Ratajczakowej – radykalna zmiana perspektywy. Badaczka przypomina o konsekwencjach odrębności rodzajowej dla struktury i znaczenia dramatu: w każdym utworze dramatycznym realizuje się gra między literaturą a teatrem. Tak więc lektura dramatu „powinna uwzględniać jego dwoisty status, zatem uznawać współzależność literackiej perspektywy dzieła i pragmatycznej perspektywy wirtualnego spektaklu”⁴⁴. Zdając sobie sprawę z pułapek literackiej i teatralnej lektury dramatu, Ratajczakowa formułuje projekt trzeciej – oscylacyjnej – odmiany lektury. Lektura oscylacyjna – uwzględniająca zarówno semantykę sekwencji fabularnych, tworzących tok akcji, jak i znaczenie sygnałów projektowanego spektaklu – jest niezbędna, jeśli chcemy skonstruować „hipotezę całościowej struktury dramatyczno-teatralnej”⁴⁵. Ten typ lektury, „z góry rozdwojony”, sytuuje się

w rozległej sferze „między”. Między faktyczną ciągłą obecnością słowa a potencjalnością jawnie nieciągłych sygnałów spektaklu, między tym, co zostało zapisane i utrwalone – a tym, co tylko zaprojektowane, co zatem jedynie może zostać wypowiedziane, zagrane, pokazane; między tym, co motywuje tradycja literacka, a co uzasadnia tradycja teatralna⁴⁶.

⁴⁴ D. Ratajczakowa, dz. cyt., s. 82.

⁴⁵ Tamże, s. 90.

⁴⁶ Tamże, s. 91.

W propozycji metodologicznej Ratajczakowej następuje znamienne przejście od ujmowania utworu dramatycznego jako „wpisanej w dramat instrukcji spektaklu” – instrukcji, która obejmuje projektowane działania reżyserskie i aktorskie, a więc przeznaczona jest dla *zewnątrznej* wobec dramatu sytuacji teatralnej – do śledzenia w trakcie lektury oscylacyjnej *wewnątrztekstowego*, „wpisanego w dramat spektaklu”⁴⁷. Nie wystarcza tu analiza wypowiedzianego słowa oraz didaskaliów. Nie wystarcza też znajomość dyrektyw gatunku i zasad spektaklotwórczych, ani orientacja w aktualnych czy historycznych sposobach przedstawiania, choć „podwójne «receptury» teatralno-literackie” stanowią w lekturze oscylacyjnej istotny punkt odniesienia⁴⁸. Bodaj największym wyzwaniem dla badacza posługującego się metodą oscylacyjną jest próba dotarcia do tego, co w wewnątrztekstowym spektaklu powstaje poza słowem. Jest to próba paradoksalna, bo podczas lektury, rzecz jasna, „*de facto* nic nie widzimy i nie słyszymy”⁴⁹. Próba ta wymaga od badacza umiejętności wypełniania miejsc pozornie pustych w dramacie: odczytywania „ukrytego pod powierzchnią dramatycznego słowa, niejako zmuszonego do milczenia, języka teatru”, a zatem tropienia „poza zapisanym słowem tego, co mógłby zobaczyć, usłyszeć, zrozumieć – widzieć”⁵⁰. Taka postawa badawcza – stwierdza Ratajczakowa – „pozwoli odczytać i zrozumieć przetworzony literacko ślad teatralnej maski, odnaleźć zmienną jedność literatury i teatru, którą umożliwia dramatyczna *mimesis*”⁵¹.

Akceptując generalnie to podejście badawcze, chcę się zastanowić nad zasadnością konkluzji, do której dochodzi Ratajczakowa. Otóż zakwestionowawszy opozycję między literackim i teatralnym ujmowaniem dramatu, badaczka dość nieoczekiwanie waloryzuje dramat kosztem spektaklu. Zauważa ona co prawda: „«Bycie dramatem» wymaga [...] literackiej projekcji «bycia spektaklem»”⁵². Lecz zaraz dodaje: „Dzięki temu jednak możliwa się staje jego [tzn. dramatu]

⁴⁷ Tamże, s. 87, 89.

⁴⁸ Tamże, s. 83.

⁴⁹ Tamże, s. 89.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 86.

⁵² Tamże, s. 92.

jednorazowość, tożsamość i niepowtarzalność, niezależność od wielu konkretnych realizacji scenicznych. Nie zostaje zniweczony, przeciwnie jest uwydatniony status dramatu jako dzieła sztuki⁵³. To właśnie „trwałość, jednorazowość i skończoność [...] tworzy podstawę dla jego «bycia dziełem», stanowiąc o specyfice naśladowania dramatycznego”⁵⁴. Mówiąc inaczej, tekst dramatyczny awansuje do rangi dzieła właśnie dlatego, że jako zamknięta, niepowtarzalna całość stanowi antytezę spektaklu. Powstaje w ten sposób aporia komunikacji, przybierająca postać zhierarchizowanej, nierozwiązywalnej opozycji między dramatem, który ze swej natury posiada charakter niepowtarzalny, całościowy, skończony i trwały, a spektaklem, który jest zawsze prowizoryczny – podatny na zmiany, momentalny, nietrwały.

W tym miejscu wypada zadać kłopotliwe może, trudne, ale konieczne pytanie: czy dramat rzeczywiście jest dziełem – skończonym, trwałym i stabilnym, dającym się łatwo przeciwstawić spektaklowi – zmiennemu, ulotnemu, niestabilnemu? Odpowiedź na to zasadnicze pytanie mogłaby brzmieć następująco: lekturę oscylacyjną – rekonstrukcję dwustronnych zależności między słowem a wirtualnym spektaklem – komplikuje problem tekstu i tekstualności.

Chcę raz jeszcze przyjrzeć się temu, co Ratajczakowa nieco prowokacyjnie nazywa „zmienną jednością literatury i teatru”⁵⁵. Na pierwszy plan wysuwa się tu temat (i problem) „wpisanego w dramat spektaklu”⁵⁶, który odczytać chcę poprzez koncepcję performatywności, sformułowaną przez W.B. Worthena. Trzeba od razu powiedzieć, że nie chodzi tu o testy na sceniczność czy teatralność dramatu. W propozycji badawczej Worthena punktem odniesienia jest pojęcie i zjawisko *performance’u*⁵⁷. Przyjmuje się

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże, s. 86.

⁵⁶ Tamże, s. 89. Uczona używa również terminu „wewnątrzdramatyczny wirtualny spektakl” (s. 84).

⁵⁷ Posługiwać się będę terminem „performance” w jego angielskim brzmieniu, by uniknąć terminologicznych niejasności, które wiążą się z używaniem słów „przedstawienie” i „przedstawianie”, kojarzonych zwykle z inscenizacją teatralną. Termin „performance” jest pojemniejszy, gdyż odnosi się do działań i zdarzeń przedstawianych nie tylko na scenie czy w innej przestrzeni nacechowanej – z racji pełnionych funkcji – artystycznie (np. w galerii sztuki czy w muzeum), ale

zazwyczaj, że performance znalazł się w polu uwagi teoretyków i praktyków teatru dzięki pracom Richarda Schechnera. Z pewnością sprawiły one, że performance stał się szczególnym przedmiotem zainteresowania antropologii i socjologii teatru, a także nowej – postteatralnej, by tak rzec – teatrologii. Łatwo jednak zapomnieć o alternatywnych ujęciach *performance'u*. Projekt krytyki performatywnej, przedstawiony przez Worthena, wydaje się szczególnie inspirujący⁵⁸.

Dokładne przedstawienie koncepcji Worthena, wywodzącej się zarówno z filologicznej tekstologii, jak z krytyki dekonstrukcjonistycznej, przekracza ramy tego artykułu. Ograniczę się zatem do stwierdzenia, że korzysta on z ustaleń Lei S. Marcus, tekstologa i edytora tekstów z epoki elżbietañskiej, a także z kluczowej dla postfeminizmu reinterpretacji (przeprowadzonej m.in. przez Judith Butler) kategorii „żeńskości” i „męskości” jako indywidualny performance, a nie konstrukcja społeczna i kulturowa. Worthen przywołuje również znane rozróżnienie Rolanda Barthes'a między dziełem jako zamkniętą strukturą, zawierającą przypisaną jej przez autora zespół sensów, które należy rozszyfrować, a semiotycznie i operacyjnie pojmowanym tekstem, który nie jest koegzystencją znaczeń czekających na ujawnienie w procesie interpretacji, lecz sferą konstruowania i dekonstruowania sensów przez odbiorcę. Znaczenie tekstu jest więc względne: zależy zawsze od aktów jego odczytania – w trakcie indywidualnej lektury, czy, dajmy na to, realizacji teatralnej, w konkretnym momencie historycznym i w konkretnej sytuacji społecznej. Worthen przypomina o tych – znanych powszechnie – sprawach, ponieważ włączenie w dramatologiczną sferę badawczą

także w trakcie ceremonii rytualnych oraz w codziennym życiu, w procesie interakcji społecznej, w bezpośrednim związku z daną sytuacją. Badania nad teorią i praktyką *performance'u* nazywam w artykule studiami performatywnymi.

⁵⁸ Zob. zwłaszcza: W.B. Worthen, *Disciplines of the Text / Sites of Performance*, „The Drama Review” 1995, nr 1, s. 13–28; tenże, *Authority and Performance*, w: *Shakespeare and the Authority of Performance*, Cambridge 1997, s. 1–43; tenże, *Drama, Performativity, and Performance*, „PMLA” 1998, nr 5, s. 1093–1107. Dyskusja nad tezami Worthena ukazała się na łamach „The Drama Review”: J. Dolan, J. Roach, R. Schechner i R.B. Zarrilli, *Responses to W.B. Worthen's „Disciplines of the Text / Sites of Performance”*, „The Drama Review” 1995, nr 1, s. 28–41; W.B. Worthen, *Worthen Replies*, tamże, s. 41–44.

pojęcia i zjawiska *performance'u* skłania wpierw do zrewidowania i uściślenia terminologii.

Tekst – pojęcie pojemne i niezwykle elastyczne – zrobił błyskotliwą karierę w dyskursie o *performance*. Worthen cytuje na przykład relację Antonina Artauda z występu tancerzy z Bali. Artaud – zauważa Worthen – kwestionował autorytet zapisanych tekstów, ale ciała tancerzy z Bali oraz ich *performance* „czytał” tak, jak czyta się tekst. Podobnie postępuje wielu teatrologów: z niezwykłą przenikliwością „czytają” oni tekstualność *performance'u*, a zarazem do tekstu dramatycznego odnoszą się z podejrzliwością, a nawet niechęcią. Tak więc celebrowanie tekstualności *performance'u* nie oznacza bynajmniej akceptacji utworów dramatycznych jako tekstów. Worthena zastanawia ten paradoks: „To dziwne, że teksty [dramatyczne] traktowane są w ten sposób [...]. Nieporozumienie to, jak się zdaje, sugeruje, że tak naprawdę nie chodzi tu o teksty, lecz o pojmowanie ich jako przekaz autorytetu, wartości kanonicznych, hegemonicznego *consensusu*”⁵⁹.

Czy tekst jest rzeczywiście antytezą *performance'u*? Pytanie to zmusza najpierw do zastanowienia się nad obecnym stanem badań nad *performance'em*.

Worthen zwraca uwagę, że wokół studiów performatywnych powstało spore nieporozumienie. Obwołane przez Schechnera „nowym paradygmatem”, zostały one ufundowane na opozycji między *performance'em* a tekstem – opozycji, która utrwała dawne, dobrze znane schematy: teatr contra literatura, scena contra strona, praktyka contra lektura⁶⁰. W studiach performatywnych dominuje przekonanie, że *performance* jest polem swobodnej filiacji i asocjacji sensów, natomiast w tekście znaczenie jest „zamrożone”. W ten sposób tekst zostaje utożsamiony z dziełem i zakwestionowany. Nic więc dziwnego, że studia performatywne waloryzują *performance* kosztem dramatu: teksty dramatyczne traktowane są jako domena konwencji, kanonu i represyjnej dominacji, natomiast *performance*

⁵⁹ W.B. Worthen, *Disciplines of the Text I Sites of Performance*, dz. cyt., s. 14.

⁶⁰ R. Schechner, *A New Paradigm for Theatre in the Academy*, „The Drama Review” 1992, nr 4, 9. Na ograniczenia „nowego paradygmatu” zwraca uwagę m.in. J. Dolan w *Geographies of Learning. Theatre Studies, Performance, and the „Performative”*, „Theatre Journal” 1993, nr 4, s. 417–441.

cieszy się dobrą opinią jako „forma” transgresyjna i antynormatywna, bo wymykająca się tradycyjnej w kulturze europejskiej (i eurocentrycznej) tendencji do uprzywilejowania tekstu pisanego i szerzenia autorytarne go kultu dzieł.

Operując ostrymi dychotomiami, studia performatywne osiągnają z pozoru swój cel jako nowa dyscyplina o odrębnym statusie instytucjonalnym. „Nowy paradygmat” nie tylko upraszcza sobie w ten sposób zadanie, ale sam wpada we własne pułapki, gdy pryncypialnie wypowiada się o tekście dramatycznym jako koniu trojańskim autorskiego dzieła. To prawda, że według „starego paradygmatu” znaczenie z literackiego punktu widzenia istnieje immanentnie w dziele dramatycznym, będącym źródłem i przekazem autorskiego autorytetu, zaś z teatralnego punktu widzenia immanentne znaczenie dzieła dramatycznego może ujawnić się w pełni tylko na scenie, gdyż „spektakl jest stacją docelową dramatu”⁶¹. W obu wypadkach następuje odwołanie do autorytetu – bądź autora, bądź instytucji teatru. Ale „nowy paradygmat” – mimo wielu niewątpliwych osiągnięć – nie chce czy nie potrafi dostrzec, że sam wpada w pułapkę tęsknoty za autorytetem. Tyle tylko, że w „nowym paradygmacie” szeroko rozumiany performance odwołuje się do autorytetu kultury danej społeczności. Na przykład performance inspirowany rytuałem afrykańskim oceniany jest pod kątem wierności wobec kulturowego maceznika tegoż rytuału. Zdaniem Worthena powtarza się w ten sposób znana historia, kiedy to w epoce „starego paradygmatu” krytykowano reżyserów za brak wierności wobec dzieła dramatycznego. Okazuje się więc, że paradygmaty się zmieniają, natomiast potrzeba autorytetu trwa nadal, nawet w nieskrępowanym teatralnym konwenansie performance.

Sprawa komplikuje się tym bardziej, że – mimo upowszechnienia koncepcji Barthes’a – dwa znaczenia pojęcia „tekst” (tekst jako tekstualność i tekst jako dzieło) są często nie tylko ze sobą utożsamiane, ale także łączone z trzecim znaczeniem: tekst jako przekaz tekstowy, czyli wypowiedź utrwalona graficznie. Zakłada się więc, że: po pierwsze, tekst dramatu jest domeną dzieła, po drugie, tekst, w którym „mieszka”

⁶¹ S. Wells, *General Introduction*, [w:] *William Shakespeare. The Complete Works*, red. S. Wells i G. Taylor, Nowy Jork i Oxford 1984, s. XXXVII.

dzieło, obdarzony jest magiczną stabilnością, utrwaloną na papierze. Założenie to prowadzi zarówno reżyserów, jak i badaczy do wniosku, że istnieje jeden tekst dzieła, który można wystawić. Nic więc dziwnego – stwierdza Worthen – że kolejne pokolenia szekspirologów dążą do zrekonstruowania autentycznego tekstu dramatów Szekspira, w najlepszym razie – do ustalenia tekstu, który by w miarę wiernie oddawał zamierzony przez autora kształt. Zapomina się przy tym, że sztuki Szekspira były prowizorycznymi zapisami, modyfikowanymi przez autora i inne osoby. Znając realia renesansowego teatru, byłoby naiwnością sądzić, że uda się kiedyś ustalić definitywny tekst dramatów Szekspira. Trzeba więc przyjąć, że ten sam utwór może istnieć w kilku równorzędnych wariantach tekstowych⁶².

Współczesne kontrowersje wokół wydań krytycznych dramatów Szekspira – ciągnie Worthen – wydawać się mogą czymś wyjątkowym. Nic biedniejszego. Publikacja każdej sztuki zwykle gwarantuje, że dostaniemy do rąk tekst, który sabotuje wyobrażenia o stabilnej relacji między wydrukowanym „tekstem”, organicznym „dziełem” i autorską „intencją”⁶³.

Badacz przypomina, że dramaty współczesne istnieją w wielu „autoryzowanych” wersjach, które znacznie się różnią między sobą: wydanie przedpremierowe, edycja ukazująca się w związku z premierą, następne edycje, które mogą (ale nie muszą) uwzględniać poprawki autora, wydania zbiorowe, wydania dla aktorów. Niektóre z tych edycji zawierają tekst o nieznannej proveniencji, na przykład listy rekwizytów, plany sytuacyjne, czy nawet dodatkowe didaskalia.

Nie chodzi tu po prostu o to, że trudno mówić o organicznej integralności autorskiego dzieła, skoro tekst – w tym wypadku tekst dramatyczny – ulega przekształceniom nie tylko w trakcie procesu twórczego, ale także w czasie wytwarzania jego przekazów oraz społecznego funkcjonowania. Chodzi raczej o to, że żaden z zapisanych przekazów tekstowych nie jest tożsamy z dziełem – idealną,

⁶² Na ten temat zob. zwłaszcza: L.S. Marcus, *Puzzling Shakespeare. Local Reading and Its Discontents*, Berkeley 1988; też, *Unediting the Renaissance. Shakespeare, Marlowe, Milton*, Nowy Jork i Londyn 1996.

⁶³ W.B. Worthen, *Disciplines of the Text / Sites of Performance*, dz. cyt., s. 18. Worthen odwołuje się tu do artykułu J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, [w:] *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Practice*, red. S.E. Case, Baltimore 1990, s. 271.

abstrakcyjną konstrukcją. Innymi słowy: dzieło nie „mieszka” w tekście. Przeciwnie, to zapisy tekstowe „wypromieniowują” dzieło. Trzeba przy tym pamiętać, że gdy przedmiotem rozważań stają się utwory dramatyczne, to inaczej czyta się tekst wydania dla aktorów, inaczej – tekst zamieszczony w antologii, inaczej – tekst wydania krytycznego, a jeszcze inaczej – tekst na ekranie komputera. Każda z tych odmian tekstu – już na poziomie materialności zapisu, jego fizyczności – wymaga od nas innego rodzaju uwagi i percepcji. Innymi słowy: każda z tych odmian inaczej „wypromieniowuje” dzieło. Jeśli więc przyjęć inną optykę i potraktować teksty jako „producentów” dzieła, oznacza to zarazem, że „przyznajemy tekstowi (i jego realizacji w trakcie lektury) funkcje *performance’u*”, który podejmuje retoryczne działania, by „uobecnić” nie uchwytnie dzieło⁶⁴.

Oto więc propozycja badawcza Worthena: ujmować „dramat jako rodzaj *performance’u*, który energię czerpie z tekstów” – albo, mówiąc prościej, choć mniej elegancko, traktować „dramat jako rodzaj *performance’u* o napędzie tekstowym”⁶⁵. Nie chodzi tu zatem o badanie dyspozycji teatralnych w tekście dramatu, a więc o rekonstruowanie spektaklu implikowanego przez utwór dramatyczny, ale o potraktowanie tekstu dramatu jako swoistą odmianę *performance’u*.

6.

Za jakby sumę Herbertowskiej koncepcji dramatu uznać można taką oto propozycję: „Opowieść [...] pełna słów, aluzji i pauz. [...] Znajdzie się tu [...] coś dla krótkowidzów i coś dla daleko widzów. [...] Najmniej dla tych, którzy widzą dobrze” (JF 25–26). Słowa te wypowiada Chór w *Jaskini filozofów* o sztuce, która właśnie się zaczyna. „Inaczej powiedziawszy – jak ujął to Andrzej Kijowski – to, co wam opowiem, będzie nudne, niejasne, o niczym was nie pouczy, o niczym nie powiadomi, jest niegodne waszych potrzeb, pragnień i oczekiwań, niegodne waszego poczucia rzeczywistości, niegodne was, którzy jesteście rzeczywistością”⁶⁶. Kwestia Chóru

⁶⁴ W.B. Worthen, *Disciplines of the Text / Sites of Performance*, dz. cyt., s. 17.

⁶⁵ W.B. Worthen, *Drama, Performativity, and Performance*, dz. cyt., s. 1093 (w oryginale: „drama as a species of performance driven by texts”).

⁶⁶ A. Kijowski, *Bohater Herberta*, „Dialog” 1972, nr 11, s. 115.

– konkluduje Kijowski – jest więc sarkastyczną kpinią z literatury. Dodajmy: także sarkastyczną kpinią z istniejącego teatru, a tym samym z „tych, którzy widzą dobrze”, a więc nie odczuwają potrzeby innej optyki. Konwencjonalna wizja, teatralne konwencje – na nic tu się nie zdadzą. Trzeba zagłębić się w to, co ciemne, nieodkryte, nie objaśnione, co nie daje się ująć w zastane konwencje, lecz, przeciwnie, wymaga nieustannej zmiany perspektywy.

Pora, by moją propozycję badawczą ująć w formułę steoretyzowaną. Rozważania moje są próbą przeformułowania koncepcji i analiz zarówno Dobrochny Ratajczakowej, jak W.B. Worthena na użytek mojej problematyki. Korzystając ze zmodyfikowanego ujęcia oscylacyjnego, chcę wystawić dramaturgię Herberta na próbę krytyki performatywnej, by dotrzeć do wewnętrznego *performance'u* tekstu dramatycznego niezależnie od tego, czy dany tekst przeznaczony jest dla „sceny wyobraźni” czy dla „prawdziwego teatru”. Skupię się na *Lalku* i *Listach naszych czytelników* – dramatach, o których trudno powiedzieć, że ich projekt wykonawczy, wpisany w tekst, posiada dokładny adres (albo teatr, albo radio). Są to utwory, które sytuują się w międzysferze, kształtowanej przez grę między narracją a dramatem, między radiowością a teatralnością.

Lalek, jak pamiętamy, jest przerobioną ze słuchowiska „sztuką na głosy”. Przeróbka wydaje się nieukończona, bo choć zamiast osób dramatu występują odcieleśnione głosy, to w finale opada kurtyna. Wobec obowiązujących wzorców utwór ten wydawać się musi po prostu niestarannie wykończony, może nawet nieumiejętnie zrobiony. Lecz może niedostatki warsztatu nie są po prostu niedostatkami?

Siedzmy dalej. Oto trzecia, ostatnia część *Lalka*. Czas przeszły narracji nieustannie przeplata się z tu i teraz akcji dramatycznej, dlatego też nie jest do końca jasne, czy koledzy zmarłego ubierają jego ciało w kostnicy, czy też relacjonują zdarzenia, które już się rozegrały. Płynny tok partii dialogowych jest nieustannie naruszany przez fragmenty narracyjno-opisowe. Na przykład

H.: Jakeśmy tam weszli, Lalek leżał na stole bez niczego. Miał krwawą pręgę od brzucha aż do szyi. Brodę przywiązaną bandażem. [...]

G.: [...] Idź po Żuka. On stoi jeszcze pod szpitalem. Poszedł po Żuka. Ja zostałem sam. Patrzyłem na niego. Zapach był zły. Chciało mi się palić, ale

zaraz przyszedli i przynieśli ubranie w papierze, buty, skarpetki, wszystko, co trzeba. [...] Nałożyliśmy koszulę. Nie dało się zapiąć pod szyję. Czarny krawat na gumce pękł. Trzeba było gumkę sztukować. (L 181–183)

Monologi narracyjno-opisowe można potraktować jako sygnały radiowości: słuchaczom w teatrze wyobraźni trzeba słowem zobrażować to, co na scenie aktor przedstawia bez słów, korzystając tylko z repertuaru środków ekspresji sytuacyjno-ruchowej. Można się tylko zastanawiać, dlaczego Herbert nie przekazał za pomocą dialogu prostej przecież, czysto faktograficznej informacji o przyniesionym ubraniu czy o sztukowaniu pękniętej gumki.

Ale w relacjach pisanych, zdawać by się mogło, pod kątem radia pojawia się jeszcze co innego. Oto przykłady, które cytuję według pierwodruku w „Dialogu”:

H.: Było ciężko włożyć [mu buty], ale się udało. Żuk powiedział do tego, co nam pomagał.

ŻUK: Niech pan patrzy, te nogi są zbyt osobno. [...]

G.: [...] Żuk czesze Lalka i mówi.

ŻUK: Lalek, powiedz, kto ci to zrobił. Powiedz, Lalek. Czemu nie mówisz. Bratu możesz wszystko powiedzieć.

H.: Potem odwraca się do nas i mówi.

ŻUK: On wszystko ze sobą zabrał⁶⁷.

„Żuk powiedział”, „Żuk mówi”. Zaskakujące zdania. Trudno o większą redundancję didaskaliów. Nawet w słuchowisku radiowym ten rodzaj informacji z pewnością jest zbędny. Ale czy są to rzeczywiście didaskalia, jeśli wpisane zostały w kwestie dialogowe? Zastanawia też interpunkcja: kropka zamiast dwukropka. Co prawda w tekście *Lalka* zamieszczonym w *Dramatach* oraz w tomie *Wybór poezji. Dramaty* zdanie „Potem odwraca się do nas i mówi” zamyka dwukropkiem⁶⁸. Natomiast w wersji drukowanej w „Dialogu” we wszystkich trzech „didaskaliach” występuje kropka. Czy zatem dwukropek, który pojawia się w późniejszych edycjach *Lalka* to zniekształcenie, które mogło powstać na skutek omyłki drukarskiej lub interwencji wydawcy, wynikające z nieuwagi bądź nieznamośności dramatu Herberta? Nawet jeśli jest to tylko błąd

⁶⁷ Z. Herbert, *Lalek*, „Dialog” 1961, nr 12, s. 69–70.

⁶⁸ Zob. Z. Herbert, *Wybór poezji. Dramaty*, Warszawa 1973, s. 334.

korektorski, który zostanie kiedyś skorygowany w wydaniu krytycznym dramatów Herberta, to w chwili obecnej dysponujemy trzema autoryzowanymi zapisami *Lalka*, różniącymi się interpunkcją, która może w niezamierzony przez autora sposób stać się ważnym gestem interpretacyjnym.

Drugi przykład to *Listy naszych czytelników* – ostatnia, z pozoru mało znacząca sztuka Herberta, która czeka na ponowne odkrycie. Dziennikarz zbiera materiały do reportażu o Onym, który został bezprawnie zwolniony z pracy i umieszczony w klinice dla nerwowo chorych. Na tekst sztuki składa się obszerny monolog Onego oraz jego dialogi z Dyrektorem zakładu pracy, Kierownikiem domu dziecka, Piotrusiem – wychowankiem domu dziecka i Lekarzem. Rzuca się natychmiast w oczy paradoks *Listów*: ze wszystkich postaci wymienionych w spisie osób dramatu milczy tylko Dziennikarz, choć wiemy, że przeprowadza wywiad z Onym. Pytanie, jakie tu się nasuwa, brzmi oczywiście następująco: dlaczego rola Dziennikarza jest niema? Wszak mówią pozostałe postaci, a nawet Głos w Telefonie.

Zwraca naszą uwagę i to, że przez cały czas trwania akcji powtarza się co kilka minut ta sama mini-sekwencja:

Nie, dziękuję Panie Redaktorze, nie palę. [...] Nie, dziękuję, Panie Redaktorze, ja nie palę. [...] Dziękuję, Panie Redaktorze, ja nie palę. Nigdy nie paliłem. [...] Dziękuję, Panie Redaktorze, ja nie palę. Ja potrafię uspokoić się bez papierosa. Ale Pan pali strasznie dużo. [...] Dziękuję, Panie Redaktorze, ja już mówiłem, że nie palę. [...] Nie, dziękuję, nie palę. [...] Dziękuję, Panie Redaktorze, ja naprawdę nie palę. [...] A Pan Redaktor wciąż z tymi papierosami. Ja nie palę.

(LNC 189, 192, 193, 195, 197, 199, 201, 203)

Jak wytłumaczyć wręcz natrętne przywoływanie tego samego gestu Dziennikarza i tych samych słów Onego? Owszem, można potraktować mimiczno-dramatyczne wstawki jako żartobliwe intermedia: Dziennikarz nie tylko za dużo pali, ale w dodatku jest roztargniony albo ma krótką pamięć. Ale można też potraktować słowne reakcje bohatera na gest Dziennikarza jako znak akustyczny. Jest tylko kwestią otwartą, czy znak ten sygnalizuje nieuwagę, może nawet obojętność Dziennikarza, czy, przeciwnie, jego empatię i zaabsorbowanie traumatyczną historią bohatera.

Z pewnością postać Dziennikarza „tkwi” w implikowanym przez monolog Onego kontekście dramatycznym. Wypowiedzi bohatera określają gesty Dziennikarza, a nawet jego słowa i sposób mówienia. Rola Dziennikarza jest jednak konsekwentnie rolą niemą. Nie ulega wątpliwości, że w teatrze – czy to radiowym, czy to scenicznym – milczenie może „przemówić”. Pozostaje jednak problem: jak długo może „mówić” milczenie w teatrze? W słuchowisku można wprowadzić chwilę ciszy, ale dłuższą pauzę wypełnia się muzyką lub efektami akustycznymi, gdyż słuchacz gotów jest potraktować przeciągającą się ciszę w eterze jako zakłócenia odbioru, usterkę aparatu lub przerwę w dostawie prądu. Teatr sceniczny, owszem, potrafi „pokazać” ciszę, nie uciekając się do wstawek dźwiękowych. Co więcej, „cisza – jak trafnie zauważył Heiner Müller –” jest w teatrze kwestią podstawową. Teatr może obyc się bez słów, ale nie może obyc się bez ciszy”⁶⁹. Ale i w teatrze dłuższa cisza, nie wypełniona ruchem lub dźwiękiem, staje się nużąca, a nawet niebezpieczna dla percepcyjnej mobilizacji widza. Mówiąc inaczej, milczenie Dziennikarza w *Listach* sugeruje, że tekst jakby „nie zauważa” autorskiego wyboru określonej formy gatunkowej i związanej z nią – słuchowiskowej bądź scenicznej – sytuacji wykonawczo-odbiorczej.

Na marginesie swych rozważań o dialogowości poezji Andrzej Lam wspomina także o tekście dramatycznym, stwierdzając: „Jako uzupełnienie zapisu językowego znamy [...] co najwyżej wstawki nutowe lub rysunki autorów przedstawiające gestyczne reakcje postaci i scenerie wydarzeń”⁷⁰. *Listy* pokazują, że dopełnieniem – a raczej pełnoprawnym partnerem – zapisu językowego są tu miejsca puste: miejsca, w których Dziennikarz nie odzywa się, choć dzięki reakjom Onego wiemy, że mówi. Tekst nie rejestruje jednak kwestii Dziennikarza, mimo że nic nie stoi na przeszkodzie, aby jego słowa znalazły się w zapisie językowym utworu. Można by zatem powiedzieć, że „milczenie” Dziennikarza otwiera w sztuce swoistą furtkę,

⁶⁹ Cyt. za: A. Holmberg, *A Conversation with Robert Wilson and Heiner Müller*, „Modern Drama” 1988, nr 1, s. 458.

⁷⁰ A. Lam, *Lupus in fabula, czyli o dialogowości poezji (na przykładzie Zbigniewa Herberta)*, [w:] tenże, *Lupus in fabula. Szkice literackie*, Kraków 1988, s. 147.

przez którą wkracza nie tylko potencjalny inscenizator dramatu oraz widz wewnątrzdramatycznego wirtualnego spektaklu (a więc ci, co powinni wypełnić miejsca puste w dramacie, czyli podjąć działania montażowe, scalające oddzielone od siebie fragmenty utworu), ale także tekst–performer, który miejsca puste eksponuje na przekór ogólnie przyjętej praktyce inscenizacyjnej.

Na poziomie teoretycznym z pozoru proste pytanie wywołane przez dramaturgiczne eksperymenty Herberta można by sformułować w sposób następujący: jeśli utwór dramatyczny to coś więcej niż tylko słowa zapisane na stronie, w jakich jeszcze obszarach znaczeniowych zaznacza on swoje istnienie? Jak pamiętamy, lektura oscylacyjna respektuje przyjęty w dramacie teatralny punkt widzenia, śledząc zarazem wewnątrzdramatyczną realizację pozawerbalnych sygnałów spektaklu – zarówno tych, co zakodowane są w didaskaliach i słowie mówionym, jak i tych, co ukryte są pod powierzchnią wypowiedzianych przez postaci kwestii. Lektura oscylacyjna dąży więc do zrekonstruowania dwustronnych zależności między słowem a wirtualnym obrazem scenicznym. Rekonstrukcja ta zorientowana jest na adresata: szuka „śladów obecności adresata wpisanego w dramat spektaklu – owych sygnałów porozumienia, zabiegów śmiechow- i wzruszeniowótórczych”⁷¹. Natomiast ujęcie oscylacyjno-performatywne, poddając dramat – na poziomie tekstu – doświadczeniu performatywności, zorientowane jest na jego kondycję tekstualną, niezależnie od jego uczestnictwa czy to w literaturze, czy to w teatrze. Ujęcie to skupia się na materialnym tekście, na tekście jako fizycznym przedmiocie. W ten sposób tekst – obsadzony, by tak rzec, w roli performera – występuje we własnym imieniu, a nie jako odtwórca autorskiego dzieła.

Jaka jest zatem stawka „gry w Herberta”? *Lalek i Listy naszych czytelników*, by ograniczyć się do najbardziej wyrazistych przykładów, poszerzają skutek swej „dziwności” czy „obcości” horyzonty interpretacyjne dramatologii, przypominając nam, że dramat „gra” z nami nie tylko „w literaturę” i „w teatr”, ale także „w tekst”.

⁷¹ D. Ratajczakowa, dz. cyt. s. 89.

Jacek Kopciński

„Żeby było zawsze jasno”

Drugi pokój

Dialog niedopowiedzeń

Jaskinia filozofów i *Rekonstrukcja poety* to były pokrewne projekty dramatyczne. W obu sztukach Herbert zakładał maski pierwszego filozofa – Sokratesa i pierwszego poety – Homera, by zapytać o możliwość powrotu do mitycznych źródeł kultury i określić szanse duchowej odnowy świata. W *Drugim pokoju* miejsce wielkich duchów przeszłości o imionach symbolizujących najwyższe wartości zajmują anonimowi mieszkańcy „ziemi jałowej”, ludzie bezdomni i wydziedziczeni, których świadomość skurczyła się do wymiarów sublokatorskiego pokoju. Oto jak brzmią ich głosy w inicjalnych partiach radiowego dramatu poety (DP 103):

Ona: Nie mogę na nią patrzeć.

On: Odwracaj się.

Ona: Tak zrobiłam.

On: Dzisiaj?

Oszczędna, wychylona w stronę potoczności, naturalistyczna stychomytia dwojga bohaterów *Drugiego pokoju* wprowadza nas w sam środek jakiejś sprawy. Poza nazwaniem antagonistów, Herbert nie czyni nic, by przygotować nas do uczestnictwa w konflikcie,

jaki rozgrywa się między NIM, NIĄ i tą trzecią, tajemniczą postacią, przez poetę określoną bezosobowo jako TO, CO JEST ZA ŚCIANĄ. Żadnych scenicznych wskazówek, kontekstowych wypowiedzi, charakterystyk, uwag. Wszystko, co uda nam się powiedzieć o sytuacji, w jakiej toczy się ten dialog, miejscu i okolicznościach zdarzenia, o postaciach dramatu – tych mówiących i tej milczącej – zależy wyłącznie od naszej umiejętności budowania świata z wypowiedzianych, a częściej nie wypowiedzianych, słów.

Słowna szermierka nie sprzyja konkretyzacji świata przedstawionego w dramacie, tymczasem Herbert układa swoją sztukę niejako z samych kulminacji, dialogowych zawężeń, łączących ze sobą dojmujące pasma wielogodzinnej ciszy. Kwestie dialogów są krótkie, trudne do wyizolowania. Mówiący są całkowicie od siebie zależni, wzajemnie się motywują, napędzają, głos jednej postaci nierzadko staje się echem głosu drugiej. Żonglerka pojedynczymi zdaniami lub tylko równoważnikami zdań, prowadzona w napięciu, popycha akcję sztuki na zasadzie rekapitulacji lub równoległego komentarza do zdarzeń, a raczej zdarzenia, rozłożonego w czasie i ukrytego przed naszymi oczami. W kwestiach bohaterów *Drugiego pokoju* nieustannie zaznaczają się kontrowersje, mają one jednak charakter doraźny, przejściowy, a ich znaczenie okazuje się drugorzędne wobec konfliktu właściwego, który pozostaje jednak niewypowiedziany, a przez to silnie niedookreślony – rozgrywa się bowiem między postaciami mówiącymi a postacią milczącą, ukrytą za ścianą. Ona i On od samego początku występują przeciwko tej trzeciej i doprowadzają do końca wspólny plan, chociaż w istocie niewiele robią, aby rozwiązać konflikt.

Wydawałoby się, że stroną odpowiedzialną za rozwój wypadków jest Ona, a podstawowym motywem jej działań będzie odruch buntu, sprzeciwu, przeczenia, powodowanej wstrętem alienacji:

Ona: Nie mogę na nią patrzeć.

Jednak to On podsuwa mówiącej sposób na zerwanie:

On: Odwracaj się.

Ale zrywa Ona, już wcześniej:

Ona: Tak zrobiłam.

Intencje obojga wydają się więc zgodne. Ona jest jedynie odważniejsza, bardziej zdeterminowana. On namawia Ją do odwracania się, ale kiedy usłyszysz, że kobieta właśnie tak uczyniła, złęknie się:

On: Dzisiaj?

W kwestiach mężczyzny pojawia się zdecydowanie więcej znaków zapytania, co nie znaczy, że nie zależy mu na doprowadzeniu sprawy do końca. Stanowczość kobiety najpierw budzi w mężczyźnie wątpliwości (DP 103):

Ona: Tak [...]. Teraz będzie spokój.

On: Myślisz?

jednak gdy kobieta kilka razy potwierdzi swoje stanowisko, mężczyzna staje się śmielszy i sam zaczyna atakować trzecią osobę dramatu:

On: Masz rację. Przystanie skrzeczeć historię o swojej córce, co się zgrzała na balu, napiła wody i umarła.

W momencie, gdy On wyładowuje emocje i z pozoru wzmacnia swoją pozycję, Ona sytuuje się w pozycji bardziej poszkodowanego i atakuje mężczyznę, który okazał słabość:

Ona: Ciebie oszczędzała. Mnie opowiadała wszystko: porody, wesela, romanse ciotek, awanse wujów. Jakie lubili grzybki i jak wyglądali w trumnie.

Jej było ciężiej, dlatego teraz oczekuje wsparcia. Ale On nagle wycofuje się, przyciskany przez kobietę, zaatakowany, nie wspiera jej, ale tę zza ściany. To o niej powie:

On: Jest sama.

Ona nadal oczekuje od mężczyzny lojalności, atakuje więc tamtą:

Ona: No to co?

jednak On, zamiast mnożyć wyrzuty wobec tej trzeciej, zapomina już o swojej irytacji („przystanie skrzeczeć”) i zaczyna tłumaczyć motywy jej postępowania:

On: Na początku mówiła, że będzie dla nas jak matka.

Ona odpowiada zwiększającą się agresją:

Ona: Dziękuję. Zwykły egoizm. Dlaczego nie chciała zgodzić się na przytułek?

On nadal usprawiedliwia tę trzecią:

On: Starzy boją się przytułku jak chłopci szpitala. Tam się idzie umrzeć.

Ona nadal próbuje bronić swojego stanowiska wobec tej trzeciej. Jej energia jednak powoli słabnie.

Ona: Gdzieś trzeba.

On przyjmuje ten pojednawczy ton, tym razem jego kwestia będzie dłuższa (DP 104–105):

On: Lepiej w domu. Człowiek wstydzi się śmierci. Wie, że będzie leżał naznak z otwartymi ustami i wszystko będzie można z nim zrobić. Lepiej w domu.

Cień empatii wobec kobiety za ścianą kryje głuchą, pewnie rzadko ujawnianą rozpacz mężczyzny. W dramatach Herberta takie chwile odmieniają głos mówiącego. Dłuższa od pozostałych kwestia mężczyzny przenosi ten nerwowy dialog na nieco wyższe piętro refleksji, zamienia go w ich wspólną formę myślenia o umieraniu. On, słowo po słowie, konstruuje bolesny obraz ludzkiej samotności, Ona chce mu zaprzeczyć, w jej głosie słyszymy szyderstwo, ale wreszcie ulega. Dwie ostatnie kwestie tej części dramatu brzmią jak poetycka sentencja wypowiedziana przez chór (DP 105):

On: Trzeba coś mieć własnego. Prześcieradło, poduszkę.

Ona: Za życia. Ale potem?

On: Potem także. Kawałek ziemi, deski na krzyż.

Ona: Po co? Żeby oznaczyć miejsce, gdzie się zlatują krewni.

On: Nie to. Chce się coś mieć. To chroni. Kiedy człowiek jest nagi – umiera.

Ona też się broni: trzema garnkami, parawanem, kluczem do drzwi.

Ona: Śmierć wchodzi przez komin.

On: I zastaje nas przy stole z ustami pełnymi chleba.

Powoli zaczynamy rozumieć, że ci dwoje, pewnie nie całkiem świadomie, prowadzą między sobą jakąś grę. To, czego słuchamy, to

jakby ich prywatny, improwizowany teatr – w teatrze projektowanym przez Herberta. Ich dialog zamienia się przecież w pozorowaną próbę sił, między Nimi a kobietą zza ściany, przy czym rolę postaci milczącej do pewnego stopnia odgrywa On – mówiąc. Męczyzna usprawiedliwia tę trzecią, kobieta sprzeciwia się i powoli ustępuje, jednak po to, by zmusić mężczyznę do wypowiedzenia ostatecznego sądu, który okaże się zapowiedzią wyroku! Jej defensywa okazuje się więc podskórną ofensywą. Oboje zdążają do punktu, w którym ktoś będzie musiał ustąpić – i oto docierają do końca tej dziwnej negocjacji, zgadzają się ze sobą. Pojednała ich myśl o śmierci.

Za chwilę, po pauzie, ta gra zacznie się jakby od początku, z możliwością chwilowej zamiany ról. Ona będzie atakować, a następnie wycofywać się na pozycję skrzywdzonej, by On mógł zaaranżować ich wspólny dialog rozterek, który zakończy się stwierdzeniem własnej bezsilności, co – paradoksalnie – doda im sił i popchnie do działania. Myśl o samotności umierającego nie uruchomiła w nich współczucia. Przeważała rozpacz, z której rodzi się ich pomysł zastraszenia starej kobiety, wypędzenia jej, w końcu – co nigdy nie zostanie głośno wypowiedziane – zgody na jej śmierć. Nic ich nie powstrzymuje. Skoro śmierć przekreśla wszystko, wszystkiego (DP 108):

On: Można spróbować. Nie mamy nic do stracenia.

Idzie im o jedno, oboje pragną pozbyć się starej kobiety zza ściany, mają więc wspólny cel, który zdaje się całkowicie ich motywować. Zarazem jednak to, co najbardziej uderzające w sposobie ich funkcjonowania, zdaje się tę podstawową motywację istotnie osłabiać. Czyn bohaterów Herberta ograniczy się przecież do bezwzględного trwania przy ich pierwszej decyzji („Odwracaj się” – „Tak zrobiłam”), wspartego jednym, jedynym działaniem, które mogło mieć – ograniczony jednak – wpływ na rozwój wypadków (fałszywy list z kwaterunku). Sposób funkcjonowania, a może nawet sposób istnienia bohaterów *Drugiego pokoju* poddany jest jakiejś dziwnej, wewnętrznej regule, którą nazwałbym syndromem „nie-do”. Ich mówienie to przecież jakieś ciągłe nie-do-mówienie, ich działanie to jakieś ciągłe nie-do-działanie. Objawia się on na rozmaitych poziomach bycia tych ludzi: ich uczuć i emocji, ich świadomości i decyzji. Krok w przód i krok w tył, gest i zaniechanie gestu. Stąd myśl o grze prowadzonej między

nimi, o wyrachowanym udawaniu. Jednak równie dobrze można mówić o antygrze, o chaosie, przejawiającym się w ciągłej huśtawce współczucia i agresji, odruchu i refleksji, ataku i ucieczce, aktywności i bierności. Chaosie, z którego wyłania się powoli jakiś tajemniczy, oparty na mrocznych fantazmatach śmierci, wzorzec ich wspólnego działania. Jego ekspresją będzie poetycka „melodia” naturalistycznego dialogu dwojga bohaterów dramatu.

Syndrom „nie-do” określa nie tylko sposób istnienia bohaterów Herberta, ale też – w konsekwencji – mechanizm funkcjonowania samego dramatu i sposób konstytuowania się jego sensów. Wydaje się zrazu, że mamy tu do czynienia z odwzorowaniem klasycznej akcji, która rusza już na poziomie czwartej kwestii tego oszczędnego dialogu i, poprzez splot perypetii, zmierza do wyraźnego rozwiązania. Wieczór pierwszy jest rodzajem ekspozycji konfliktu, właściwa dysputa bohaterów rusza kilka dni później. Wieczór drugi, potem noc, wieczór trzeci, znowu noc, w końcu ranek, który przynosi oczekiwaną katastrofę. Zarazem jednak trudno mówić tu o jakimś wyraźnym rozwoju wypadków. TO już się zdarzyło (stara kobieta zatrzasnęła się w pokoju na kilka godzin przed początkiem akcji dramatycznej) i teraz tylko dojrzewa w całkowitej pustce i ciszy. Po jednej i po drugiej stronie ściany – NIC, podszyte narastającą grozą. Tamta, milcząca i niewidoczna, umiera. Ci, gadający i widoczni, czekają na jej odejście. Kwestie i działania dwojga bohaterów *Drugiego pokoju* zderza poeta z milczeniem i coraz bardziej znaczącą obecnością postaci trzeciej, nieobecnej na projektowanej scenie. Motorem jego dramatu staje się właśnie to COŚ, co pozostaje niewypowiedziane – i niewidoczne, ukryte – za ścianą! oraz w podtekście, w supozycji, w wieloznaczności pozornie jednoznacznych, banalnych motywów, które nieoczekiwanie nabierają wymiaru symbolu. Podskórny ruch sensów w dramacie Herberta, owo ciągłe nie-do-powiedzenie, powoduje, że sceniczne „tu i teraz” *Drugiego pokoju*, osadzone w domyślnym czasie historycznym i w znajomej przestrzeni, prześlizguje się w jakieś „zawsze i wszędzie”, tracąc dynamikę klasycznie pojętej akcji dramatycznej.

Bo też nie o akcję dramatyczną tu idzie, ale o skonstruowanie pewnej figury egzystencji dwojga bohaterów, domknięcie paraboli ich losu, rozpoznanie tajemnicy ich z pozoru jednoznacznego

świata. Gra dwojga ludzi zamkniętych w ciasnym pomieszczeniu ma swoje ważne zaplecze: historyczne, psychologiczne, egzystencjalne, duchowe. W takim też porządku chciałbym prowadzić moją interpretację dramatu Herberta, traktując kwestie jego bohaterów jako słowny szkielet przeznaczony do ostrożnej, niewykraczającej poza informacje zawarte w samym dialogu, konkretyzacji.

Szczury w klatce

Gdzie się to wszystko rozgrywa? Bezpośrednio – w pokoju, gdzie Ona i On prowadzą swoją nerwową rozmowę. O kształcie ich ciasnego mieszkanka decyduje przede wszystkim medium, jakie zaangażujemy dla wyobrażenia sobie tej przestrzeni. Jeżeli będzie nim teatr, pokój dwojga bohaterów dramatu okaże się typowym scenicznym pudełkiem z „czwartą ścianą” otwartą w stronę widowni. Ale Herbert projektuje nie jedno, a dwa takie pudełka. To drugie znajduje się za tym pierwszym, a ściślej: za widoczną ścianą pokoju dwojga bohaterów. Będzie to ten pokój, w którym znajduje się stara kobieta. Tam jednak poeta nas nie zaprowadzi. O tym, co dzieje się w pokoju obok, dowiemy się tylko z relacji bohaterów sztuki. Z pokoju Jego i Jej przejścia do pokoju starej kobiety nie ma. Żeby się tam dostać, trzeba wyjść na wspólny korytarz i pokonać drzwi. Żeby tam zajrzeć, nie otwierając drzwi (względnie nie zaglądając przez dziurkę od klucza), trzeba wyjść z mieszkania, przejść na drugą stronę ulicy, dostać się na klatkę schodową kamienicy naprzeciw i przez okno spojrzeć w okno „drugiego pokoju”. Wiemy o tym od mężczyzny, który czyni tak w czwartej części sztuki, a potem opowiada o tym, co zobaczył z przeciwka. W ten sposób przestrzeń dramatu Herberta istotnie się poszerza, choć bezpośrednio nadal obserwujemy tylko to, co rozgrywa się z pokoju dwojga bohaterów. Pudełko pierwszego pokoju jest cały czas otwarte – świat mężczyzny i kobiety zostaje nie tylko przedstawiony, ale wręcz obnażony. Pudełko „drugiego pokoju” jest przez cały czas zamknięte – świat starej kobiety pozostaje dla mówiących i działających postaci (jak również dla obserwatorów tych działań) tajemnicą. Na nim też nieustannie koncentruje się nasza uwaga.

Natomiast jeżeli to będzie radio – a przecież *Drugi pokój* jest dramatem radiowym – pokój dwojga młodych lokatorów okaże się

przestrzenią, do której po prostu zostaniemy wprowadzeni, by przez niespełna trzydzieści minut przeżyć kilkadziesiąt godzin strasznego oczekiwania na śmierć staruszki. „Okrutna przewrotność dramaturgicznej kompozycji [sztuki Herberta] polega na tym, że każdy moment dramatu mógł być Tym momentem – albo odwrotnie: że śmierć obecna jest tu od początku do końca, że cały czas dramatyczny jest tu czasem śmierci” – pisze Ewa Guderian-Czaplińska w swojej interpretacji *Drugiego pokoju*¹. Przewrotność kompozycji sztuki Herberta na tym się jednak nie wyczerpuje, bo choć działanie bohaterów dramatu budzi nasz opór, to jednak miejsce, w jakim zostaliśmy usytuowani jako odbiorcy, zbliża nas do nich, stawia w ich położeniu – może nawet czyni podmiotem przeżywanym przez nich zdarzeń. Oto słuchamy głosów dwojga lokatorów, ale jednocześnie razem z nimi nasłuchujemy odgłosów zza niewidocznej ściany.

W mieszkaniu jest też kuchnia – miejsce jedyne i tylko relacjonowanego, bo przeszłego, kontaktu trojga osób. W kuchni, jak się domyślamy, stoi jedna kuchenka. Herbertowi zależy na realizmie, choć niczego nam nie podpowiada. Kształt tego świata zależy przede wszystkim od naszej wyobraźni i naszego doświadczenia. W ten sposób dramat dwojga bohaterów *Drugiego pokoju* jeszcze bardziej staje się naszym dramatem.

Zamiast didaskaliów – krótka retrospekcja na wstępie:

On: Dzisiaj?

Ona: Tak. Wchodzi do kuchni: „Czy mogę zagrzać wodę?”. Zdejmuję garnek. Ona stawia czajnik [...].

Wie, że przeszkadza, więc pyta, prosi, stara się być, albo po prostu jest, uprzejma. Próbuje nawiązać rozmowę, potem wprost zwraca się do kobiety, która gotuje zupę. Dalszy ciąg relacji (DP 103):

Ona: [...] „Zimno”. Ja nic. „Co pani ma mi za złe?” Odwróciłam się do okna. Bierze swój czajnik i wychodzi. Teraz będzie spokój.

¹ E. Guderian-Czaplińska, *Sąsiedzi*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje. Część 2. Po roku 1918*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk 2001, s. 216. Odwołując się do Baumanowskiej wizji nowoczesnego społeczeństwa jako ogrodu, z którego usuwa się niepotrzebne „chwasty ludzkie”, autorka szkicu odsłania ukryty w *Drugim pokoju* mechanizm eliminacji Obcego (por. Z. Bauman, *Nowoczesność i załuda*, przeł. F. Jaszuński, Warszawa 1992).

Ten konflikt musiał narastać od dawna, ale dopiero dziś, kilka godzin temu, kiedy Jego nie było we wspólnym mieszkaniu, nastąpiło ostateczne zerwanie. Tamta próbowała jeszcze ratować sytuację, jakoś się dogadać. Komuś, z kim nie jest się na ty, nie zadaje się łatwo tak bezpośrednich pytań. Ale inaczej nie można już było zareagować, skoro Ona całkowicie zamilkła, nie podtrzymując nawet konwencjonalnej rozmowy o pogodzie. Zrobiło się naprawdę „zimno”, więc potrzebne było otwarcie, ruch ku, bez maski, bez zdawkowej uprzejmości. W tym świecie jedynie stara kobieta jest do tego zdolna. Ona natomiast, swoim milczeniem, ostentacyjnym gestem, odwróconym wzrokiem, zbudowała między nimi ścianę. Między Nimi i tą trzecią (DP 103):

Ona: Ona jest ambitna. Tylko ty nie mów do niej. Ani słowa. Powietrze.

Ściana, ta realna, z cegły i wapna, dzieli ich nie od dziś. Mieszkają przecież obok siebie, przez ścianę właśnie. Nie wiemy, kim są Oni, nie wiemy, kim jest tamta kobieta. Wiemy jedynie, że są razem od trzech lat. On pracuje, Ona cały dzień siedzi w mieszkaniu, znosząc obecność drugiej kobiety. Zamieszkali tu pewnie po ślubie, jako dokwaterowani sublokatorzy, co wywnioskować możemy z rozmowy, która toczy się tego przełomowego dnia, wieczorem, kiedy On wrócił do domu, wysłuchał relacji żony, i teraz razem zastanawiają się, co dalej. Trzy lata wcześniej młodzi wprowadzili się do wspólnego mieszkania, licząc na szybką śmierć obecnej tam już lokatorki, choć pewnie nigdy o tym głośno nie mówili. Teraz także śmierć starej stanowi dla nich tabu, którego złamać nie potrafią. Mówią o śmierci w ogóle lub stosują podtekst:

On: Skończmy.

Ona: No właśnie, skończmy.

Ona czyni męża odpowiedzialnym za życie w jednym pokoiku z sąsiadką za plecami i zmusza go do rozwiązania sprawy, czyli pozbycia się starej kobiety. On wątpi w to, że tamta się wyprowadzi, a na żądanie żony reaguje gwałtownie, otwartym tekstem (DP 106):

On: Mam ją zarząbać siekierą?

Jednak szuka jakiegoś wyjścia, sugeruje kłamstwo o dziecku, proponuje dać starej pieniądze. Ona ma lepszy plan (DP 108):

Ona: Napiszmy list do niej.

On: Jaki list?

Ona: Niby urzędowy. „Na podstawie uchwały z dnia... wzywa się do opuszczenia bezprawnie zajmowanego lokalu”. Podpis nieczytelny.

I wysłać pocztą.

Dramat kwaterunkowy, dramat ludzi ustawowo wtłoczonych w ciasne klatki wspólnych mieszkań, prawnie pozbawionych koniecznej do życia przestrzeni, regulaminowo ograbionych z intymności. Kilkanaście kwestii bohaterów *Drugiego pokoju* odsłania ważny, choć zwykle pomijany, aspekt historii PRL-u. Historii oglądanej nie z perspektywy politycznych decyzji i spektakularnych przełomów, ale codziennego znoju życia w beznadziejnych warunkach materialnych i lokalowych (wykorzystanie tzw. nadmetrażu jako sposób na zasiedlenie sprowadzanej do miast „siły roboczej”):

Powinieneś uświadomić sobie, Staszku – pisał po latach Herbert w głośnym, publicznym *Liście do Stanisława Barańczaka* – że nie tylko ideologiczny gniot totalitarny, ale także fatalne warunki mieszkaniowe (szczury w klatce, które się zagryzają), pensje zbyt niskie, żeby żyć, za wysokie, żeby umrzeć, doprowadziły do kompletnego rozkładu społeczeństwa.

Treścią życia stała się gonitwa za najprostszymi środkami utrzymania, redukcja wyższych form duchowości. (ZHSB 38–39)

Ale konflikt skazanych na siebie lokatorów ciasnego mieszkania to tylko powierzchnia sztuki Herberta². Relacje między Nimi a Nią są bowiem skomplikowane i nie sprowadzają się do dzielenia sublokatorskiej niechęci wobec starej kobiety. Zerwanie kontaktu z sąsiadką okazuje się dla tych dwojga bardzo trudne. Rzecz jasna,

² Doświadczenie życia w małym, sublokatorskim pokoiku, z sąsiadem za ścianą, nie ominęło klepiącego biedę w latach 50. Herberta. „Zbyszek mieszkał przez bodaj kilka lat na Wiejskiej [w Warszawie], po nieparzystej stronie, naprzeciwko Czytelnika. Wynajmował na pierwszym piętrze razem z Władziem Walczykiewiczem pokój sublokatorski – zresztą ten pokój później występuje w *Drugim pokoju*, gdzie pojawiają się dwie panie, które wynajmowały ten pokój. [...] To był pokój szalenie wysoki, zagracony, z mnóstwem książek, pokój dwóch ludzi, którzy mieli bardzo mało pieniędzy” (Z. Najder, *Pierwsze wspomnienie*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp Andrzej Franaszek, Kraków 2000, s. 67). „Koczował w mieszkaniach przyjaciół, utrzymując się – jak Kafka – z różnych zatrudnień [...]” (A. Alvarez, „Nie walczysz, to umierasza”, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, dz. cyt., s. 20).

w ogóle o tym nie mówią, ale pod wzajemnymi zapewnieniami: „teraz będzie spokój”, które niczym refren powracają w ich wspólnej grze, kryje się przecież lęk. Konkretny lęk o kobietę zza ściany, która zamknęła się w pokoju i długo nie wychodzi, i o wiele bardziej nieuchwytny lęk przed konsekwencjami czynu niemoralnego, jakim jest wysłanie fałszywego listu, zastraszenie kobiety, wreszcie – milcząca zgoda na jej śmierć. Zgoda, która graniczy z zabójstwem. *Drugi pokój* to dramatyczne studium lęku, którego najgłębsze motywy są jednak trudne do wytłumaczenia, bo sięgają irracjonalnych pokładów ludzkiego istnienia. W tych krótkich, dialogowych kwestiach łatwiej przyjdzie nam rozpoznać zmęczenie bohaterów dramatu, ich rozdrażnienie, wstręt, trudniej – „głos ciemnego źródła”, o którym w *Jaskini filozofów* mówił uczniom Sokrates. I tutaj jednak zabrzmiał on swoją „muzyką”.

Oboje mają dość starej, ale czy tylko z powodu jej sklerotycznego natręctwa, w które zresztą możemy wątpić (tam w kuchni kobieta była bardzo taktowna)? Swoimi wspomnieniami stara wciągała ich w historię, której oni nie chcieli słuchać. Teraz streszczają ją ze złością i szyderstwem, a w kwestiach tych kryje się jakiś psychologiczny węzeł, jakaś rana, która co chwila daje o sobie znać. Ona czuje się wręcz prześladowana opowieściami kobiety. Stara kobieta chciała im matkować, sama utraciwszy przed laty swoje jedyne dziecko. Nie wiemy nic o rodzicach kobiety i mężczyzny, pewne jest jednak, że Ona matki nie potrzebuje, a opowieści starej wywołują w niej coraz większą agresję. Mówiąc o przytułku, jest dla starej bezwzględna, nawet cyniczna, ale przecież walczy... Oni „wleźli” do tego mieszkania, by żyć, tamta mieszka tu, by umrzeć. Między nimi nie może być żadnego porozumienia. Co więcej, w imię życia (może także w imię niemożliwego w tych warunkach macierzyństwa) młoda kobieta gotowa jest starą zabić. Paradoks dawno oswojony przez literacki naturalizm. Ale właśnie w tym miejscu Herbert ucieka od naturalizmu, nie pozwala nam myśleć o pojedynku dwóch kobiet wyłącznie w kategoriach instynktu i walki. Z naturalistycznego dialogu dwojga ludzi pozbawionych możliwości życia we własnym mieszkaniu wyłania się dodatkowy spłot znaczeń, który odsłania przed nami głębszy dramat – dramat ludzkiej bezdomności.

Bezdomność wydziedziczonych

Szyderstwo młodej kobiety, jej cyniczny stosunek do sąsiadki zza ściany wynikają z bezradności człowieka pozbawionego kulturowych zabezpieczeń w trudnej „sprawie” ze śmiercią. On takie zabezpieczenia zna, już o nich słyszeliśmy (DP 104–105):

On: Lepiej w domu. Człowiek wstydzi się śmierci. Wie, że będzie leżał na wznak z otwartymi ustami i wszystko będzie można z nim zrobić.

Lepiej w domu.

Ona: Wszystko jedno.

W jednej kwestii młodego mężczyzny dwa razy pada słowo „dom”. Jest to słowo kluczowe dla ekspozycji dramatu Herberta. Zaraz po nim pojawia się słowo „matka”, za chwilę młody mężczyzna powie o „kawałku ziemi” na grób, „deskach na krzyż”, „trzech garnkach, parawanie, kluczu”. W kilku następujących po sobie kwestiach bohater dramatu Herberta buduje pewien krąg znaczeń realno-symbolicznych, któremu Ona zdecydowanie się przeciwstawia, na „dom” odpowiadając „przytułkiem”. Kobieta rozumie, że „za życia” „trzeba mieć coś własnego”, „Ale potem?” (DP 105):

On: Potem także. Kawałek ziemi, deski na krzyż.

Ona: Po co? Żeby oznaczyć miejsce, gdzie zlatują się krewni?

Rodzina, dom, wiara nie chronią przed zdradziecką śmiercią, nie stanowią więc żadnej wartości. Ziemskie, domowe rytuały umiarkowania okazują się nieskuteczne, a więc fałszywe, zawieszane w pustce ludzkiego lęku. Dom nie „chroni”, skoro:

Ona: Śmierć wchodzi przez komin.

jak w baśni, której może słuchali w dzieciństwie:

On: I zastaje nas przy stole z ustami pełnymi chleba.

Pointa mężczyzny jest przerażająca. Uświadamia, jak beznauczne są nasze życiowe zabiegi, łącznie z tym elementarnym, którym jest odżywianie własnego ciała. Jedzenie, które reprezentowane jest tu przez pokarm najważniejszy – chleb, przywraca nas życiu, ale nie chroni przed śmiercią. Człowiek umiera z chlebem w ustach,

a jeżeli w tym strasznym, fizjologicznym obrazie dostrzeżemy daleki znak sakramentu komunii (chleb, stół), będzie to aluzja demaskująca metafizyczną pustkę, w jakiej znaleźli się bohaterowie dramatu Herberta. Najpełniej wyraża ją właśnie sytuacja uwięzienia w sublokatorskim pokoju.

Dom rodzinny, ten, w którym przychodziło się na świat, i w którym ze świata się odchodziło, gdzie żyli ze sobą wszyscy, starzy i młodzi, dom, który trwał mimo zmieniających się pokoleń, domziemska wspólnota, dom-środek uniwersum – taki dom już dla nich nie istnieje. Jego namiastką będzie mały pokój nad morzem, „osobny, na stryszku”, gdzie latem mogli być sami. Kiedy przez chwilę młodzi „rozweselać” się będą myślą o wygranej na loterii, najpierw w ich planach pojawi się samochód – środek lokomocji, którym można się przemieścić, wyjechać, uciec, dopiero potem „domek”. Ale czy w sublokatorskim pokoiku jest miejsce na takie marzenia? (DP 126):

Ona: Nie umiesz marzyć.

On: Śpij lepiej. Już późno.

Wygląda na to, że tych dwoje znalazło się w sytuacji bez wyjścia, materialnie i mentalnie, że już na starcie pozbawieni zostali szansy zbudowania domu, że ich jedyny „prawdziwy” dom to pokój z cudzymi meblami, że są bezdomni w sensie głębszym, bo egzystencjalnym, oznaczającym w poezji Herberta „poczucie utraty więzi człowieka z transcendencją, brak możliwości uporządkowania świata wokół Domu-centrum oraz zburzenie tradycyjnej aksjologii”³. Warunki zewnętrzne odsłoniły ich wewnętrzny dramat, którego sens rekonstruujemy, podążając tropem obrazów i sytuacji lirycznych, zapisanych m.in. w takich wierszach Herberta jak *Dom* (SŚ), *Pokój umeblowany* (HPG), *Mama* (SŚ), *Nigdy o tobie* (HPG), *Domy przedmieścia* (PC). Wiersze te tworzą w dziele Herberta fragment o wiele większej konstelacji wydziedziczenia. Jej środek stanowi poetycka figura Domu, która pojawia się jako „autobiograficzna reminiscencja, wyrażająca indywidualne doświadczenie wojenne, ale w tekście poetyckim utajona, opowiedziana poprzez mit gniazda lub raj utraconego dzieciństwa”. „W ten sposób – jak przekonuje

³ A. Legeżyńska, *Zbigniew Herbert: Dom na ziemi niczyjej*, [w:] *taż, Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 37.

Anna Legeżyńska – doświadczenie utraty domu zostaje przypisane całemu rodzajowi ludzkiemu i nabiera znaczeń katastrofy, powtarzającej się w różnych czasach i przestrzeniach⁴.

Naczelną metaforą katastrofy wydziedziczenia będzie u Herberta przestrzeń pustego, obcego, martwego pokoju, w którym koczuje pogrążony w półletargu samotny lokator (*Pokój umeblowany*, HPG). Zimny pokój z odrapanymi ścianami jest miejscem, z którego zniknął dom żywy, dom dzieciństwa, ojca, matki i siostry, dom zwierząt i roślin, dom prostej wiary, pozostawiając po sobie „kwadrat pustej przestrzeni / pod nieobecną gwiazdą” (*Dom*, SŚ). Tej pustej przestrzeni nie sposób na powrót przekształcić w jasne, domowe ognisko, mimo iż lokatorzy pustych pokoi wnoszą doń swoje walizki. Ich bezdomność rozrasta się, opanowuje coraz większe przestrzenie. Martwe mieszkania tworzą chore kamienice przedmieścia, domy „o podkrążonych oczach” i „zapadniętych skroniach” (*Domy przedmieścia*, PC), te z kolei wypełniają żałobne miasta umarłych (*Pożegnanie miasta*, N). Pusty pokój, chora kamienica, martwe miasto zatrząskują się wokół ludzi niczym przytułek, szpital, więzienie. Są miejscem pogłębiającej się degradacji człowieka, dnem jego bolesnej egzystencji, „świątynią absurdu”, w której jednak – za sprawą podmiotu świadomego istoty doświadczanego upadku – objawia się nagle inny porządek (*Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, ROM).

Właśnie w takim świecie żyją Oni, bohaterowie *Drugiego pokoju*, ludzie bez imion, biografii, pamiątek; anonimowi lokatorzy ciasnego, podzielonego na pół mieszkania i „lokatorzy” świata po katastrofie, który w wyobrażeniu młodego mężczyzny przypomina miejsce masowej, rozciągniętej na kilkadziesiąt lat życia w tłoku, egzekucji (DP 113):

On: Za dużo ludzi na ziemi

Ona: Włóż sobie na plecy.

On: W końcu będziemy stać ciasno stłoczeni od oceanu do oceanu. Na brzegach będzie się topiło starców.

Ich starzec jest już na brzegu (DP 110):

Ona: Ostatnio bardzo wyłysiała. Przedtem wiązała sobie na karku mały koczek.

⁴ Tamże, s. 97.

Niedawno stanęła tyłem do mnie. Zobaczyłam, że środek głowy ma łysy. Widać było po prostu różową, piegowatą skórę.

On: I chodzi tak, jakby związana była sznureczkami. Pociągnąć mocniej, a wszystko się rozsypie.

I młodzi zrobią to pewnego wieczoru, w swojej małej skali powtarzając mityczną historię buntu, wydziedziczenia i zbrodni.

Stara kobieta długo nie dawała się zepchnąć do morza. Chronił ją nieobecny, ale nadal żywy dom, który zachował się wśród martwych pokoi tej chorej kamienicy. Światło w pokoju, firanka w oknie są znakami domowego ogniska, życiowego centrum. Dom starej to także wspomnienia, to ciotki i wujkowie w ramach na ścianie, wiedza o życiu i osobisty dramat, z którego rodzi się jej gotowość zastąpienia młodym matki. Wreszcie – miejsce godnej śmierci, godnego wyjścia (drogowskazem będą tu dwie „deski na krzyż”). Tego wszystkiego brakuje tamtym, pozornie silniejszym. „Kiedy człowiek jest nagi – umiera” (DP 105). W sztuce Herberta nadzy są Oni – chociaż żyją.

Paradoks naturalistyczny zamienia się w paradoks egzystencjalny. Zauważmy bowiem: tam, gdzie w dramacie Herberta zjawia się śmierć, tam znajduje się „dom”. Tam, gdzie jest życie – domu nie ma. Jest anty-dom, przestrzeń, która oddziela, alienuje, jest „koczowisko”, hotel, pokój sublokatorski, puste mieszkanie, miejsce nerwowej egzystencji dwojga ludzi, klatka, może – pułapka. Z pozoru to oni zastawili pułapkę na starą. Gdy zatrzęsły się za nią głucho drzwi, do dyspozycji młodych pozostała reszta mieszkania, kuchnia, korytarz, łazienka. Powinni więc byli poczuć się swobodniej, przestrzeń ich wolności znacznie się przecież poszerzyła... Młodzi jednak nie korzystają z tej pozornej wolności, która bierze się z zastraszenia rywala, i tkwią całymi godzinami przy ścianie oddzielającej ich pokój od pokoju starej. Ich wywalczona przestrzeń kurczy się do wymiaru łóżka, w którym boją się nawet poruszyć. To tam, za ścianą, znajduje się przestrzeń właściwa, centrum, do którego młodzi bardzo chcieliby się dostać, a dążenie to w dramacie Herberta nabiera cech obsesji uniemożliwiającej im życie poza pokojem starej. Odbijając się od jego ściany niczym zwierzęta od ścian klatki, coraz bardziej pragną zmienić swoją sytuację.

W pudełku zmysłów

Przestrzeń realna w dramacie Herberta ewokuje przestrzeń psychiczną i egzystencjalną jego bohaterów, uświadamiając nam ich ograniczone możliwości poznania ludzi i świata (DP 110):

On: Kiedy byłem mały, złapałem jeża. Wsadziłem go do pudła od butów i związałem sznurkiem. Rozmawiałem z nim. Stukałem palcem, a on się ruszał. Potem przestał.

Ona: Do czego zmierzasz?

On: Do niczego. To wspomnienie.

Jedynie, na jakie stać będzie młodych lokatorów „kołchozowego” mieszkania... Jakże jednak wymowne. Obojgu przynosi ono czytelną przestrożę, którą jednak bohaterowie *Drugiego pokoju* zlekceważą. Ale nie tylko o klasyczne ostrzeżenie tu idzie. Historia z jeżem odgrywa w dramacie poważniejszą rolę. Jest minifigurą sytuacji, która właśnie się rozgrywa.

Wspomnienie mężczyzny to opis pewnego eksperymentu, który nazwać by można „próbą empatii”. Chłopiec łapie jeża i zamyka go w pudle po to, by się do niego zbliżyć, by z nim rozmawiać, nawiązać kontakt. Jego działanie jest rzecz jasna paradoksalne. Oto bowiem, żeby porozumieć się ze zwierzęciem, wejść z nim w jakąś relację, trzeba najpierw wykazać nad nim swoją przewagę, pojmać je i uwięzić. Bez tej wstępnej agresji nie doszłoby do żadnego zbliżenia, zwierzę na wolności nigdy nie dopuściłoby chłopca do siebie – niepojmiane, na zawsze pozostałoby niepojęte. A przecież o to właśnie idzie, by przeniknąć do świata nieprzeniknionego, zazdrośnie strzegącego swojej tajemnicy. Kolczasty, niedostępny jeż jest tajemnicą tego świetnym reprezentantem. Chłopiec stuka palcem, a jeż się porusza, ale czy mamy tu do czynienia z jakąkolwiek rozmową? Czy reakcja zwierzęcia jest odpowiedzią na sygnały chłopca? Chłopcu wydaje się, że tak. Zaprzyjaźnia się ze zwierzątkiem, darzy go uczuciem. Tymczasem jeż walczy o życie. Jego sygnały zdają się być odrębnym, równoległym i jakże dramatycznym komunikatem, którego chłopiec nie rozumie i który błędnie interpretuje jako odpowiedź. Jednak nie możemy powiedzieć, że kwestie tego pudełkowego dialogu całkowicie się mijają. Oni mówią do siebie co innego, czego innego oczekują, ale swoje znaki wysyłają w reakcji na sygnały drugiej

strony. W tych skomplikowanych warunkach narzuconej przyjaźni między chłopcem i zwierzęciem rodzi się jednak jakaś ułomna więź. Przerwie ją śmierć jeża.

Kiedy przestraszona kobieta zatrzasnęła się w pokoju, tamci zaczęli nasłuchiwać. Dawniej usiłowali nie zwracać na lokatorkę uwagi, teraz ich uwaga skupiona jest wyłącznie na niej (DP 109):

Ona: Może umrzeć i nawet nie będziemy wiedzieli.

On: Trzeba nasłuchiwać. Cicho.

Takie wezwania i ostrzeżenia w drugiej, trzeciej i czwartej części dramatu Herberta stają się ciągle powracającym refrenem ich natężonego dialogu⁵ (szczegółnej mocy nabiera on w przypadku słuchowskowej realizacji dramatu). Ale zza ściany słychać tylko dźwięk upadającej pokrywki i tykającego zegara. Poza tym – nic. Żadnej reakcji. Napięcie rośnie, oboje przecież spodziewają się – i obawiają – śmierci starej. I wtedy, w tej coraz bardziej przerażającej ciszy, rozpoczyna się ów dziwny eksperyment, próba porozumienia bez porozumienia, która potrwa – z przerwami – kilkadziesiąt godzin. Mogliby przecież wejść do pokoju, ale przecież właśnie tego nie chcą:

On: Warto zajrzeć.

Ona: Oszalałeś!

On: Nie mówię, żeby wchodzić. Ale zobaczyć.

Ona go odwodzi:

Ona: Próbowałam przez dziurkę od klucza. Nic nie widać. Na kłamce wisi coś białego.

⁵ Sytuacja nasłuchiwania „tego, co jest za ścianą” przywodzi na myśl jeden z epizodów *Malte Rainera* Marii Rilkego, w którym narrator i zarazem bohater powieści nasłuchuje odgłosów wydobywających się z sąsiedniego pokoju. Powracający w powieści Rilkego motyw ciszy pozwala traktować *Malte* jako bezpośrednią inspirację Herberta. „I teraz (hm, jakże to opisać), teraz zrobiło się cicho. Cicho, jak kiedy ustaje ból. Osobliwie namacalna, świerzbująca cisza, jakby się rana goiła. Mogłem usnąć natychmiast, mogłem odetchnąć i usnąć. Tylko zdumienie kazało mi czuć. Ktoś mówił obok, ale i to należało do ciszy. To trzeba było przeżyć, jaka to była cisza, oddać tego nie sposób. Na dworze też wszystko było jak wyrównane. Usiadłem, nasłuchiwałem – zupełnie jak na wsi” (R.M. Rilke, *Malte*, przeł. W. Hulewicz, Warszawa 1993, s. 130).

ale nie jest w stanie powstrzymać męża, który bardzo „chciałby wiedzieć”. Nie, mężczyzna długo jeszcze nie wejdzie do „drugiego pokoju”, na razie zastuka w ścianę. Nie po to jednak, by nawiązać komunikację, ale jedynie po to, by wywołać reakcję kobiety (DP 115):

On: Zróbmy doświadczenie. Udawajmy, że przybijamy obraz. To tak, jakbyśmy do niej pukali. Jeśli się odezwie, to będzie dowód.

Ona: Dobry pomysł. Tylko po co się spieszyć. Można to zrobić jutro, jeśli się nic nie zmieni.

Ale żadnych dowodów nie będzie, kobieta nie odpowiada na ich sygnały. Nie chce nawiązać rozmowy, czy też wyczuwa, że nie o dialog tu idzie? Tamci, mimo niepowodzeń, nie przerywają swojego doświadczenia. Chcą się przekonać. Wytężają nie tylko słuch, ale także węch (DP 118):

On: Czy na korytarzu niczego nie czułaś?

Ona: Co miałam czuć?

On: No, zapach jakiś.

Ona: Nic nie czułam.

On: Nic? Może zapach lekarstwa? To by znaczyło, że jest chora. Jakby było coś czuć, to byłby znak.

Ona: Tak. To byłaby wiadomość.

Czekają na wiadomość, ale za ścianą panuje jednak kompletna cisza. I wreszcie ona sama staje się dla nich sygnałem. Sygnałem ostatecznego końca (DP 117):

Ona: Wczoraj było cicho, ale dzisiaj jest ciszej.

On: Co to znaczy?

Ona: Nie ciszej, ale bardziej głucho. Wczoraj było tak, jakby tam ktoś był, ale cicho siedział. Dzisiaj jest tak, jakby nie było nikogo.

Zatrzaśnięci w ciemnym pomieszczeniu, uwięzieni w pudełku zmysłów, nie są w stanie przeniknąć tajemnicy „drugiego pokoju”. Tajemnicy, bo przecież to ich stukanie, wachanie, nasłuchiwanie, wyglądanie szybko przekracza w dramacie Herberta ramy fabularnego epizodu. W zderzeniu z ciszą tamtej strony działanie uczestników akcji dramatycznej uniwersalizuje się i jawi jako dziwny obrządek niemożliwego poznania. TO, co jest za ścianą, to nie tylko znienawidzona sublokatorka, nie tylko pokój, którego młodym brakuje do rodzinnego szczęścia,

nie tylko dom, do którego tamci – wydziedziczeni – nie mają wstępu. To przede wszystkim DRUGA STRONA ich ograniczonej, bolesnej i paradoksalnej egzystencji, skąd nie dochodzą ich żadne sygnały. Ci ludzie żyją w całkowitej pustce, której jakby przybywa, a raczej – są głusi i ślepi, bo przecież sama obecność umierającej kobiety powinna być dla nich rozdzierającym znakiem. Cisza w dramacie Herberta dźwięczy coraz potężniej, ale usłyszeć ją można tylko sumieniem. Tymczasem On i Ona metodycznie sumienie zagłuszają...

Światło i krzyk

Żeby coś usłyszeć i coś zobaczyć, bohaterowie dramatu muszą wyjść ze swojego pokoju-klatki, przedostać się w inną przestrzeń, przekroczyć własne ograniczenia. W piątej części dramatu Herbert daje im taką szansę. Plan działania ułoży Ona, jego wykonawcą będzie On (DP 118–119):

Ona: Jej okna widać z kamienicy naprzeciw.

On: No to co?

Ona: Można wejść na klatkę schodową i zobaczyć.

On: Myślisz, że będzie widać?

Ona: Można spróbować.

On: Czy ona nie ma zasłon w oknach?

Ona: Nie. Ma białe firanki do połowy okna.

Mężczyzna wychodzi z pokoju, opuszcza swoje pudełko zmysłów, potem wraca i opowiada o tym, co zobaczył. Widział kawałek szafy, krzesło, bieliznę starej kobiety. Wszystko, czego mogli się domyśleć bez zaglądania przez okno. Stara „prawdopodobnie” leży w łóżku. Poza tym: „Nic”. Młoda kobieta jest dociekliwa:

Ona: Żadnego ruchu?

On: Raz jakby coś przemknęło. Ale to była skaza na szybie.

Więc jeszcze szyba – krzywa, zarysowana – oddziela ich od wiedzy. Jeszcze jedna przeszkoda, chociaż nie jest to już zasłona, może jednak zniekształcić obraz i zmylić poznającego. Stąd jeszcze jedno pytanie kobiety:

Ona: To wszystko?

On po raz drugi zapewnia (DP 121):

On: Wszystko.

Ona: Niewiele.

Ale nagle mężczyzna jeszcze coś sobie przypomina, coś, co według niego ma dużą wagę, ponieważ jest, długo przez nich oczekiwanym, znakiem (DP 121–122):

On: Ważne jest, że światło się pali. Tam jest bardzo jasno. Pali się górne światło i pewnie jeszcze nocna lampka.

Ona: Ona nigdy tak długo nie pali światła.

On: Tak. Chyba że jest sama. W ciemności człowiek jest samotny. Nawet sprzęty nie mogą go pocieszyć. Kiedy wychodziliśmy, paliła wszystkie światła. Ona bała się ciemności.

Kwestia mężczyzny z piątej części dramatu jest kontynuacją myśli wypowiedzianych przez niego w części pierwszej. Mężczyzna znowu próbuje tłumaczyć przed żoną potrzeby i lęki starej kobiety, po raz kolejny wskazując na jej samotność. Dobrze pamięta przyzwyczajenia sąsiadki, rozumie jej reakcje, nagle jakby współczuje z kobietą zza ściany, o czym natychmiast zawiadamia nas poetyczka „melodia” jego kwestii: „Nawet sprzęty nie mogą go pocieszyć”. Poprzednio ta jego – może tylko udawana, raczej ułomna empatia – odsłoniła przed nami sytuację bezdomności dwojga lokatorów sublokatorskiego mieszkania. Obecnie otwiera nam oczy – nam, a nie im – na nową perspektywę poznania rzeczywistości, w której ci dwoje funkcjonują.

Otóż mężczyzna, wyszedłszy wieczorem na klatkę schodową sąsiedniej kamienicy, zajrzał do pokoju kobiety i zobaczył, że pali się tam światło. Potem przed żoną łatwo wytłumaczył to zjawisko, jednak w jego kwestiach czai się jakaś dodatkowa informacja. Decyduje o tym kształt wypowiedzi mężczyzny oraz jej semantyczny potencjał. Najpierw pojawia się modalna rama wypowiedzi, zasygnalizowana zwrotem: „ważne jest, że...”. Zwrot ów ma swoje uzasadnienie akcyjne, jest próbą ratowania sensu wyprawy do kamienicy naprzeciw i sygnałem zmieniającej się sytuacji za ścianą. Ale przecież wnosi także do tej natężonej konwersacji wyraźnie wypowiedziany osąd. Przypomnijmy sobie finał pierwszej i drugiej rozmowy bohaterów, w pierwszej części dramatu rozdzielonych pauzą.

W obu przypadkach dochodziło do całkowitej redukcji świata i sensu. Najpierw była to redukcja do bezsensownej śmierci, potem do niczym nie ograniczonej wolności, która uzasadnia zbrodnię. „Nie mamy **nic** do stracenia” [podkr. – J.K.]. Gdy mężczyzna powrócił ze swojej wyprawy poza pokój, w jego relacji znowu pojawiło się słowo „**nic**”, natychmiast dopełnione podwójnym „wszystko”. W tym poznawczym eksperymencie „wszystko” sprowadziło się do „niczego”, ale tym razem to jeszcze nie był finał dialogu. Jest „**nic**”, ale – „światło się pali”. Mężczyzna pozostaje pod wrażeniem tego, co zobaczył. Owszem, za chwilę będzie potrafił to uzasadnić, mówiąc o „górnym świetle” i „nocnej lampce”, a następnie o nawykach starej, samotnej kobiety. Teraz jednak opisuje zjawisko, odrywając się na moment od realiów, motywacji, uzasadnień. Powie: „Tam jest bardzo jasno” – i to właśnie okaże się „ważne”.

Wydaje się, że motyw ten nabiera w dramacie znaczeń symbolicznych. Zapalone lampy to dowód na to, że kobieta umarła, a świadomość jej śmierci wywołuje w mężczyźnie emocjonalny wstrząs (pomimo roli, jaką On i Ona odegrali). Ale wstrząsowi mężczyzny towarzyszy też chyba jakaś ledwie przez niego wyczuwana aura związanej ze śmiercią tajemnicy. Może to było tylko chwilowe doznanie, jakaś momentalna intuicja, ledwie zarejestrowana przez mózg i natychmiast praktycznie uzasadniona, ale przecież ta śmierć... świeci. Na tym zresztą nie koniec, bo oto mężczyzna wraca do mieszkania – za ścianą, choć teraz tego nie widzi, cały czas jest „bardzo jasno” – i wypytuje żonę, czy nie słyszała czegoś podczas jego nieobecności. Kobieta, podobnie jak wcześniej mężczyzna, nie jest pewna, zastrzega, że mogło się jej zdawać, że mogła się przesłyszeć, ale usłyszała, że ktoś krzyknął (DP 122):

Ona: Zdawało mi się, że ktoś krzyknął. Ale to pewnie na ulicy.

On: Pewnie na ulicy.

Ona: To był wysoki krzyk. Tak nawołują się młodzi. Może mi się w ogóle przesłyszało.

W *Drugim pokoju* raz już krzyk słyszeliśmy. To mężczyzna naśladował przed żoną własny, jakiś wewnętrzny i zduszony, krzyk – krzyk wywołany niemożliwością wyrwania się z ich ciasnego pokoju, miasta, świata (DP 112–113):

On: Czasem chce mi się biec i krzyczeć.

Ona: Co krzyczeć?

On: Aaaaooo! Tak.

Ona: Ciasno, aż w gardle ściska.

I taki też, jak ich całe życie, był krzyk mężczyzny: ciasny, wydobywający się ze ściśniętego gardła. Krzyk z ulicy jest inny: wysoki, chłopiący, nawołujący. Jak śpiew! Jeżeli w dramacie Herberta między krzykiem mężczyzny i krzykiem z ulicy istnieje jakiś związek, to opisać możemy go tylko poprzez przeciwieństwo. Krzyk mężczyzny oznacza zamknięcie, krzyk z ulicy – właśnie dlatego, że dobiega z zewnątrz i w chwili, kiedy mężczyzna był poza pokojem – jest znakiem otwarcia. A więc wtedy, gdy On zobaczył, że „tam jest bardzo jasno”, Ona usłyszała „wysoki krzyk”. Poddajmy się symbolicznie: On zobaczył jasność, a Ona usłyszała śpiew. Potem sytuacja w „drugim pokoju” odmieniła się całkowicie. Zapanowała tam „cisza jak przepaść”. Znak, że stara umarła. Ale w chwili jej śmierci w pokoju wydarzyło się coś „ważnego”. Co?

We wspomnianym już, głośnym wierszu *Pan Cogito – zapiski z martwego domu* (ROM), który powstał wiele lat po napisaniu *Drugiego pokoju*, bo na początku 1980 roku, motyw „wysokiego krzyku” odgrywa rolę kluczową, wprowadzając do naszkicowanej wcześniej „konstelacji wydziedziczenia” zupełnie nową perspektywę – odkupienia przez cierpienie. Przypomnijmy fragment wiersza Herberta (*Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, ROM):

o dziesiątej wieczór
kiedy gaszono światło
Adam rozpoczął koncert

dla uszu profanów
brzmiał on
jak ryk spętanego

dla nas
epifania

był
pomazańcem
zwierzęciem ofiarnym
psalmistą

opiewał
niepojętą pustynię
wołanie przepaści
pętlę na wysokościach

krzyk Adama
składał się
z dwu trzech samogłosek
rozpiętych jak żebra nieboskłonów

potem
nagła
pauza

Podmiot, autor tytułowych „zapisków z martwego domu”, opowiada tu o pewnym zdarzeniu, które miało miejsce w bliżej nieokreślonej przeszłości, a następnie powtórzyło się kilka razy. Kronikarz Herberta znajduje się w zbiorowej sali (celi więziennej?, sali szpitalnej?) pośród leżących „pokotem”, „gnijących osobno”, „wyzbytych / ambicji / istnienia” ludzi (więźniów?, pacjentów?). Obok „zamknięty szczelnie / w miejscu niedostępnym”, prawdopodobnie w izolatce, znajduje się inny, samotny człowiek, przez tamtych nazwany Adamem. Wieczorem Adam „rozpoczął koncert”, czyli – jak Marsjasz w słynnym wierszu Herberta – zaczynał krzyczeć, a jego głos w ciągu kolejnych wieczorów stawał się dla sąsiadów zza ściany „epifanią”. Opowieść o tym realno-duchowym doświadczeniu przybiera pod piórem „kronikarza” kształt biblijnego apokryfu⁶. Mówiąc o cierpiącym więźniu, autor „zapisków” opowiada zarazem o ofierze Ukrzyżowanego, wydarzenie na Golgocie sytuując w kontekście ofiary składanej w Świątyni Jerozolimskiej: „był / pomazańcem / zwierzęciem ofiarnym / psalmistą” – czytamy w wierszu. Izolatkę Adama mówiący nazwie słowem *debir*, oznaczającym najważniejszą część Świątyni Jerozolimskiej, „święte świętych”, sam Przybytek, w którym, od momentu umieszczenia w nim Arki, zamieszkał Jahwe. Tak prorok Ezechiel głosił chwałę Boga: „Głos miał jak głos wód wielkich, a ziemia się świeciła od majestatu jego” (Ez 43,2; przekład ks. Wujka⁷). Jahwe jest jasnością – Je-

⁶ Por. B. Burdziej, *Objawienie w Martwym Domu według Zbigniewa Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, dz. cyt., s. 405–435.

⁷ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekład polski W.O. Jakuba Wujka SJ, Kraków 1962.

zus Chrystus jako Boży „pomazaniec” powie o sobie: „ja jestem światłością świata” (J 8,12⁸) – a wizję tę symbolizuje wystrój Przybytku „odzianego” – jak przełoży Wujek (3 Krl 6,20) – „szczerem złotem”. Jahwe jest też potężnym głosem, na który ludzie odpowiadają głosem chwalaćcych Pana psalmistów.

Ale szczerozłota świątynia w dniach kultu rozbrzmiewała nie tylko głosami ludzi śpiewających psalmy, lecz także głosem zarzynanych na ofiarę zwierząt, który to ryk autor „zapisków” skojarzy z tragicznym krzykiem Jezusa na krzyżu. „Okolo godziny dziewiątej Jezus zawołał donośnym głosem «Eli, Eli, lema sabachthani?», to znaczy: Boże mój, Boże mój, czemuś Mnie opuścił? Słyszając to, niektórzy ze stojących tam mówili: «On Eliasza woła». [...] A Jezus raz jeszcze zawołał donośnym głosem i wyzionął ducha” (Mt 27,46–47.50). Dochodzący z izolatki głos Adama to w wierszu Herberta zarazem krzyk i śpiew, to konglomerat cierpienia i transcendencji, dwie strony tej samej ludzko-boskiej rzeczywistości, w swej pełni możliwej do rozpoznania tylko przez wtajemniczonych. Dla „profanów” ofiara „pomazańca” będzie krwawą egzekucją, dla obdarzonych wiarą cierpienie, zwątpienie i śmierć Ukrzyżowanego będzie objawieniem samego Boga, które zbawia świat.

Wydaje mi się, że dwa symboliczne motywy: „bardzo jasnego światła” i „wysokiego krzyku” są w *Drugim pokoju* dalekim echem epifanii przedstawionej w późnym wierszu Herberta. Śladem świętości przez bohaterów dramatu wyczuwanej, ale nierozpoznanej, a przez to niedostępnej. Na chwilę, na jedno mgnienie, do ich zamkniętego świata szczerów „gnijących” w swojej w klatce („On: No to zgnijemy tu”) i zagryzających swoich rywali, przedarł się sygnał „z tamtej strony” – zza ściany i z ulicy, a więc spoza ich zdegradowanego świata. Został przez nich odebrany, ale nie przerodził się w ich umysłach w epifanię duchowego sensu przeżywanych zdarzeń i szybko zanikł niczym zbyt słaba fala radiowa czy zbyt subtelny dla ich sumienia i umysłu dźwięk.

W jego miejsce zjawia się natomiast inna „melodia”... Po powrocie mężczyzny do mieszkania ich wspólny eksperyment wcale

⁸ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* [w przekł. z jęz. oryg.], oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, [wydanie trzecie poprawione], Poznań–Warszawa 1980. Kolejne cytaty – jeśli nie zaznaczono inaczej – podaję za tym wydaniem.

się przecież nie zakończył. Bohaterowie dramatu zmagają się teraz z samą ciszą, która jest „jak przepaść” i w pewnym momencie postanawiają ją... zagłuszyć:

Ona: Można jeszcze coś spróbować.

On: Co?

Ona: Nastawić na głos radio i otworzyć drzwi od korytarza. Jeśli śpi, to powinna się obudzić.

On: Spróbujmy.

Ona: Wyjdź na korytarz i słuchaj.

Mężczyzna spełnia polecenie żony, znowu wychodzi, choć tym razem nie tak daleko jak poprzednio, i znowu w tej częściowo zewnętrznej przestrzeni usłyszy coś innego! Kobieta włącza radio, Herbert napił się w didaskaliach „Hałaśliwa muzyka”. Musiała być naprawdę głośna, skoro mężczyzna tak szybko wrócił, krzycząc (DP 123):

On: Zamknij, do diabła!

Tam, w korytarzu, pod drzwiami „drugiego pokoju”, był o wiele dalej od źródła dźwięku, niż kobieta, a jednak to On odczuł hałas jako coś niestosownego: „To świństwo. To nie ma sensu. Teraz powinien być spokój”. Nie ukrywajmy, pomysł kobiety w porównaniu z tym, co oboje od wielu godzin wyczyniają z lokatorką zza ściany – wyczyniają i nie wyczyniają! – jest w istocie niewinny. Ale nie taka motywacja zdaje się konstituować reakcję mężczyzny. Radiowy jazgot uderza w drzwi pokoju, gdzie kryje się tajemnica oznaczona „jasnym światłem” i „wysokim krzykiem” z ulicy. Teraz wyjątkowe znaczenie tamtego głosu zostaje potwierdzone poprzez jego przeciwieństwo, hałas, który wywołuje w mężczyźnie silną reakcję gniewu. Jego słowna ekspresja znowu przemycia znaczenie symboliczne – hałas za sprawą leksykalnego skojarzenia staje się w dramacie domeną diabła. Tak rozpoczyna się ich wspólna, fantazmatyczna „pieśń”, którą Herbert wplata do naturalistycznego dialogu swoich bohaterów.

Śmierć duszyczek

Gdy radio cichnie, znowu zastanawiają się, czy nie wejść do pokoju starej. Tym razem to Ona zaczyna się niecierpliwić:

Ona: Trzeba się w końcu na coś zdecydować.

i wtedy padają najbardziej zagadkowe słowa tej części dramatu:

On: Robimy wszystko, co można zrobić.

Słowa niezwykle bulwersujące, nawet budzące wstręt. Mężczyźnie wydaje się, że „robią wszystko”, tymczasem nie robią nic. Nie robią nic, żeby pomóc starej kobiecie, za to rzeczywiście „wszystko”, by nie przeszkodzić jej w śmierci. Mężczyzna opóźnia wejście do „drugiego pokoju” w obawie, że mogłoby ono uratować kobietę (DP 124):

Ona: Trzeba tam wejść.

On: Lepiej trochę później.

Zwleka, chce by stara umarła na pewno, postanawia czekać do rana, tamtą skazując na śmierć, siebie i żonę – na całonocne wyczekiwanie. I tu właśnie, w tej strasznej symetrii, kryje się tajemnica słów mężczyzny. Tamta leży w łóżku i pewnie już nie żyje, ci kładą się do łóżka, by... umierać razem z nią? Próbują zasnąć, ale to nocne „czuwanie” szybko zamienia się w jakiś przeraźliwy, nieruchomy obrządek („Jest tak, jakbyśmy całą noc czuwali nad nią”), którego sens przebija się przez słowa wypowiedane teraz jak w letargu (DP 125):

Ona: Boję się zasnąć, żeby się nie śniło.

On: Mnie się nigdy nic nie śni.

Ona: To lepiej.

On: Może lepiej. Gdy zasypiam, czuję, że umieram.

Ona: To nieprzyjemnie.

On: Nic nie boli. Coś się od nas oddziela i potem nie może wrócić.

Krąży nad zamkniętym ciałem i nie ma którejdy wejść.

Kim Oni teraz są? Ludźmi myślącymi i mówiącymi o śmierci, czy może już, na progu jawy i snu, symbolicznie umierającymi? Leżą i boją się zasnąć, by nie umrzeć, zarazem pograżając się w tym stanie. Słowa mężczyzny to jakby dalsza część jego przerwane monologu o umieraniu. Jego myśl, przedtem zakorzeniona w naturalistycznym obrazie człowieka umierającego z „ustami pełnymi chleba”, przybiera teraz postać zaskakującego fantazmatu. Jest to bliski archaicznym wyobrażeniom fantazmat o duszy ulatującej z ciała niczym powietrze z pękniętego balonu. Dusza ciało to dotychczas nie tylko wypełniała, ale je także poruszała, „animowała” (łac. *anima* to właśnie „dusza”), była zasadą jego fizycznego bycia w czasie

i przestrzeni. Ciało przez duszę „opuszczone” przestaje być tym samym „zbiornikiem”, zmienia się, traci „formę” i nie nadaje się już do ponownego „wypełnienia”. W chwili śmierci dusza porzuca martwe ciało i odchodzi, zdążając ku bożej światłości. Jednak nie każda dusza tak się zachowuje. Niektóre z nich nie potrafią oderwać się od ciała, nagle od niego uwolnione – pragną powrotu. Dla takich dusz greccy stoicy rezerwowali pogardliwie-litościwe miano „duszyczek”. To „coś”, co się „oddziela”, a potem „krąży nad zamkniętym ciałem i nie ma którejdy wejść”, to właśnie duszyczka.

Czym różni się dusza od duszyczki? Różnicę tę objaśnia Jarosław Marek Rymkiewicz w swoim głośnym eseju *Animula, vagula, blandula*⁹. Według Marka Aureliusza, do którego Herbert zwracał się w swoim słynnym wierszu pomieszczonym w pierwszym tomie jego poezji z roku 1956, a więc na dwa lata przed opublikowaniem *Drugiego pokoju*, „dusza ukształcona i mądra” to ta, „która jest świadoma początku i końca, i rozumu przenikającego całe istnienie, i zarządzającego wszystkim od wieków w pewnych okresach”¹⁰. „Duszyczka” – „nieukształcona i nieuczona” – jest jej przeciwieństwem. „Stoicki podział na dusze i duszyczki miał stać się podstawą chrześcijańskiego podziału na czyste dusze, świadome Rozumu przenikającego całe istnienie, i nieświadome, ślepe dusze, żyjące w grzechu i uwikłane w rozkosze pięciu zmysłów”¹¹ – pisze Rymkiewicz. Miano duszyczek w tradycji poetyckiej – poczynając od epigramatu cesarza Hadriana rozpoczynającego się słowami: „Duszyczko, błędniczko kochana”, a na poematach i dramatach T.S. Eliota skończywszy (nie jest to wszak ostatni z wielkich poetów, który pisał o „duszyczkach”) – przypisywano przede wszystkim ludziom biernym i pozbawionym głębszych uczuć, żyjącym terażniejszością i nadmiernie uwikłanym w codzienność, duchowo niedojrzałym, cierpiącym – nie wiadomo, po co; zgorzkniałym – nie wiadomo dlaczego. I przerażonym przeczcuciem ostatecznego końca w grobowym dole. W nich właśnie rozpoznawano dusze skarłate, które po śmierci żądały powrotu do ciała. To ich „krążenie” nad ciałem, dramatyczne

⁹ Por. J.M. Rymkiewicz, *Animula, vagula, blandula*, [w:] tenże, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.

¹⁰ Tamże, s. 144.

¹¹ Tamże.

zawieszenie między życiem a śmiercią, stanowiło przedłużenie ich głupio beztroskiej, chaotycznej i zarazem bolesnej egzystencji duszyczek, będąc jednocześnie karą za ich zmarnowane życie. Wedle niektórych tradycji tak właśnie wyobrażano sobie piekło, przez które duszyczka musiała przejść, by odrodzić się jako dusza.

Czy On, bohater *Drugiego pokoju*, jest właśnie taką błąkająca się i umierającą duszyczką? Wydaje mi się, że tak. Herbert bowiem rozważaniami mężczyzny o własnej śmierci bardzo wyraźnie „wypełnia” interesujący nas topos. Sądzę, że dzieje się tak również w przypadku kwestii wypowiedzianej przez kobietę tej samej, bezsennej nocy (DP 127):

On: Niedługo świt.

Ona: Nie lubię świtu. To tak, jakby do gardła lali eter.

Niezwykłe, tajemnicze porównanie. Zjawisko kosmiczne zostaje zestawione z czynnością kojarzącą się z zabiegiem usypiania pacjenta przed operacją. Jednak zabieg anestetyczny wygląda inaczej, eteru nie leje się do gardła, eterem nasycy się tampon, który potem przykładają do nosa. Chodzi o oddech, a nie o picie, połykanie. Czy eter w ogóle można pić? Nie, ciekły eter jest trucizną! W łączności z ludzkim ciałem ta lodowata ciecz zaczyna natychmiast parować, wtrącając człowieka w stan chwilowej euforii, zadaje mu ból, dusi. „Ciasno, aż w gardle ściska” – powie wcześniej kobieta. Wyobrażona przez nią sytuacja, w której bezosobowi wykonawcy czynności leją eter do gardła człowieka, to sytuacja tortury poprzedzonej poczuciem momentalnego szczęścia! Torturą jest dla kobiety świt, w najstarszych tradycjach zawsze kojarzony pozytywnie, jako wyjście z ciemności, radosny początek, narodziny, odrodzenie, nawet zmartwychwstanie. Gdyby kobieta porównała świt do lotnego eteru, gdyby powiedziała o usypiającej narkozie, obraz ów miałby sens odwrotny niż tradycyjna symbolika świtu, ale zbliżoną wartość emotywną (ulga). Świt, zamiast budzić, usypiałby żyjącego przed bolesną operacją, w której domyślamy się samego życia. Byłby więc rodzajem środka znieczulającego, jak w słynnym wierszu Eliota *Animula*:

„Z ręki Boga wychodzi na świat zwykła dusza”
Na płaską ziemię zmiennych blasków i okrzyków,
Do światła, mroku, żaru i wilgoci;
Biega wśród nóg foteli i stolików,

Staje i pada, chciwa zabawek i pieszczot,
 Śmiało idąca, nagle przerażona
 Ucieka, aby schronić się za dłonią wspartą na kolanie;
 Skłonna do porzucenia obaw, cieszy się
 Aromatem i blaskiem choinki w pokoju,
 Ciepłym wiatrem i światłem słonecznym, i morzem;
 Studiuje plamy słońca na podłodze
 I jelenie skaczące wokół srebrnej tacy;
 Płacze z prawdziwym – przywidzone,
 Wierzy w karty, w królowe, w królów,
 W zaklęcia wróżek i w bajanie służby.
 Kamienny ciężar wciąż rosnącej duszy
 Rani i gmatwa coraz bardziej, dzień po dniu;
 Gmatwają oraz ranią coraz silniej, tydzień po tygodniu
 Imperatywy – „jest i zdaje się”,
 Możliwe i niewykłuczone, pragnienie i umiar.

Na koniec ból istnienia i **narkoza snów**
 Skręca duszyczkę w fotelu przy oknie –¹²

U Eliota codzienna egzystencja „zwykłej duszy” kończy się „ból-
 em istnienia”, który zostaje złagodzony „narkozą snów”. Tymczasem
 Herbert idzie dalej. W kwestii kobiety sam znieczulający środek za-
 daje ból, powoduje cierpienie, przed którym miał przecież chronić.
 A więc nie odrodzenie, nawet nie znieczulenie, ale śmierć. Cieleśna
 i duchowa, pamiętajmy bowiem, że eter tradycyjnie łączy się z sym-
 boliką duszy, jako ulotny gaz często staje się jej synonimem. Istotne
 jednak, że nie o „wyjściu” duszy z ciała mówi Ona – także *animula*
 – ale o jej niemożliwym, bolesnym powrocie. Stan ten utożsamiony
 z dniem codziennym, z życia czyni mękę, a z żywego wciąż czło-
 wieka przedmiot, jak w prozie poetyckiej Herberta zatytułowanej
Samobójca (HPG):

Spadł jak płaszcz rzucony z ramion, ale dusza stała jeszcze jakiś czas po-
 trząsając głową coraz lżejszą, coraz lżejszą. A potem ociągając się weszła
 w to zakrwawione u szczytu ciało w chwili, gdy wyrównywała się jego
 temperatura z temperaturą przedmiotów, co – jak wiadomo – wróży
 długowieczność.

¹² T.S. Eliot, *Animula*, przeł. K. Boczkowski, [w:] tenże, *Wybór poezji*, wybór
 tekstów i komentarze K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, Wrocław
 1990, s. 205–206. Podkr. – J.K.

Przerażający obraz wlewania eteru do gardła zostaje w szóstej części dramatu poprzedzony obrazem podwójnego samobójstwa (DP 126; podkr. – J.K.):

On: Jak pada w górach deszcz, to się można powiesić.

Ona: Jak pada nad morzem deszcz, też się można powiesić.

a następnie dopełniony motywem „piekielnego zmęczenia”, o którym mówi mężczyzna w finale tej części sztuki (DP 127):

On: Jestem piekielnie zmęczony. Nic nie robiłem, a jestem piekielnie zmęczony.

Mężczyzna dwa razy powtarza swoją kwestię, wybijając przyśłówkę „piekielnie” (nad ranem, gdy wróci z pokoju starej kobiety, powtórzy tę kwestię po raz trzeci). Oto za sprawą serii pokrewnych sobie motywów cała szósta część *Drugiego pokoju*, w której Ona i On leżą w łóżku z trupem przez ścianę, jawi nam się jako prawdziwe „piekło” ich egzystencji. Śmierć kryje się wszędzie: za ścianą, w supozycji kolejnych kwestii szóstej części dramatu, także w ostatnim poleceniu kobiety (DP 127–128):

Ona: To nerwy. Zamknij oczy.

i ostatniej woli wyrażonej przez mężczyznę:

On: Chciałbym, żeby już było po wszystkim.

Zauważmy, i On, i Ona nie mówią o śmierci w ogóle, czy też śmierci starej kobiety, jak poprzednio, ale o śmierci własnej („można się powiesić”), przywołując symbolikę duszy, która nie może powrócić do ciała lub, powracając, ciało to torturuje i zabija. W istocie mówią o sobie. Bo leżąc w tym małżeńskim łóżu z umierającą albo już martwą kobietą za ścianą, są przede wszystkim złęczonymi, choć zarazem niezwykle bezwzględnymi duszyczkami, które, zabijając kobietę – „lekką”, przez cały ten czas traktowaną przez nich jak „powietrze”! – popełniają duchowe samobójstwo.

Jakże wymowna w szóstej części sztuki jest ta niesłychana, choć pewnie psychologicznie uzasadniona, huśtawka ich myśli i emocji: między świadomością tragicznego zdarzenia i nieświadomością jego

konsekwencji (przejawiającą się w głupiej gadaninie o samochodzie i wakacjach), między porażającym lękiem, nawet cierpieniem, i płaskim dzieleniem doznań na „nieprzyjemne”, niewystarczająco wesołe, spowodowane „nerwami”. Pamiętamy, że konwersację taką Ona i On prowadzą od kilkudziesięciu już godzin, że świetnie opanowali zasady tej „gry” i nie wiemy, czy nadal nie udają. Ale właśnie na tym polega życie nieszczęsnych duszyczek... Ona i On zostają jednak zarazem wyposażeni w przeczucie, które być może pozwoli im kiedyś dojrzeć i zmierzyć się ze świadomością własnego czynu. Jest to przeczucie własnej śmierci duchowej, a ten „kto ma świadomość własnej śmierci, kto umierał za życia i wie, że umierał, jest już na drodze do innego życia i do innej śmierci”¹³. „We all gotta do what we gotta do” – mówi Sweeney, bohater „arystofanicznego melodramatu” Eliota *Sweeney Agonistes*, duszyczka, która stała się duszą¹⁴. „Robimy wszystko, co można zrobić” – odpowiada jakby echem bohater *Drugiego pokoju*, ale ich działanie jest odwrotnością procesu prawdziwego, duchowego dojrzewania. „Zasada takiego bycia człowiekiem, dzięki której istota materialna i przestrzenno-czasowa może dojść do samej siebie, określić samą siebie i w ten sposób przekroczyć czysty determinizm tego, co materialne, nazywa się duszą...”¹⁵. Czy bohaterowie *Drugiego pokoju* kiedykolwiek zdołają ją zbudować? Metafizyczny horyzont ich refleksji wypełniają przecież jedynie przerażające fantazmaty śmierci, która mieszka w ich pokoju.

Zarażeni śmiercią

Drugi pokój zaczyna się buntem (wobec starej), a kończy (jej) zgonem. Zerwanie, pierwsza samodzielna decyzja (młodych), okazuje się w konsekwencji wyrokiem, od którego nie ma odwołania. On i Ona, „bezdomni” i „wydziedziczeni”, wygnani z raju, znajdują w śmierci największą – i jedyną – tajemnicę. Całymi godzinami próbują ją przeniknąć, krok po kroku zabijając własne dusze. Kiedy nad ranem męczycyżna wreszcie wejdzie do pokoju starej kobiety, dramatyczna

¹³ J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 159–160.

¹⁴ T.S. Eliot, *Sweeney Agonistes. Fragments of an Aristophanic Melodrama*, [w:] tenże, *Collected Poems 1909–1962*, Faber and Faber, Londyn 1974, s. 135.

¹⁵ Hasło *dusza*, [w:] K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1987, s. 98.

i symboliczna symetria, pomiędzy tym, co przed, i tym, co za ścianą, stanie się szczególnie wyrazista. Oto trup spotyka trupa (DP 129):

Ona: Błady jesteś.

On: Muszę trochę posiedzieć.

Ona: Jak wygląda?

On: Dobrze. To musiało stać się niedawno.

Pewnie o świcie, kiedy tamci wyobrażali sobie własną śmierć – sami umierali. Rano rzeczywiście „wszystko inaczej wygląda”. Wygląda – „dobrze”. Tak mówi się o świeżych jeszcze zwłokach i ciele, którego nie zniekształcił spazm agonii. Cóż oni teraz robią, co planują zrobić? Z chwilą, gdy On wreszcie TAM wszedł – drzwi starej wcale nie były zamknięte! – po kilkudziesięciu godzinach niewiadomej wszystko stało się nagle „pewne”, to znaczy: takie samo, jak po tej stronie. Ich pokoju i domu starej nie dzieli już ściana, tylko że dom zniknął, przesunął się za kolejną ścianę. Oni sami go likwidują. Świetnie wiedzą, co „trzeba”, czego „nie można”, co „musiało się stać” i co stać się „musi”, co „najlepiej” zrobić i co zrobić, „żeby”... Ostatnia, siódma część dramatu to prawdziwa litania pewności, którą ci dwoje zagadują strach i wyrzuty sumienia. Działają jak w transie, świetnie się teraz dogadują, są bardzo zgodni i myślą trzeźwo. Wygrali, stara nie żyje, choć nie dotknęli jej palcem. Teraz tylko chodzi o to, by zająć pokój i dostosować go do własnego życia. W finałowym dialogu młodzi planują remont, budując w myślach coś, co ma być domem ich wspólnego szczęścia. Są bardzo praktyczni, ale każde ich słowo zdradza lęk przed śmiercią. Zbudować dom znaczy dla nich przede wszystkim pozbyć się jej trujących śladów (DP 131):

Ona: Trzeba jej rzeczy zapakować i znieść do piwnicy. Zostawimy tylko łóżko. Do czasu aż ją zabiorą.

On: Trzeba wywietrzyć. Trzeba dużo wietrzyć.

Ona: Podłogę najlepiej wywiórkować. Czy tam jest tapeta?

On: Tapeta.

Ona: Trzeba ją zedrzyć. I pomalować.

On: Najlepiej na jasny kolor.

Ona: Żółty.

On: Tak, żółty. Żeby było zawsze jasno.

– jak nocą w pokoju starej kobiety.

Zanim zamieszkają w swoim nowym pokoju, musi nastąpić jego oczyszczenie – przede wszystkim z miejsca, gdzie ma być „bardzo jasno”, powinien zniknąć trup i wszelkie rzeczy z nim związane¹⁶. Uderzające są zwłaszcza leksykalne powtórki: „wywietrzyć” – „wietrzyć”, „tapeta” – „tapeta”, „żółty” – „tak, żółty”, „na jasny kolor” – „żeby było zawsze jasno”. Oni nie tylko wzajemnie utwierdzają się w swoich postanowieniach. W tych finałowych kwestiach obowiązywać się zdaje jakaś dodatkowa reguła: amplifikacji, wzbogacenia, wzmocnienia. Powtórzone dwa razy w dawnej tradycji biblijnej oznacza „pełnię”, jak w przypadku wyrażenia „święte świętych” używanego na oznaczenie jerozolimskiego sanktuarium. Oni „oznaczają” swój „drugi pokój” w sposób analogiczny, jakby zdublowanym słowem chcieli potwierdzić wyjątkowość wreszcie zdobytego miejsca, uczynić go tym prawdziwym domem, którego zostali pozbawieni nie tylko w wymiarze fizycznym, ale także duchowym. Ale dom zniknął dokładnie w tym momencie, w którym młodzi weszli do pokoju zabitej staruszki, a planowane przez nich czynności, choć wydają się refleksem symboliki sakralnej, są tylko odbiciem fantazmatu śmierci, która brudzi¹⁷. Fantazmat ten zdominował świadomość dwojga bohaterów *Dругiego pokoju*, a formuła „zarażeni śmiercią” w sposób dosłowny wyraża stan ich umysłów. Ten sam fantazmat zmyja zdominuje

¹⁶ Kontakt ze zwłokami to w tradycji starotestamentowej jeden z pięciu, obok połogu, menstruacji, ejakulacji i choroby, stan „zabrudzenia”, który podleżał nakazom „czystości rytualnej”. Por. D. O'Donnell Setel, hasło *czystość rytualna*, [w:] *Słownik wiedzy biblijnej*, red. nauk. B.M. Metzger, M.D. Coogan, przeł. A. Karpowicz [et al.], Warszawa 1996, s. 97–98. Por. także: P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 27.

¹⁷ Demaskując duchową pustkę swoich bohaterów, Herbert nasycy finał dramatu aluzjami biblijnymi. Wiórkowanie drewnianej podłogi przywodzi na myśl czynność wykładania drewnem podłogi w Świątyni Jerozolimskiej. „I zbudował [Salomon] ściany domu wewnątrz z desek cedrowych, od podłogi domu aż do wierzchu ścian i aż do stropu okrył ściany drzewem cedrowym wewnątrz; a podłogę domu wyłożył tarcicami jodłowymi. I zbudował dwadzieścia łokci w tył kościoła z desek cedrowych podłogi aż do wierzchu, i uczynił wewnętrzny dom wyrocznicy świętym świętych” – czytamy w Wujkowym przekładzie Starego Testamentu, szczególną uwagę zwracając na owe jodłowe „tarcice”, czyli proste, surowe, białe deski (3 Krl 6,15–16). Świątynię Jerozolimską Salomon pokrył „szczerym złotem”, On i Ona planują swój pokój pomalować na żółto.

wyobrażnię bohatera *Listów naszych czytelników*. W obu sztukach wypełnia on puste miejsce po prawdziwej świętości.

„Muzyka” *Drugiego pokoju* to melodia tłumionej rozpacz, z której rodzi się okrucieństwo. Słychać ją we wszystkich częściach dramatu, przebija się przez naturalistyczny dialog w postaci nagłych wspomnień, rzadkiej refleksji podszytej niepokojącymi wyobrażeniami, ekspresji uczuć i stanów psychicznych, pojedynczych słów o zaskakującym zabarwieniu semantycznym. Przypomnijmy sobie kilka motywów tej strasznej melodii:

Śmierć wchodzi przez komin.
I zastaje nas przy stole z ustami pełnymi chleba.

Tak, jesteśmy bezsilni. Możemy tylko czekać.
Kiedy byłem mały, złapałem jeża. Wsadziłem go do pudła od butów
i związałem sznurkiem. Rozmawiałem z nim. Stukałem palcem, a on
się ruszał. Potem przestał.

W końcu będziemy stać ciasno sfłoczeni od oceanu do oceanu. Na
brzegach będzie się topiło starców.

W ciemności człowiek jest samotny. Nawet sprzęty nie mogą go pocieszyć.

Nic nie boli. Coś się od nas oddziela i potem nie może wrócić. Krąży
nad zamkniętym ciałem i nie ma którądy wejść.

Nie lubię świtu. To tak, jakby do gardła lali eter.

Jestem piekielnie zmęczony. Nic nie robiłem, a jestem piekielnie zmęczony.

To z przeświadczenia o życiu jako permanentnej, masowej egzekucji rodzi się czyn dwojga bohaterów *Drugiego pokoju*. Jesteśmy w świecie po brzegi wypełnionym lękiem przed śmiercią i ostatecznym końcem bolesnej egzystencji człowieka. Zrozpaczeni, choć nieświadomi swojej rozpacz, młodzi ludzie osaczyli starą kobietę jak zwierzęta i z kamiennym sercem doczekali się jej zgonu. Ich oczekiwanie, połączone z nasłuchiowaniem, zamieniło się w jakiś makabryczny obrządek uśmiercania nie tylko sąsiadki za ścianą, ale też własnej duszy. Kiedy w *Jaskini filozofów* Sokrates przekonał się, że racjonalna myśl nie pokona lęku przed śmiercią i rozpacz, na pomoc przeciwko Dionizosowi wezwał Apollina, boga, który otwiera ludzki umysł na transcendencję. Drogą wewnętrzną kontemplacji

metafizycznej tkanki świata wydobywał się ze swego lęku Homer w *Rekonstrukcji poety*. Ale Sokrates i Homer byli poetami – bohaterowie *Drugiego pokoju* nie znają ich „zakłęcz”. „Bezdomni” i „wydziedziczeni”, ulegają lękowi, a wraz z nim zwierzęcym instynktom, a ich umysły bez reszty opanowuje „ciemna muzyka”. Kilka razy On i Ona ocierali się o współczucie, kilka razy ich intuicja budziła się i zaczynała odbierać zaskakujące ich sygnały. Okazały się one jednak za słabe i nie przerwały przerażającego procesu biernego oczekiwania na śmierć ofiary – i swoją własną. Ci dwoje nie zbudują domu, jak nie staną się rodziną, kłamiąc w urzędzie („Ona: Musimy występować jako rodzina”). Z pewnością wszystko uda im się załatwić. Żadnych dochodzeń, przesłuchań, aresztów. *Drugi pokój* nie jest przecież sztuką sensacyjną. Jest dramatem ludzi, którzy utracili duszę, zanim zdołali ją zbudować. Ale czy mieli na to szansę?

Tajemnica

Wydaje się, że ostatnią szansą tych dwojga była właśnie ta słaba staruszka zza ściany, która chciała zastąpić im matkę. Niczego o niej nie wiemy. Wszystko, czego zdołaliśmy się dowiedzieć, pochodzi od ludzi, którzy skazali ją na śmierć. Pewnie nie kłamali, opisując jej wygląd i przytaczając jej dawne wypowiedzi. Ani razu jednak nie zapytali siebie, co myśli stara kobieta, tkwiąc w milczeniu za ścianą. Podejrzewali ją tylko o strach, strach przed eksmisją, a potem pewnie strach przed nimi. W coraz większym napięciu nasłuchiwali odgłosów jej biologicznego życia, ale przecież czekali na jej śmierć, od pewnego momentu mówili o niej w czasie przeszłym. Wewnętrzny głos kobiety był dla nich zupełnie niedostępny. Dla nas także pozostaje on zagadką. Ale pamiętamy echo jej głosu realnego, utrwalone w głosie młodej kobiety: „Co pani ma mi za złe?”. Pamiętamy to inicjalne pytanie, które stwarzało szansę porozumienia, ale nie zostało podjęte, bo przecież dla młodej całe zło ich wspólnego życia skupiło się właśnie w tej starej kobiecie.

Gdybyśmy mogli dostać się tam, zanim drzwi do pokoju zmarłej zostaną otwarte, i spędzić tych kilkadziesiąt strasznych godzin blisko jej łóżka. Co zobaczylibyśmy w oczach kobiety, która przeczytała fałszywy list i więcej nie wyszła ze swojego pokoju? Czy tylko

strach, rozpacz? Cisza za ścianą wskazywać może na samobójczą rezygnację staruszki z życia, jej śmiertelne odrętwienie. Gdybyśmy więc mogli wejść do tego domu, uchylić drzwi tego pokoju, usiąść przy starej kobiecie i to sprawdzić...Wiem, że podstawowa koncepcja dramatyczna *Drugiego pokoju* polega właśnie na tym, byśmy obcowali tylko z bohaterami pokoju „pierwszego” i tylko za ich pośrednictwem poznawali TO, CO JEST ZA ŚCIANĄ. A jednak zastanawia nas brak jakiegokolwiek reakcji z tamtej strony nawet wtedy, gdy kobieta jeszcze żyła. Nie odezwała się, gdy tamci zaczęli walić w ścianę, nawet nie krzyknęła. Nie była w stanie? A może jej milczenie, podobnie jak milczenie Sokratesa w *Jaskini filozofów*, świadczy jednak o czymś innym niż lęk? Może nie lęk powodował starą kobietą, ale właśnie odwaga, niezwykła, wydawałoby się przerastająca ludzkie siły determinacja, jakieś niezrozumiałe dla tych dwojga postanowienie doprowadzenia „sprawy” do końca poprzez – zaryzykujemy na koniec ten domysł – świadome wyrzeczenie się siebie? Czy ta wyłysiała staruszka nie okazała się odważniejsza i silniejsza od młodych za ścianą – we własnym domu, z perspektywą dwóch desek zbitych „na krzyż”? Czy jasne światło, wydobywające się z pokoju staruszki, i wysoki krzyk dochodzący z ulicy nie są w dramacie Herberta „znikliwym” znakiem tajemnicy niepojętej dla lokatorów świata po katastrofie? Nie tajemnicy śmierci, ale – świętości. Niewidocznej, cichej, zagłuszonej, a jednak niezwykle wymownej.

Nota edytorska

Książka jest zbiorem tekstów już publikowanych, omawiających twórczość Zbigniewa Herberta. Źródła przedruków podano w nocie bibliograficznej. Wszystkie artykuły zamieszczone w publikacji zostały ujednolicone zgodnie z zasadami stosowanymi w serii Biblioteka Pana Cogito: pod względem zapisu przypisów, tytułów oraz śródtytułów. Cytaty z dzieł i listów Zbigniewa Herberta opatrzone skrótami tytułów utworów, z których pochodzą. Wykaz skrótów umieszczono na początku książki. Ujednolicono także brzmienie cytatów z twórczości poety, stosując zapis ustalony w wydaniach, które podano w wykazie skrótów. Cytaty z innych wydań dzieł Herberta nie były korygowane jedynie wtedy, gdy zmiana ich brzmienia burzyła tok interpretacji.

Noty o autorach

Prof. dr Bogdana Carpenter – emerytowany wykładowca Uniwersytetu Michigan, autorka prac z zakresu literatury polskiej, komparatystyki, m.in.: książki *The poetic avant-garde in Poland. 1918–1939* (1983). Znana tłumaczka poezji Zbigniewa Herberta na język angielski – razem z mężem, Johnem Carpenterem, dokonała wielu przekładów, m.in.: *Selected Poems* (1977), *Mr. Cogito* (1993), *Elegy for the Departure and other Poems* (1999).

Prof. dr Halina Filipowicz – wykładowca na Uniwersytecie Wisconsin-Madison, autorka rozpraw o literaturze polskiej i dramacie, m.in. książki *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*, przeł. T. Kunz (2001).

Prof. dr hab. Aleksander Fiut – wykładowca na Uniwersytecie Jagiellońskim, znawca twórczości Czesława Miłosza, autor wielu rozpraw, esejów i książek, m.in.: *Pytanie o tożsamość* (1995), *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza* (1998), *Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem* (1999), *W stronę Miłosza* (2003).

Dr Tomasz Garbol – pracownik naukowy Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, autor prac na temat sacrum w literaturze oraz książki „Chrzest ziemi”. *Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta* (2006).

Dr Jerzy Gizella – poeta, laureat wielu nagród poetyckich, krytyk literacki. Autor licznych zbiorów wierszy, m.in.: *Obustronne milczenie* (1977), *Nocna straż* (2001), *Weterani wojny trojańskiej* (2002), *Tu ciało tam dusza* (2004) oraz dwa tomy szkiców: *Pożegnanie z uproszczeniami* (2003), *Pisarze i kopiści* (2003).

Prof. dr hab. Wojciech Gutowski – wykładowca Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, autor wielu rozpraw i książek na temat literatury młodopolskiej i współczesnej, m.in.: *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku* (1994), *Nagie dusze i maski (o młodopolskich mitach miłości)* (1992), *Mit, Eros, sacrum: sytuacje młodopolskie* (1999).

Dr Jacek Kopciński – pracownik Instytutu Badań Literackich PAN oraz Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, redaktor naczelny miesięcznika „Teatr”, autor rozpraw i książek, m.in.: *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego* (1997), *Którędy do wyjścia? Szkice i rozmowy teatralne* (2002), *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta* (2008).

Dr Katarzyna Kuczyńska-Koschany – pracownik naukowy Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książki *Rilke poetów polskich* (2004), za którą otrzymała nagrodę rektorską II stopnia, oraz tomu prozy *Zielony promień* (2006).

Prof. dr Arent van Nieukerken – wykładowca na Uniwersytecie w Amsterdamie, tłumacz poezji Sępa-Szarzyńskiego, Mickiewicza, Miłosza oraz poetów rosyjskich. Autor komparatystycznego studium *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna* (1998) oraz książki *Perspektywiczność Sacrum. Szkice O Norwidowskim Romantyzmie* (2007).

Dr Maciej Nowak – pracownik naukowy Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Przygotował i ukończył rozprawę doktorską na temat inspirowanych chrześcijaństwem koncepcji dziejów w polskich powieściach historycznych.

Dr hab. Kazimierz Nowosielski – profesor Uniwersytetu Gdańskiego, krytyk literacki, nagradzany poeta. Wydał wiele tomów wierszy, m.in.: *Miejsce na brzegu* (1975); *Uparte oddychanie* (1989); *Znikliwa odwieczność* (1999) oraz zbiór esejów *Przestrzeń oczekiwania. Historia, natura, sacrum we współczesnej poezji polskiej* (1993).

Prof. dr hab. Ryszard Nycz – pracownik Instytutu Badań Literackich PAN, wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego, redaktor naczelny dwumiesięcznika „Teksty Drugie”. Autor wielu rozpraw i książek, m.in.: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu* (1996), *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (2000), *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie* (2002), *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* (2001).

Dr hab. Małgorzata Mikołajczak – wykładowca na Uniwersytecie Zielonogórskim, autorka książek: *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Kozioł* (2000), *„W cieniu heksametr. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta* (2004), *Pomiędzy końcem a apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta* (2007) oraz antologii poezji lubuskiej *Mieszkam w wierszu* (2001 – razem z B. Mirkiewicz) i *Od słowa do słowa* (2006).

Dr hab. Danuta Opacka-Walasek – wykładowca na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, autorka wielu rozpraw i książek, m.in.: „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta* (1996), *Czytając Herberta* (2001), *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku* (2005).

Prof. dr hab. Władysław Panas (zm. 2005 r.) – wykładowca Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, redaktor naczelny „Roczników Humanistycznych”, autor książek, m.in.: *W kręgu metody semiotycznej* (1991), *Pismo i rana. Rzecz o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej* (1996), *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza* (1997).

Dr hab. Dariusz Pawelec – profesor Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, krytyk literacki. Autor wielu książek, m.in.: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty* (1992), *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku* (2003). *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich* (2006).

Prof. dr hab. Krystyna Pisarkowa – językoznawca, polonistka, członek Polskiej Akademii Umiejętności, Rady Języka Polskiego przy Prezydium Polskiej Akademii Nauk oraz Komitetu Językoznawstwa PAN, autorka ponad trzystu publikacji, m.in.: *Historia składni języka polskiego* (1984), *Język według Junga. O czytaniu intencji* (1994), *Pragmatyka przekładu. Studia przypadków poetyckich* (1998).

Dr Adam Poprawa – pracownik naukowy Uniwersytetu Wrocławskiego, krytyk literacki i muzyczny, prozaik, poeta. Wydał m.in. tomiki wierszy: *Komentarz do Dantego* (1990), *Koncert na adwent* (1995), rozprawę *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza* (1999), zbiór szkiców *Formy i afirmacje* (2003).

Józef Maria Ruszar – dyrektor Warszawskiego Festiwalu Poezji im. Zbigniewa Herberta, publicysta i krytyk literacki. Wydał dwie książki o Zbigniewie Herbertcie: *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta* (2004) i *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta* – album rysunków poety oraz reprodukcji dzieł malarskich, które były inspiracją dla wierszy i esejów (2006). Jest redaktorem serii Biblioteka Pana Cogito.

Nota bibliograficzna

- ♦ Nycz R., „Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy”, [w:] tenże, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 235–257.
- ♦ Panas W., *Tajemnica siódmego anioła*, [w:] tenże, *Tajemnica siódmego anioła. Cztery interpretacje*, Lublin 2005, s. 7–27.
- ♦ Pawelec D., „Bądź wierny Idź”, [w:] tenże, *Świat jako Ty*, Katowice 2003, s. 123–159.
- ♦ Nowosielski K., *Wytrwać do końca. O wierszu „Raport z obłączonego Miasta”, „Topos” 2002, nr 1/2, s. 29–35.*
- ♦ Pawelec D., *Elegia*, [w:] tenże, *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form literackich*, Katowice 2006, s. 167–191.
- ♦ Opacka-Walasek D., *Tkanka życia, tkanina poezji*, [w:] *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje ofiarowane Ireneuszowi Opackiemu*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2003, s. 335–343.
- ♦ Ruszar J. M., *W poszukiwaniu Curatti Dionisii*, „Pogranicza” 2008, nr 3 [74], s. 46–52.
- ♦ Fiut A., *Ukryty dialog*, [w:] tenże, *W stronę Miłosa*, Kraków 2003, s. 225–247.
- ♦ Kuczyńska-Koschany K., *Herbert – „z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke”*, [w:] tenże, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 241–262.
- ♦ Nieukerken van A., *Zbigniew Herbert – ironia jako zabieg retoryczny oraz postawa życiowa*, [w:] tenże, *Ironiczny konceptyzm*, Kraków 1998, s. 178–225.
- ♦ Carpenter B., *Poezja Zbigniewa Herberta w krytyce anglosaskiej*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 7–19.
- ♦ Garbol T., *Herbertowe „mimo wszystko”* (rec.: Z. Herbert, „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione,

- red. B. Toruńczyk, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008; *Herbert niezmany. Rozmowy*, oprac. H. Citko, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008), „Ethos” 2008, nr 4 (84), s. 189–195.)
- Gutowski W., *Świadek odbótwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta*, [w:] tenże, *Wśród szczyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 147–161.
 - Nowak M., „...stopień do mojej ułomnej metafizyki”. *Herbert i liturgia*, „Ethos” 2000, nr 4, s. 97–108.
 - Mikołajczak M., *Od Orfeusza do Arijona. Pieśń i muzyka w świecie poetyckim Zbigniewa Herberta*, „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 2, s. 137–151.
 - Poprawa A., *Piętno piękna*, [w:] tenże, *Formy i afirmacje*, Kraków 2003, s. 109–115.
 - Gizella J., *Bądź wierny. Idź*, [w:] tenże, *Pożegnanie z uproszczeniami. Recenzje i szkice*, Kraków 2003, s. 54–63.
 - Pisarkowa K., „To jest ów owoc”. O „Brewiarzu” Zbigniewa Herberta, „Język Polski” 1999, nr 1/2, s.1–14.
 - Filipowicz H., *Tekst – performer. Dramaturgia Zbigniewa Herberta a problem performatywności*, [w:] *Polonistyka po Amerykańsku. Badania nad literaturą polską w Ameryce Północnej (1990–2005). Studia pod redakcją Haliny Filipowicz, Andrzeja Karcza, Tamary Trojanowskiej*, Warszawa 2005, s. 157–182
 - Kopciński J., *Żeby było zawsze jasno. „Drugi pokój”*, [w:] tenże, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 274–317.

Indeks osobowy

A

Aaron Jonathan 264, 268, 273, 279
Abramowska Janina, 62, 172, 207, 208
Abrams Meyer Howard 132, 135, 136,
141, 144
Abriszewska D. 111
Adamiec Marek 4, 37, 43, 47
Albright William Foxwell 64
Alvarez Alfred 264, 266, 267, 268,
269, 272, 274, 276, 279, 429
Ancewicz Pranas 188
Anders Jarosław 264, 266
Andrzej Karcz 461
Andrzejewski Bolesław 335
Anouilh Jean 226
Antochewicz Bernard 197
Antoniuk Mateusz 22, 23
Arystoteles 27, 391
Asnyk Adam 37
Auden Wystan Hugh 6, 79, 215, 216,
217, 219, 222, 223, 224, 225, 227,
230, 231, 232, 233, 234, 235, 237,
238, 239, 240, 241, 242, 251, 255,
256, 257, 258, 259, 260, 261, 263,
266, 269, 364
Augustyn, św. 232
Avercamp Hendrick 288

B

Babuchowski Andrzej 209
Babuchowski Szymon 19

Bach Johann Sebastian 344
Baczewski Antoni 37, 43, 47
Baczyński Krzysztof Kamil 189
Balbus Stanisław 26
Balczeran Edward 138, 143, 144, 145, 327, 391
Baranowska Anna Tamara, 234
Barańczak Stanisław, 9, 37, 38, 61, 62,
71, 84, 85, 88, 92, 95, 97, 98, 99,
100, 104, 106, 107, 108, 109, 110,
145, 151, 192, 196, 215, 220, 221,
222, 223, 228, 243, 245, 265, 275,
276, 280, 300, 301, 303, 310, 327,
345, 353, 390, 429, 459
Barthes Roland 26, 95, 110, 156, 157, 410
Bartmiński Jerzy 380, 383
Baszniak Tadeusz 43
Baudelaire Charles 260, 261, 263
Bayley John 268, 269, 271, 279
Bell Marvin 270, 279
Bełza Władysław 102
Białoszewski Miron 189, 212, 264, 458
Bieńkowska Ewa 158
Bierezin Jacek 100
Birkenmajer Józef 312
Birkerts Sven 268, 273, 279
Blessington Francis C., 280
Błażejowski Witold 12
Błoński Jan 37, 175, 215, 301, 326,
339, 340, 397
Bobrowska Romana 13
Boczkowski Krzysztof 334, 448

Boniecka Barbara 380, 383
 Borowski Tadeusz 189
 Bosch Hieronymus 219, 347, 352
 Boyers Robert 265
 Bożyk Joanna 178
 Bradecki Andrzej 366, 383
 Brandys Kazimierz 39, 40, 49
 Braun Kazimierz 395
 Bręk Jarosław 12
 Brodski Josif 197
 Brudnicki Jan Z. 392
 Brueghel Pieter (starszy) 216
 Bryll Ernest 104, 108
 Buber Martin 302
 Buczkówna Mieczysława 107
 Buddenberg Else 210
 Burdziej Bogdan 338, 442
 Butler Judith 410
 Byron George Gordon 232

C

Caccini Francesca 379
 Camus Albert 188
 Carpenter Bogdana 6, 264, 457, 460
 Carpenter John 264, 457
 Cavanagh Clare 265, 275, 278, 280
 Cecylia, św. 346, 377
 Cézanne Paul 211
 Chenu Marie-Dominique 322
 Chrétien de Troyes 256
 Chrzanowski Tadeusz 191
 Churchill Winston 233
 Chwin Stefan 23, 25, 284, 285
 Cicha Magdalena 14, 17
 Cichowicz Stanisław 452
 Cieślak Tomasz 37, 306
 Cieślak-Sokołowski Tomasz, 285
 Cirlot Juan-Eduardo 83, 132, 149
 Citko Henryk 9, 10, 11, 12, 282, 461
 Coetzee John Maxwell 272, 280
 Conrad Joseph 19
 Coogan Michael D. 452
 Corday Charlotte 235
 Culler Jonathan 144

Cyceron Marek Tulliusz 341
 Czajkowska Magdalena 10, 160, 163, 288
 Czajkowski Zbigniew 10, 160, 288
 Czaplewicz Eugeniusz 145, 388
 Czaplński Przemysław 18, 23, 137, 213, 283, 330, 388
 Czechowicz Józef 173
 Czerniawski Adam 37, 43, 45
 Czyżewski Krzysztof 206

D

Dalida (Yolanda Gigliotti) 344
 Dällenbach Lucien 157
 Dante Alighieri 155, 253, 254, 255, 459
 Davidson Gustav 60, 63, 65
 Davie Donald 220, 221, 222
 Dąbrowski Tadeusz 284
 Dąbska Izydora 106, 347
 Dedecius Karl 37, 197
 Dejmek Kazimierz 387
 Dembiński Henryk 187, 188
 Dickey James 271
 Dietzen L. 13
 Dobrzyńska Teresa 22
 Dobyns Stephens 273, 280
 Domańska Ewa 98
 Donne John 274
 Dorosz Krzysztof 299, 302
 Doroszewski Witold 313
 Dryden John 231, 233
 Duk Józef 387
 Dupré Louis K. 296
 Durand Gilbert 305
 Duyster Willem 28, 289, 290
 Dybiak Krzysztof 326, 327
 Dziadek Adam 110
 Dziewulska Małgorzata 59

E

Eagleton Terry 270, 280
 Eco Umberto 50
 Eliot Thomas Stearns 193, 194, 229, 266, 268, 269, 273, 326, 334, 364, 389, 446, 447, 448, 450

- Elzenberg Henryk 9, 14, 15, 18, 19, 49,
80, 81, 86, 91, 142, 250, 317, 327, 360
- Emery George 265
- Enden Klara Maria van 46
- Engel Manfred 209
- Epstein Barbara 265
- Erazm z Rotterdamu 44
- F**
- Fedewicz Maria Bożenna 132
- Fiałkowski Tomasz 9
- Ficowski Jerzy 29
- Filipowicz Halina 7, 387, 388, 457, 461
- Fiut Aleksander 6, 11, 18, 20, 37, 78,
80, 82, 171, 182, 283, 457, 460
- Flattley Kerry 278
- Forche Carolyn 265, 280
- Forstner Dorothea 83, 134
- Foucault Michele 26
- Franaszek Andrzej 18, 19, 23, 25, 26,
37, 130, 172, 283, 284, 326, 338,
388, 400, 429
- Francesca Piero della 13, 217, 218, 238
- Franciszek Ferdynand Habsburg-
Lotaryński d'Este, arcyksiążę 164
- Fried Philip 265
- Friedrich Caspar David 137
- Frydryczak Beata 139
- Frye Northrop 79, 91
- Fulińska Agnieszka 79
- G**
- Galas Michał 67
- Garbol Tomasz 6, 18, 19, 23, 282,
457, 460
- Gelberg Andrzej 188, 290, 291
- Giraudoux Jean 215, 226
- Gizella Jerzy 7, 355, 457, 461
- Głowiński Michał 26
- Godyń Mieczysław 327
- Gogol Johna 266
- Gołębiowska Maria 20
- Gombrowicz Witold 305
- Gomulicki Juliusz Wiktor 262
- Gorczyńska Renata 20, 40, 49, 209,
289, 290, 323, 327
- Górny Marek 12
- Górny Paweł 12
- Grabowski Artur 22
- Grabska Iwona 12
- Green Michael 87
- Griffiths Steve 280
- Gruchoł Tomasz 24
- Grupiński Rafał 359
- Gryglewicz Feliks 313
- Grzegorz I Wielki, św., papież 366
- Guardini Romano 312
- Guderian-Czaplińska Ewa 389, 427
- Gutowski Wojciech 7, 18, 295, 457, 461
- H**
- Hadrian Publiusz Eliusz,
cesarz rzymski 161, 162, 446
- Halpern Ignacy 41, 42, 45
- Hardy Thomas 221
- Hart Henry 280
- Hass Robert 280
- Havel Václav 96, 97
- Heaney Seamus 222, 224, 270, 273,
274, 275, 276, 277, 278, 279, 280
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 184
- Heidegger Martin 236, 318
- Heine Heinrich 42, 51
- Heraklit z Efezu 297
- Herbertowa Katarzyna 180, 186
- Herbertowa Maria z Bałabanów 183
- Herbert-Żebrowska Halina 10, 23, 24
- Herder Johann Gottfried von 335
- Herling-Grudziński Gustaw 189, 210
- Hermogenes 161
- Hesse Hermann 296
- Highwater Jamake 399
- Hirsch Edward 266, 280
- Hoffman Michael 273, 280
- Hölderlin Friedrich 236, 318, 335
- Holmberg Arthur 418
- Holoubek Gustaw 88
- Holton Milne 265

- Holub Miroslav 269, 270
Homer 149, 239, 242, 250, 259, 340, 401, 420, 454
Hostyński Lesław 19
Hulewicz Witold 436
- I
- Ingarden Roman 15, 372, 376, 383
Ivanov Văčeslav Vsevolodovič 74
- J
- James Jamie 327, 328, 342
Jan Apostoł, św. 314
Jan Paweł II, papież 324
Janaszek-Ivaničkova Halina 208
Janion Maria 41
Janke-Cabańska Beata 208
Jankowska Katarzyna 12
Jastrun Mieczysław 193, 197, 228, 230, 376, 384
Jerzy IV, król Anglii 232
Jung Carl Gustav 296
Juzwenko Adolf 285
- K
- Kajtoch Jacek 361
Kalemba-Kasprzak Elżbieta 389
Kaligula, cesarz rzymski 274
Kaliszewski Andrzej 37, 43, 59, 60, 61, 62, 301, 331, 356, 387
Kania Ireneusz 132, 149, 67, 83
Karasek Krzysztof 97, 98, 108
Karol II Stuart, król Anglii i Szkocji 233
Karpiński Wojciech 196
Karpowicz Agnieszka 452
Karpowicz Tymoteusz 264
Kartezjusz (Descartes René) 34, 44, 45, 88
Kasprowicz Jan 295
Katon Marek Porcjusz 284
Kawafis Konstantinos Petrou 6, 79, 215, 224, 237, 238, 239, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 257, 258, 260, 262, 263, 364
Kądziera Paweł 9, 11
- Keats John 259
Kerényi Károly 201
Kiełb-Szawuła Aleksandra 24
Kijowski Andrzej 414, 415
Kimball Roger 280
Kisiel Marian 398
Klinger Michał 64
Kłosiński Krzysztof 140
Kołakowski Leszek 42, 43, 45, 46, 86, 87, 91
Komendant Tadeusz 349
Kondeusz, książę 45
Kondracki Andrzej, ks. 66
Konopnicka Maria 37
Konwicki Tadeusz 117, 189
Kopciński Jacek 7, 8, 11, 23, 388, 393, 420, 456, 458, 461
Kornhauser Julian 78, 101, 131, 143, 180, 182, 355, 356
Kossman Nina 265
Kowalska Małgorzata 111
Kozicka Dorota 285
Kozioł Urszula 107, 110
Krajewska Anna 388, 396
Kramkowska-Dąbrowska Agnieszka 10, 23
Kraśniński Zygmunt 155
Kraszewski Charles S. 388, 390, 391, 396
Krokiewicz Adam 201, 203
Kropotkin Piotr Aleksiejewicz 28
Kruk Stefan 389, 395, 400
Krynicky Ryszard 8, 11, 143, 199, 284
Krzemieniowa Krystyna 129
Krzyżanowski Julian 382
Kubiak Zygmunt 244, 248
Kuczyńska Jadwiga 89
Kuczyńska-Koschany Katarzyna 6, 191, 458, 460
Kunicka Halina 344
Kunz Tomasz 388, 393, 404, 457
Kútnik Józef, 366, 383
Kuźmiak Zbigniew 154
Kwiatkowski Jerzy 37, 51, 62, 79, 215, 218, 221, 222, 238, 239, 327, 361, 363

L

Laforgue Jules 268
Lam Andrzej 418
Lamping Dieter 209
Latałło Stanisław 12
Laurent Monique 200
Legeżyńska Anna 140, 143, 326, 345, 432
Leibowitz Herbert 265
Leśmian Bolesław 173
Leśniewska Maria 263
Lévinas Emmanuel 111
Levis Larry 271, 280
Lewandowska Sabina 296
Lewin Leopold 197
Lieberman Laurence 273, 280
Ligęza Wojciech 14, 130, 131, 132,
140, 141
Limon Jerzy, 191
Lipska Ewa 104, 105
Lis Renata 95
Lisicki Paweł 18
Liwiusz (Livius Titus) 358
Loew Peter Oliver 191
Lowell Robert 271
Ludwik XIV, król Francji 34, 45

Ł

Łapiński Zdzisław 226
Łebkowska Anna 37
Łomnicki Tadeusz 12
Łotman Jurij 130
Łukasiewicz Jacek 130, 172, 178, 329,
350, 353, 392, 400
Łukaszyk Romuald 313
Łuszczkiewicz Piotr 193, 194, 389,
400, 403

M

Maciąg Włodzimierz 326
Maciejewski Marian 302
Maj Bronisław 102, 103
Majakowski Władimir
Władimirowicz 138
Malewicz Kazimierz 179, 275

Malinowski Bronisław 372, 383
Mallarmé Stéphane 20
Mandelsztam Osip 236, 269
March Michael 264
Marcus Lea S. 410, 413
Marczak-Oborski Stanisław 387
Marczyński Jacek 389
Marek Aureliusz, cesarz rzymski 214,
221, 274, 446
Marian Stala 236, 284
Markiewicz Henryk 157
Markowska Wanda, 210
Marks Karol 305
Masud Ahmad Szah 164
Mateusz Apostoł, św. 317
Maulpoix Jean-Michel 139, 140, 141, 143
Mazurkiewicz-Szczyszek Anna 162
Meredith William 280
Merleau-Ponty Maurice 188
Methlagl Walter 210
Metzger Bruce M. 452
Michałowska Teresa 129
Michels Ulrich 379, 383
Michnik Adam 37, 43, 86, 91, 187,
188, 189, 246, 290, 303, 306
Micińska Anna 200
Miciński Bolesław 88, 89
Mickiewicz Adam 90, 91, 101, 107,
154, 458
Mieszkowski Tadeusz, 450
Mikołajczak Małgorzata 7, 22, 140,
325, 458, 461
Milska Anna 210
Milton John 274, 413
Miłosz Czesław 9, 17, 20, 21, 27, 91, 92,
171, 172, 173, 174, 175, 176, 177,
178, 179, 180, 181, 182, 183, 184,
185, 186, 187, 188, 189, 190, 193,
211, 218, 219, 222, 223, 225, 229,
232, 233, 237, 238, 264, 268, 269,
270, 278, 279, 300, 364, 382, 383,
457, 458, 460
Misiółkowa Halina 9, 11, 191
Montale Eugenio 270

- Morawski Jerzy 13
 Mozart Wolfgang Amadeus 314, 334, 342
 Mrożek Sławomir 239
 Müller Heiner 418
 Müller Wolfgang G. 209
 Murphy Bruce 266, 280
 Murza-Stankiewicz Halina 47, 287
 Mycielski Zygmunt 12
- N
- Nadolski Bogusław 366, 383
 Naganowska Irena 197
 Naganowski Egon 197
 Najder Zdzisław 429
 Namowicz Tadeusz 335
 Nawarecki Aleksander 81, 82, 83, 89
 Neruda Pablo 270
 Niemojewska Maria 334
 Niemojewski Jerzy 197
 Nietzsche Fryderyk 14, 16
 Nieuwerkeren Arent van 6, 79, 84, 193, 195, 196, 214, 222, 223, 233, 235, 242, 458, 460
 Norwid Cyprian 203, 262, 319, 320, 326
 Novalis 335, 336
 Nowak Maciej 7, 18, 311, 458, 461
 Nowak Tadeusz 189
 Nowak Zbigniew Jerzy 89
 Nowosielski Kazimierz 460
 Nowosielski Kazimierz 6, 115
 Nowotna Magdalena 380, 383
 Nycz Ryszard 5, 138, 458, 460
- O
- Ochab Maria 452
 O'Driscoll Dennis 270, 280
 Ogden Charles Kay, 383
 Olejniczak Elżbieta 18, 37, 43, 306
 Olwid zob. Hulewicz Witold 192
 Ong Walter Jackson 394
 Opacka-Walasek Danuta 6, 131, 134, 141, 142, 147, 341, 398, 458, 460
 Opolski Dominik 108, 109
 Oramus Marek 18, 317
 Ostaszewski Robert 37, 43
 Owen Wilfred 271
- P
- Pachciarek Paweł 134, 450
 Panas Paweł 19
 Panas Władysław 5, 18, 58, 319, 328, 459, 460
 Panufnik Maciej 43
 Parandowski Jan 149
 Parker Michael 280
 Pasierb Stanisław Janusz, ks. 27, 29, 287
 Pavis Patrice 406
 Pawelec Dariusz 5, 6, 81, 129, 459, 460
 Paweł Apostoł, św. 316
 Perry Seamus 144
 Pieńkowska Maria Dorota 12
 Piłsudski Józef 186
 Pinsk Johannes 318
 Pisarkowa Krystyna 7, 18, 326, 346, 365, 381, 383, 384, 459, 461
 Piwińska Marta 396, 397
 Platon 15, 149, 230, 312, 327, 342, 343
 Płaczkowska Barbara 335
 Pobo Kenneth 280
 Pociąg Bohdan 328, 335, 341
 Podraza-Kwiatkowska Maria 37, 395
 Poincaré Henri 81
 Poklewska Krystyna 37, 306
 Pol Wincenty 155
 Polański Kazimierz 381
 Pomorski Adam 197, 209
 Pope Alexander 231
 Poppek Anna 188, 290, 291
 Poprawa Adam 7, 349, 459, 461
 Porębowicz Edward 155, 253
 Pound Ezra 269
 Prokop Jan 135, 197, 212
 Prokopiuk Jerzy 201, 296, 336
 Przyboś Julian 18, 192, 317
 Przybylska Magdalena 21
 Przybylski Ryszard 309, 328, 329, 332, 334, 344
 Pszczołowska Lucylla 22

Pugh Sheenagh 266, 280

Puzynina Jadwiga 18

Pyszny Joanna 285

Q

Quinn Alice 265

R

Radliński Ignacy 44

Rahner Karl 450

Rasputin Maria 166

Ratajczakowa Dobrochna 389, 391,
395, 399, 407, 408, 409, 415, 419

Rembrandt Harmensz van Rijn 288

Richards Ivor Armstrong 383

Ricoeur Paul 452

Ridenour George 257

Rilke Rainer Maria 6, 141, 191, 192,
193, 194, 195, 196, 197, 200, 201,
202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,
209, 210, 211, 212, 213, 228, 229,
230, 270, 334, 376, 377, 384, 389,
436, 458, 460

Rodin Auguste 200, 209, 210

Rorty Richard 110, 111

Rowiński Cezary 305

Rozmus Jacek 325

Różewicz Tadeusz 18, 189, 215, 216,
217, 225, 264, 295, 335, 364, 393,
394, 395, 397, 398, 457

Rudman Mark 266, 271, 272, 280

Rulewicz Wanda 334, 448

Ruszar Józef Maria 6, 12, 14, 17, 18,
30, 160, 459, 460

Ruszkowski Janusz 60

Ruta-Rutkowska Krystyna 388, 389

Rymanowski Bogdan 290

Rymkiewicz Jarosław Marek 135, 137,
157, 212, 446, 450

Rzepińska Maria 206

S

Sadowski Witold 22, 145, 388

Santor Irena 344

Sartre Jean Paul 188

Saussure Ferdinand de 74

Sawicki Stefan 324, 328

Schechner Richard 410, 411

Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von
129

Schlegel Friedrich von 335

Scholem Gershom Gerhard 67

Scott Peter Dale 264, 268

Shalcross Bożena 280

Shapiro Karl 271

Siedlecka Joanna 183

Siemaszko Piotr 20

Sienkiewicz Barbara 20, 22, 37, 43, 46

Sienkiewicz Henryk 238

Sikorski Jan, 383

Skarbińska Alicja 240

Skorupka Stanisław 377, 384

Skórnicki Jerzy 361

Sławek Tadeusz, 192

Sławiński Janusz 26, 135, 175, 176,
212, 219

Słowacki Juliusz 89, 90, 155, 180

Smith Sydney, bp 232

Sochoń Jan, ks. 18

Sokrates 194, 230, 313, 315, 402, 420,
430, 453, 454, 455

Sosnowski Andrzej 24

Sowiński Adolf 197

Spinoza Baruch de 5, 33, 35, 36, 37, 38,
39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49,
50, 51, 53, 54, 306, 362, 363

Sprusiński Michał 233

Stala Marian 37, 137

Stankowska Agata 137

Starobinski Jean 74

Steiner Rudolf 306

Stepanchev Stephen 266, 268, 281

Stevens Wallace 266

Stępień Tomasz 460

Sugiera Małgorzata 395

Sułowski Zygmunt 313

Surowska Barbara 197, 201, 202, 210

Swedenborg Emanuel 184

- Szarzyński Sęp Mikołaj 80, 458
 Szekspir (Shakespeare) William 136,
 175, 274, 410, 412, 413
 Szyborska Wisława 237, 383
- Ś
- Śliwiński Piotr 18, 23, 24, 26, 28, 29,
 137, 213, 284, 285, 330, 388
 Świontek Sławomir 406
 Świrszczyńska Anna 226
- T
- Tanalska Anna 130
 Taranienko Zbigniew 14
 Tatarowski Konrad 22
 Tate Julia 265
 Taylor Gary 412
 Tomaszewski Artur 192
 Toruńczyk Barbara 9, 11, 12, 282, 461
 Trzaskowski Zbigniew 19
 Trznadel Jacek 40, 361
 Tschiedel Horst-Jürgen 197
 Tuczidydes (Tukidydes) 274
 Turowicz Jerzy 9
 Turzyński Ryszard 134
 Twardowski Jan, ks. 17, 181
- U
- Ubersfeld Anne 406
 Unterman Alan 72
 Urbańska Dorota 215
- V
- Valéry Paul 196
 Vangelesti Paul 265
 Vendlar Helen 266, 269, 270, 277,
 278, 279, 281
 Vermeer Johannes 217
 Vorgrimler Herbert 450
- W
- Walczykiewicz Władysław 429
 Wallace-Crabbe Chris 278
 Wat Aleksander 200, 264
- Weinfeld David 10
 Weisstein Ulrich 208
 Wells Stanley 412
 Werner Mateusz 172
 Węgrzyniak Anna 460
 Węgrzyniakowa Anna 398
 White Hayden 98
 Wiatr Aneta 325
 Wiegandt Ewa 137, 212, 330, 388
 Wielgus Stanisław, abp 68
 Wierciński Andrzej 64
 Wilczyński Marek 98
 Williams William Carlos 269
 Wilson Ruel K. 281
 Wiśniewski Jerzy 18, 37, 131, 306, 389
 Wit Bogusław 392
 Witwicki Władysław 343
 Wojciechowski Jerzy 12
 Wojtkowska Katarzyna 15
 Wood Sharon, 281
 Woroniecki Michał 80
 Worthen W. B., 409, 410, 411, 412,
 413, 414, 415
 Woźniak-Łabieniec Marzena 131, 389
 Wójcik Olga 145
 Wroniewicz Grzegorz 8
 Wujek Jakub, ks. 442
 Wyka Marta 130, 396
 Wysłouch Seweryna 391
 Wyszkowski Tomasz 206
 Wyżyński Tomasz 229
- Y
- Yeats William Butler 193, 225, 229, 237
- Z
- Zaderecki Tadeusz 68
 Zagajewski Adam 99, 100, 102, 355, 356
 Zakrzewska Wanda 134
 Zaleski Jerzy 13
 Załuski Piotr 12, 13
 Zapasiewicz Zbigniew 88
 Zawieyski Jerzy 157, 388, 390, 392,
 393, 402

Zekert Rainer 191
Zeler Bogdan 18, 37, 47
Zgorzelski Czesław 90, 91
Zieliński Jan 200, 233
Zienkiewicz Olga 72
Zięba Maciej, OP 88
Zinn Ernst 196
Ziomek Jerzy 83
Zwolski Edward 64

Ż

Żakowski Jacek 180

Opiekę merytoryczną nad Warsztatami Herbertowskimi sprawuje Rada Naukowa, w skład której wchodzi:

prof. dr hab. Stanisław Balbus – Uniwersytet Jagielloński / Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. Włodzimierz Bolecki – Instytut Badań Literackich PAN
prof. dr hab. Andrea Ceccherelli – Università di Bologna
prof. dr hab. Przemysław Czapliński – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
prof. dr hab. Jolanta Dudek – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Aleksander Fiut – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Grażyna Halkiewicz-Sojak – Uniwersytet Mikołaja Kopernika
prof. dr hab. Jan Andrzej Kłoczowski – Papieska Akademia Teologiczna
prof. dr hab. Wojciech Ligeza – Uniwersytet Jagielloński
prof. dr hab. Andrzej Mencwel – Uniwersytet Warszawski
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 – Papieska Akademia Teologiczna
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
dr hab. prof. UG Marek Adamiec – Uniwersytet Gdański
dr hab. prof. UŚ Danuta Opacka-Walasek – Uniwersytet Śląski
dr hab. prof. UŚ Dariusz Pawelec – Uniwersytet Śląski
dr hab. Anna Czabanowska-Wróbel – Uniwersytet Jagielloński
dr hab. Adam Dziadek – Uniwersytet Śląski
dr hab. Małgorzata Mikołajczak – Uniwersytet Zielonogórski
dr hab. Zbigniew Stawrowski – Dyrektor Instytutu Myśli Józefa Tischnera
dr Mateusz Antoniuk – Uniwersytet Jagielloński
dr Dorota Kozicka – Uniwersytet Jagielloński
dr Dariusz Sikorski – Pomorska Akademia Pedagogiczna
dr Radosław Sioma - Uniwersytet Mikołaja Kopernika
dr Marta Smolińska-Byczuk – Uniwersytet Mikołaja Kopernika
dr Tomasz Tomasik – Pomorska Akademia Pedagogiczna
dr Mirosław Tyl – Uniwersytet Śląski
dr Adam Workowski – Papieska Akademia Teologiczna
dr Dagmara Zawistowska-Toczek – Uniwersytet Gdański
Józef Maria Ruszar – Dyrektor Warszawskiego Festiwalu Poezji im. Zbigniewa
Herberta

Seria wydawnicza Biblioteka Pana Cogito

- ✦ Ruszar J.M., *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 konkretnego 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*, red. J.M. Ruszar (album rysunków poety oraz reprodukcji dzieł malarskich, które były inspiracją dla wierszy i esejów), Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- ✦ Zawistowska-Toczek D., *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.
- ✦ Mazurkiewicz-Szczyszek A., *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.
- ✦ *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2009.
- ✦ Mateusz Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 r.)*, Kraków 2009.
- ✦ *Patrząc aż do zawrotu głowy. Zbigniew Herbert wobec europejskiego dziedzictwa*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2009.
- ✦ Przybylska M., *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji*, Kraków 2009.