

OTWIERANIE GŁOSU

Mateusz Antoniuk

OTWIERANIE GŁOSU

Studium o wczesnej twórczości
Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)

Wydawnictwo Platan
Kraków 2009

Biblioteka Pana Cogito pod redakcją J.M. Ruszara

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Ewy Miodońskiej-Brookes
Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki 2008

Recenzenci naukowci
prof. dr hab. Jacek Petelenz-Łukasiewicz
prof. dr hab. Wojciech Ligęza

Książka ukazuje się pod patronatem
Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

Recenzenci naukowci
prof. dr hab. Włodzimierz Bolecki
prof. dr hab. Jan Tomkowski

Redakcja
Józef Maria Ruszar

Adiustacja tekstu i przygotowanie do druku
Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska

Projekt okładki
Marek Górny
Na okładce Młodzieniec – płaskorzeźba
z Muzeum Archeologicznego w Atenach

Opracowanie graficzne i skład
Iwona Grabska

Nakładem
Stowarzyszenia Integracji Humanistycznej PO-MOST

Projekt dofinansowany przez Fundację Kronenberga

Wydawnictwo Platan Kraków 2009
ISBN 978-83-89711-32-8

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

Książka jest nieznacznie zmienioną wersją rozprawy doktorskiej, napisanej pod kierunkiem Pani Profesor Ewy Miodońskiej-Brookes i obronionej w roku 2008 na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Serdecznie dziękuję Pani Profesor za opiekę promotorską, za inspirujące uwagi oraz rozmowy, bez których nie zdołałbym otworzyć własnego głosu. Bardzo dziękuję Recenzentom doktoratu, Panu Profesorowi Jackowi Łukasiewiczowi oraz Panu Profesorowi Wojciechowi Ligęzie, za słowa zachęcające do publikacji rozprawy i za uwagi, w świetle których mogłem dokonać ważnych korekt i usprawnień.

Słowa wdzięczności kieruję do Pani Katarzyny Herbertowej, która wyraziła zgodę na moje kwerendy archiwalne, przeprowadzone w Warszawie, w prywatnym mieszkaniu. Dziękuję za gościnność i okazane zaufanie. Czytanie rękopisów Poety w Jego własnym pokoju, przy Jego biurku jest doświadczeniem pięknym i, niezależnie od wymiernych korzyści badawczych, posiada swą wartość osobną, autonomiczną.

W świat Herbertowskich rękopisów wprowadził mnie Pan Henryk Citko, kierownik Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej, który wykazywał zrozumienie dla moich próśb oraz pytań, a także udzielał cennych podpowiedzi w kwestiach związanych z datowaniem utworów.

Za życzliwą i mądrą pomoc serdecznie dziękuję Panu Józefowi Marii Ruszarowi, Dyrektorowi Warszawskiego Festiwalu Poezji im. Zbigniewa Herberta. Konferencje współorganizowane przez tę instytucję sprzyjały prezentowaniu i dyskusowaniu tez powstającej rozprawy doktorskiej.

Mateusz Antoniuk

Spis treści

Wykaz skrótów	9
Głos poety, czyli kilka uwag tytułem wstępu	13
Otwarcia twórczości: 1948–1951	31
Aneks: „Parnasizm”, „impresjonizm” i „kreacjonizm” w wierszach z lat 1949–1952	79

Część I Modele rodzajowo-gatunkowe

Rozdział 1. Rodzajowa i gatunkowa instrumentacja wypowiedzi	93
Rozdział 2. Metody kształtowania wiersza	145
Rozdział 3. Przygoda z formą dramatyczną. Od widowiska historycznego do dramatu niekonkluzywnego	193
Rozdział 4. Narracje i fabuły. Nieznane opowiadania	236

Część II Język jako przestrzeń aktywności poetyckiej

Rozdział 1. „Nie nam żałować – gryzi piórkom”... W poszukiwaniu poetyckiej formy funeralnej	279
Rozdział 2. Martwe, żywe... Spotkania z sensem teologicznym	331
Rozdział 3. <i>Słońce nocy i Kelnerzy w pustych restauracjach.</i> Co to znaczy: aktywność w języku?	371
Rozdział 4. „Czułość bywa”... O jednym wyrazie w języku poety	394
„Odtąd wszystko będziesz powtarzał”... Zamknięcia (i nowe otwarcia) 1954–1957	428
Bibliografia	459
Indeks nazwisk	469

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 oblężonego 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 niepublikowane*, Gdynia 1999.

Dramaty

- JF – *Jaskinia filozofów* [1956]
DP – *Drugi pokój* [1958]
RP – *Rekonstrukcja poety* [1960]
LAL – *Lalek* [1961]
LNC – *Listy naszym czytelnikom. 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.
- LNМ – *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 Misiólek], 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.

Głos poety, czyli kilka uwag tytułem wstępu

Kategoria „głosu” przyciąga i skupia uwagę poetów. Tak można było pisać o głosie w grudniu 1820 roku:

Pokłon Przewyższonej Rodzicy!
Nad niebiosa Twoje skronie,
Gwiazdami Twój wieńiec płonie
Jehowie na prawicy.

Ninie, dzień Tobie uświęcamy wierni,
Śród Twego błyszni kościoła!
Oto na ziemię złożone czoła,
Oto śród niemej bojaźnią czerni
Powstaje prorok i woła:
Uderzam organ Twej chwale,
Lecz z bóstwa idzie godne bóstwa pienie,
Śród Twego błyszni kościoła!
I spuść anielskie wejrzenie!
Duchy me bóstwem zapalę,
Głosu mi otwórz strumienie!¹

¹ A. Mickiewicz, *Hymn na Dzień Zwiastowania N.P. Maryi* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993.

A tak w roku 1850:

Panie! – ja nie miałem głosu
 Do odpowiedzi godnej – i – milczałem;
 Błogosławionym zazdrościłem stosu
 I do B o l e ś c i jak do matki drżałem –
 I jak z bliźnięciem zrosły w pól z Z a p a ł e m,
 Na cztery strony świata mając ramię,
 Gdy doskonałość Twą obejmowałem,
 To jedno słowo wyjąknawszy: „k ł a m i e” –
 Do niemowlęctwa wracam...
 Jestem z n a m i e!...
 Sam głosu nie mam – Panie – dałeś słowo,
 Lecz wypowiedzieć ktoś ustami zdoła?
 Przez Ciebie – prochów stałem się Jehową,
 Twojego w piersiach mam i czczę anioła –
 To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła².

Hymn na Dzień Zwiastowania N.P. Maryi i Modlitwa, dwa głosy o głosie, dwie prośby o łaskę wypowiedzenia... Dzieli je trzydziestolecie dojrzenia polskiego romantyzmu, wpływające między kowieńskim Mickiewiczem i paryskim Norwidem. Niewątpliwie, różne to wiersze, inaczej pomyslane i poprowadzone.

Uroczysta inwokacja do Maryi jest tyleż uwielbieniem adresata lirycznego, co ugruntowaniem silnej, indywidualnej pozycji mówiącego podmiotu. Oto z pokornego tłumu, przejętego trwożą i milczącego wobec majestatu świętości *Theotokos*, wyodrębniła się profetyczne „ja”. Poeta-prorok chce wyśpiewać hymn na chwałę Zwiastowania i Niepokalanego Poczęcia, wie jednak, że zadanie to przekracza miarę ludzkiej zdolności. Stąd prośba do Tej, która w słowie ma być uwielbiona, aby wpierw udzieliła słowu duchowej godności i mocy. Już dawna mickiewiczologia odnotowała, że taka kreacja „ja” i taka prośba o natchnienie jest echem tradycji literackiej³. „Cały zaś utwór w nadmiarze wielkich słów i obrazów,

² C.K. Norwid, *Modlitwa* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 1: *Wiersze*, oprac. J.W. Gomułicki, Warszawa 1968.

³ Inwokacja do Maryi zawierająca prośbę o natchnienie poetyckie została rozpoznana jako echo passusu z *Jerozolimy wyzwolonej* („Ty daj głos pieśni”); por. J. Tretiak, *Cześć Mickiewicza dla Najświętszej Panny*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego” 1898, nr 6.

nie płynących swobodnie, lecz luźnie rzucanych, brzmi niby gwałtowna prośba: «Głosu mi otwórz strumienie!» – prośba jeszcze nie osiągnąca spełnienia⁴. Cytowany Juliusz Kleiner dostrzegł w liryku z roku 1820 wyraz śmiałej ambicji poetyckiej, której urzeczywistnienie przynieść miały dopiero kolejne lata i utwory⁵. Można jednak na *Hymn...* spojrzeć nieco inaczej i zauważyć, że po słowach „Głosu mi otwórz strumienie” rzeczywiście otwierają się w wierszu nowe rejestry stylistyczne i możliwości ekspresyjne. Wers „A któż to wschodzi? Wschodzi na Syjon dziewica” inicjuje majestatyczną wizję Wcielenia. Dokonuje się ono przez wejrzenie „Jehowy” i zstąpienie Ducha Świętego, o którym mówi symbol pneumatologiczny – „biała gołąbka”, co „nad Syjonem w równi trzyma skrzydła obie”. W finale utworu dzieło Niepokalanego Poczęcia kojarzone jest z dziełem stworzenia świata *ex nihilo*. Dla wyrażenia tej teologicznie żywej asocjacji poeta scala niezwykle czterowiersz, pomyślany tak bardzo inaczej od wszystkich poprzedzających strof i wersów, jakby stała za nim odmienna filozofia poezjowania:

Grom, błyskawica!
 Stań się, stało:
 Matką dziewica
 Bóg ciało!⁶

Być może tak właśnie, w nagłym „zwięźeniu”, „przyspieszeniu” i „kondensacji”, otwarte zostały strumienie głosu?

Modlitwa Norwida nie wyraża prośby o potężne słowo uwielbiające świętość, a zarazem wywyższające tego, kto uwielbia.

⁴ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1995, s. 223.

⁵ *Hymn na Dzień Zwiastowania N.P. Maryi* można przeczytać jako bardzo swoistą zapowiedź Wielkiej Improwizacji. „Ja” prorok ogłasza manifest mocy poetyckiej („zagrzmie piersią, jak cheruby / zagrzmia światu na skonanie”), zapewnia, że jego potężne słowa głoszące „chluby” Maryi „nieskończoności doleczą” i „wieczność przeżyją”. Dwanaście lat później Konrad będzie szczycił się kosmiczną pieśnią, przenikającą czasy i przestrzenie. „Godne bóstwa pienie” rymuje się w hymnie z „anielskie wejrzenie”; w Wielkiej Improwizacji „Boga, natury godne [...] pienie” współbrzmi już z formułą „pieśń – tworzenie”. Akcent przesuwają więc na kreacyjną potęgę „ja” poety i proroka. Konrad nie prosi o moc słowa, ale twierdzi, że ma ją „sam z siebie” i grozi jej użyciem – przeciwko Bogu.

⁶ A. Mickiewicz, *Hymn na Dzień Zwiastowania N.P. Maryi*, dz. cyt.

Pierwszy wers utworu wprowadza w inne zagadnienie, w inną sytuację liryczną i psychologiczną: „Przez wszystko do mnie przemawiałeś – Panie!”. Absolutne *per omnia* Stwórcy, mieszczące w sobie kosmos, tysiąclecia ludzkiej kultury, ale też jedną łzę w „czułym oku”, jest słowem poprzedzającym wszelkie ludzkie słowo i domagającym się odpowiedzi. Tej jednak podmiot wiersza o własnych siłach wymówić nie potrafi. Zrazu określa swą artykulacyjną nieudolność jako brak głosu „do odpowiedzi godnej”, później wprowadza ważną korektę. Głos jest, istnieje w podmiocie lirycznym jako możliwość dana przez Stwórcę. Być może utożsamia się ów głos z ukrytym w piersi aniołem, który „woła”? Wszelako dar słowa – głosu – anioła sam nie jest jeszcze wystarczający do przezwyciężenia paraliżu mowy, do wyjścia z wokalnego impasu. Ujawnia się tutaj cała bezradność ludzkiego oratora. Nie dość, że jako istota mówiąca istnieje zawsze „po Bogu”, to jeszcze słowo odpowiedzi musi otrzymać od Wielkiego Przedmówcy. Nie tylko otrzymuje słowo odpowiedzi, ale też prosi Ofiarodawcę o uzdolnienie do wygłoszenia tego, co otrzymał. Afirmując stan „niemowlęctwa” (czyli nie-mówienia, nie-wymowności) podmiot wyraża gotowość na przyjęcie koniecznej łaski.

Hymn na Dzień Zwiastowania N.P. Maryi oraz *Modlitwa* to dwa bogate i różne światy poetyckie. Nie zapominając o ich skomplikowaniu i wzajemnym oddaleniu, można chyba wskazać momenty współbrzmienia znaczeń. U Mickiewicza i Norwida „głos” to zarówno zdolność mówienia, jak i mówienie samo, potencja i procesualny akt (poetycki, myślowy, egzystencjalny). Dalej, obaj poeci ukazują mówienie jako czynność, która może mieć charakter przełamywania oporów, usuwania przeszkód, oswabadzania energii. Przywołując te dwa wiersze nie chcę „zapożyczać” aury wzniosłości i religijnej solenności. Interesuje mnie w nich samo myślenie o głosie (także o głosie poety) jako o czymś, co jest skrepowane, zamknięte i co wymaga uwolnienia, otwarcia. Fascynuje plastyczność, z jaką takie myślenie zostało wyrażone w słowie, obrazie, przenośni. Metafora Mickiewicza implikuje wyobrażenie jakiejś tamy, która musi być usunięta, aby z właściwym sobie impetem ruszył nurt mowy. Metafora Norwida opisuje głos jako splełany węzeł, który wymaga rozsupleń.

Z obu tych metafor wywodzi się tytuł książki, poświęconej poecie dwudziestowiecznemu: otwieranie głosu⁷.

*

W pewnym uproszczeniu przyjąć można, iż mijające dwudziestolecie przyniosło dwie główne fale historycznoliterackiego, biograficznego i edytorskiego zaciekawienia „Herbertem dawnym”, tym sprzed *Struny światła* i „prapremiery pięciu poetów”. Nadejście pierwszej z nich zapowiadał szkic Zdzisława Łapińskiego z roku 1988, oskarżający poetę o zacieranie śladów „współżycia z socrealizmem”⁸. Pełen rozgłos na publicznej wokandzie sprawa literackiej młodości autora *Potęgi smaku* zyskała we wczesnych latach dziewięćdziesiątych, kiedy to z zarzutami Łapińskiego stanowczą polemikę podjęli między innymi: Zbigniew Mentzel, Zdzisław Najder oraz Stanisław Barańczak, a i sam poeta ustosunkował się do formułowanych oskarżeń⁹. Rozpoczęta dyskusja najlepiej ukazała konieczność sformułowania takiego obrazu Herberta z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, który byłby oparty na skrupulatnie zgromadzonej faktografii, skonstruowany *sine ira et studio*, z pełnym

⁷ O tym, że kategoria głosu jest ważna dla myślenia poetów i myślenia o poetach przekonuje także krytycznoliteracka książka Jacka Gutorowa, zatytułowana *Niepodległość głosu* (Kraków 2003) i opatrzona mottem z Audena: „All I have is a voice”. Autor, opisujący przygody polskiej poezji po roku 1968, stwierdza na stronie 9: „głos [...] pojmowany jest nie jako coś danego raz na zawsze, stabilnego i niepodważalnego, lecz raczej jako cel, zadanie, horyzont – wiąże się z tym postulat poszukiwania głosu własnego”.

⁸ Z. Łapiński, *Nagrobek [w:] tegoż, Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*, Londyn 1988 oraz tenże, *W sprawie smaku*, „Puls” 1990, nr 44.

⁹ Zob. Z. Mentzel, *Czy Herbert był socrealistą*, „Puls” 1989, nr 44; S. Barańczak *Pytanie o sens. Na marginesie nowego tomu Zbigniewa Herberta*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 29; Z. Najder, list do „Gazety Wyborczej”, „Gazeta Wyborcza” 1992, nr 70. Zbigniew Herbert ustosunkował się do stawianych mu zarzutów w *Liście do Stanisława Barańczaka*, „Gazeta Wyborcza” 1990, nr 203 (przedruk: WG2, 181–189 oraz, w nieco innej wersji: ZHSB 34–43). Ponadto formą reakcji na kontrowersję wywołaną publikacjami Łapińskiego było ze strony Herberta włącznie wiersza *Pacyfik III* do tomu *Rovigo* z roku 1992. Do polemiki z tezami Zdzisława Łapińskiego wracam w ostatnim rozdziale książki pt. *Odtąd wszystko będziesz powtarzał... Zamknięcia (i nowe otwarcia) 1954–1957*.

zrozumieniem realiów epoki. Odpowiedzią na to zapotrzebowanie stał się cenny szkic Andrzeja Lama pt. *Zbigniew Herbert przed debiutem książkowym*. Trzonem artykułu, ogłoszonego po raz pierwszy w roku 1993¹⁰, był skrupulatny inwentarz wierszy i publikacji, drukowanych przez autora *Dwóch kropeł* na łamach prasowych w latach 1950–1954. Wykaz wzbogacony został syntetycznymi uwagami o rozwoju i dojrzewaniu Herberta poety, a także spokojnym komentarzem, wyjaśniającym sprawę rzekomego „współżycia z socrealizmem”. Za sprawą szkicu Lama okres sprzed „prapremiery pięciu poetów” oraz *Struny światła*, we wcześniejszej literaturze przedmiotu najwyżej wzmiankowany jako mglista *Vorgeschichte* właściwej twórczości, znalazł się po raz pierwszy w centrum uwagi. Został dowartościowany, otrzymując status etapu kształtowania poetyckiej osobowości przyszłego autora *Pana Cogito*¹¹.

Druga fala zainteresowania początkami twórczości oraz wczesną biografią Zbigniewa Herberta przyszła już po śmierci poety, a jej oddziaływanie jest nadal odczuwalne. Najistotniejszą rolę odegrał tu niewątpliwie zintensyfikowany proces edytorski, który odsłonił ciekawe świadectwa tekstowe, pochodzące z późnych lat czterdziestych i pierwszej połowy pięćdziesiątych. W latach 2002–2005 czytelnicy otrzymali książki epistolarne, zbierające korespondencję Herberta z Henrykiem Elzenbergiem (prowadzoną od roku 1951), Jerzym Turowiczem (pierwszy list datowany na 1947 rok) i Jerzym Zawieyskim (najwcześniejszy list jest z roku 1949). Ostatnia z wymienionych korespondencji została wzbogacona o niezmiernie interesujący *Aneks*, prezentujący dwadzieścia dziewięć wierszy przesyłanych autorowi *Męża doskonałego* pomiędzy rokiem 1949 a 1951. Aż dziesięć spośród nich miało w *Aneksie* swe pierwodruki. Fakt ten można było odczytać jako potwierdzenie domniemania, iż prócz tekstów publikowanych (w prasie, alma-

¹⁰ A. Lam, *Zbigniew Herbert przed debiutem książkowym*, prwdr. „Prace Polonistyczne” 1993, seria XLVIII; wersja poprawiona [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.

¹¹ Por. konkluzję zamykającą szkic Lama: „Jakkolwiek może się to wydać niezwykle, Herbert ukształtował się w swych głównych rysach jako poeta w latach 1950–1954” (tamże, s. 26). Do uwagi tej będą się kilkakrotnie ustosunkowywał w toku niniejszej pracy.

nachu ... *każdej chwili wybierać muszę*, tomach *Struna światła i Hermes, pies i gwiazda*) istnieją także rzeczy niepublikowane, ukryte w archiwum. Pejzaż wczesnej twórczości autora *Rovigo* odślaniał się stopniowo, w czym walny udział miały takie książki jak *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*¹² oraz *Głosy Herberta*¹³. Nadto, po roku 2000 pojawiły się wspomnienia dotyczące wczesnych etapów Herbertowskiej biografii, sięgające nawet do czasów lwowskich i rzucające światło na zagadnienie artystycznego rozwoju poety, dramaturgicznego, eseisty¹⁴.

Widzę wyraźny związek między wskazanymi wydarzeniami a projektem mojej książki, poświęconej temu właśnie, co w dziele autora *Epilogu burzy* pierwsze, otwierające. Książka ta chce mówić o „wczesnym okresie twórczości”, zatem o czymś, co zaczyna się twórczymi inicjacjami, a kończy jakimś progiem artystycznej dojrzałości. W przypadku Zbigniewa Herberta tę intuicyjnie wyczuwalną granicę tworzą dwa pierwsze tomy. To, co poprzedza je w czasie i jest wypełnione pisarskim, poetyckim, dramaturgicznym działaniem, stanowi właściwy przedmiot moich badań.

W dotychczasowej praktyce krytycznoliterackiego i historycznoliterackiego pisania o Herbercie daje się zauważyć pewna nierównomierność rozłożenia akcentów. Więcej sądów wypowiedziano na temat znaczeń i sensów poezji Herberta (a więc „filozofii”, „światopoglądu”, „wizji świata”, „obrazu człowieka” etc.) niż na temat jej „stylu”, „formy”, czy też „języka”. Przyczyna tego stanu rzeczy wydaje się zrozumiała: wiersze autora *Studium przedmiotu* nie eksponowały nigdy swojej „wierszowości” tak intensywnie, jak czyniły to na przykład

¹² *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001; w 2008 r. ukazało się II wydanie, poprawione i rozszerzone.

¹³ *Głosy Herberta*, oprac. B. Toruńczyk, Warszawa 2008.

¹⁴ Zob. szkice wspomnieniowe A. Biernackiego (*Cierpliwe odróżnianie prawdy od kłamstwa*), L. Elektorowicza (*Wspomnienie o przyjacielu*), J. Odrowąż-Pieniżka (*Wspomnienia z czasów jakby heroicznych*), J. Ruziewiczowej (*Zbigniew Herbert – serdeczny przyjaciel mojego męża*) w książce zbiorowej *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, Wrocław 2000. Ciekawe uwagi biograficzne, odnoszące się do sytuacji poety na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, można też znaleźć w eseju Z. Najdera, *Poezja jako obowiązek [w:] Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza (przy współudziale M. Cichej), Lublin 2005.

wiersze Białoszewskiego lub Karpowicza, a sam poeta deklarował kilkakrotnie, że jego ideałem stylistycznym ma być „przezroczystość”. Do deklaracji autorskich trzeba jednak podchodzić ze stosownym dystansem, to oczywiste, a bardziej charakterystyczny, swoisty sposób poezjowania innych twórców nie musi przesłaniać formalnych aspektów Herbertowskiego dzieła. Przekonują o tym te studia i ujęcia, które kształt, strukturę, budowę oraz modus wypowiedzi autora *Rovigo* sytuują w centrum uwagi. Wśród nich szczególnie inspirująca wydaje się praca Małgorzaty Mikołajczak, umiejętnie łącząca procedury interpretacyjne z analizami wersologicznymi¹⁵.

Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta starałem się pisać tak, by zyskać możliwość dostrzeżenia tekstowych konkre-
tów, a w nich i poprzez nie – dynamiki i procesualności wczesnego dzieła, kształtującego się od końca lat czterdziestych XX wieku aż do połowy kolejnej dekady. Stąd próba skromnego zatrzymania przy wybranych utworach, związkach słów, nawet słowach pojedynczych. Celem pracy nie jest operowanie w skali „dużych” rozumowań interpretacyjnych, ale przychwytywanie interpretowanych znaczeń na poziomie operacji językowych, zatem w metaforze, zestawieniu leksykalnym, ukształtowaniu prozodyjnym, a także w konstrukcji narratora i narracji oraz w rozwiązaniach z zakresu poetyki dramatu. Inaczej mówiąc, ideałem jest tu postawa słuchania głosu poety – dramatopisarza – prozaika¹⁶. Głosu, dodam, który otwierał się i istniał we współbrzmieniach oraz kontrastach z innymi głosami,

¹⁵ M. Mikołajczak, *W cieniu heksametru. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004.

¹⁶ Pisząc *Otwieranie głosu*, pamiętałem o metodologicznym postulacie Stanisława Stabry. Podczas konferencji zorganizowanej na Uniwersytecie Warszawskim autor *Chwili bez imienia* zachęcał do częstszego podejmowania „bardziej autotelicznych” ujęć twórczości Zbigniewa Herberta. „Jeśli nie nastąpi rewolucja analityczno-interpretacyjna, to Herbert stanie się poetą martwym. [...] Trzeba zastanowić się nad tym, w jaki sposób wydobyć Herberta z dotychczasowej siatki pojęciowej i zbudować portret pisarza w mniejszym stopniu związanego z kontekstem politycznym, uwolnić jego wiersze od tych sposobów interpretacji, które – moim zdaniem – wcale Herbertowi się nie przysłużyły [...]. Dlatego cieszę się, że dziś w referatach Brigitte Gautier, Wojciecha Ligęzy i paru innych pojawiły się bardziej autoteliczne ujęcia tej twórczości” (S. Stabro, *głos w dyskusji [w:] Portret z początku wieku*, dz. cyt., s. 399).

zarówno współczesnymi, rozbrzmiewającymi w pobliżu, jak i dawniejszymi, dochodzącymi z coraz odleglejszych kręgów tradycji. Dopiero co miniona literatura wojny i okupacji, polifoniczne Dwudziestolecie, pochopnie lekceważona Młoda Polska, chronologicznie daleki romantyzm – oto kolejne, na sposób hasłowy i zgodnie ze starą periodyzacją nazywane układy odniesienia, wobec których rozpatrywać należy proces otwierania głosu Zbigniewa Herberta. Żadna twórczość nie rodzi się przecież samotnie i samoistnie, zawsze w jej otwarciu uczestniczą impulsy zewnętrzne, różnego zresztą rodzaju. „Sam głosu nie mam”, pisał Norwid.

*

Kategoria „otwierania głosu poety” skierowuje zatem uwagę na fenomen początku oraz na problematykę materii oraz formy wypowiedzi artystycznej. Pokrewna formuła „ustawiania głosu” eksponuje z kolei właściwy okresowi wczesnemu twórczości aspekt próby, eksperymentu, ćwiczenia, mającego prowadzić do osiągnięcia zamierzonego pułapu mistrzostwa. Książka poświęcona wyżej wymienionym zagadnieniom powstała na podstawie badań archiwalnych, prowadzonych za życzliwą zgodą Pani Katarzyny Herbertowej, w czasie, gdy całość archiwum znajdowała się jeszcze w zbiorach prywatnych. Tylko dzięki tej kwerendzie możliwe stało się względnie precyzyjne datowanie omawianych utworów, tak przecież istotne w przypadku studium respektującego reguły opisu diachronicznego¹⁷.

¹⁷ Kilku słów wyjaśnienia domaga się przyjęta metodologia datowania utworów, zwłaszcza wierszy. Począwszy od roku 1948 aż do roku 1998 poeta utrzymywał zwyczaj prowadzenia notatników. Były to zeszyty o średnich i małych formatach (najczęściej ok. 20,7x14,5 cm lub 14,7x10,4 cm), w których Herbert zapisywał projekty zdarzeń międzysłownych (metafor, porównań, fraz, wyrażeń), szkice do wierszy oraz kolejne redakcje tekstu aż do postaci finalnej. Na łączną ilość około dwustu notatników, sześćdziesiąt trzy spisane zostały do roku 1957 włącznie. Wgląd w notatnik to najlepszy sposób na sprawdzenie chronologii procesu twórczego. Co prawda pod wieloma utworami Herbert nie postawił daty, możliwa jest jednak procedura datowania orientacyjnego. Przykładowo: w notatniku „A” utwory bez dat rozsięte są wśród wierszy datowanych na październik, listopad lub grudzień 1951. W takiej sytuacji przyjmuję, że teksty pozbawione informa-

Zakres moich badań objął wyłącznie rękopisy i maszynopisy utworów literackich, powstałych w latach 1943–1957. To niepełne piętnastolecie osadziło się w szufladzie poety warstwami licznymi i bogatymi w znaleziska. Orientacyjnie można przyjąć, iż z tego czasu pochodzi około stu czterdziestu wierszy ukończonych lub zaawansowanych (granica bywa tu płynna), a nigdy nieopublikowanych. Podkreślam: mowa o samych tylko wierszach. Dodając „bajki” („prozy poetyckie”), opowiadania, charaktery, fragmenty dramatyczne, dialogi, a także rozmaite próbki, szkice i urywki otrzymujemy trudny do ogarnięcia, kilkusetelementowy zbiór wielorakich tekstów, których autor nigdy nie podał do druku. Trudno nie zapytać w tym miejscu: co może i co powinien uczynić z tą odśloniętą rzeczywistością historyk literatury?

Kwestia ta stała się przedmiotem ciekawej dyskusji podczas konferencji poświęconej twórczości Zbigniewa Herberta, która odbyła się jesienią 2004 roku na Uniwersytecie Warszawskim. Aleksander Fiut mówił wówczas o poznawczej, a także artystycznej wartości ukrytych bądź marginalizowanych tekstów sprzed debiutu książkowego:

Najwyższy czas, aby te skazane na niebyt utwory ujrzały światło dzienne w pełnym wydaniu wierszy Zbigniewa Herberta, zwłaszcza że – przynajmniej niektóre z nich – niesłusznie zostały skazane na zapomnienie. Stanowią one ponadto bezcenny wprost materiał, który pozwala śledzić kształtowanie się wyobraźni poety. [...] Juwenilia pozostają intrygującym zapisem pomyłek i rozterek, poszukiwań i bardziej lub mniej udanych naśladownictw¹⁸.

Apel ten skłonił Edwarda Balcerzana do wypowiedzi na temat niebezpieczeństw interpretacyjnego równouprawnienia tekstów rozproszonych czy niepublikowanych oraz utworów kanonicznych:

cji chronologicznej pochodzą „z końca roku 1951”. Rozmiar ewentualnej pomyłki jest niewielki. Niedatowany tekst może pochodzić ze stycznia roku następnego, ale raczej na pewno nie powstał w roku 1950 lub 1953. Trzeba tylko uważać na jedną pułapkę: Herbert nagminnie mylił daty roczne. Każdą datę na autografie porównywałem z datami wierszy zapisanych na sąsiednich i pobliskich stronach notatnika, by w ten sposób weryfikować wiarygodność informacji. Dodatkowych przesłanek dostarcza analiza cech zapisu, wzmianki epistolograficzne etc.

¹⁸ A. Fiut, *Paradoksy Herberta [w:] Portret z początku wieku*, dz. cyt., s. 22.

publikowane teraz rozproszone prace mają mniejszą wagę, inny sens, pomocniczy, kontekstowy, tłumaczący to, co sam autor umieścił w centrum. Jeśli będziemy uważać inaczej, to Herberta napiszemy wspólnymi siłami na nowo, ale nigdy nie będzie to pisanie w pełni bezinteresowne. I nie będzie to wizerunek w pełni bezinteresowny. Widać już dziś pewne manipulacje redaktorów i komentatorów¹⁹.

Balcerzan wzywał zatem do poznawania „Herberta prawdziwego”, to jest takiego, „który z autorskiej woli jawi się w [...] tomikach”²⁰.

Przestroga poznańskiego profesora jest bez wątpienia ważna, bo fascynacja utworami nieznanymi, pozostawionymi w szufladzie, jeśli popada w skrajność, doprowadzić może do wywłaszczenia autora z autorstwa. W rolę hegemonia twórczości wchodzi wówczas badacz – uzurpator, traktujący dzieło poety jak puzzle, zdatne do ułożenia kompozycji wedle określonego wzoru. Mam nadzieję, iż pisząc *Otwieranie głosu* nie ulegałem takim pokusom... Z perspektywy doświadczeń zebranych w toku archiwalnej kwerendy chciałbym jednak zwrócić uwagę na istotny problem relatywności pojęć „centrum”, „margines”, „decyzja autora”. Gdy Edward Balcerzan stwierdza, że wiersze zebrane w *Strunie światła* zostały przez samego Herberta umieszczone „w centrum”, ma niewątpliwie rację. Z jednym tylko zastrzeżeniem: taka hierarchizacja odpowiada samoświadomości twórcy z roku 1956. Sytuacja zmienia się, gdy próbujemy uchwycić i opisać któryś z momentów wcześniejszych, na przykład – rok 1950. Stwierdzenie to niech zilustruje następujący przykład. Pomiędzy 24 a 30 września 1950 roku Zbigniew Herbert napisał długi, ośmioczęściowy poemat pt. *Czas* (AZH)²¹. Utwór ten rozpoczyna się od arkadyjsko-bukolicznej ekspozycji:

Czas jak łagodna woda w której
chwieją się twarze krajobrazu
niebo przepływa bystrą chmurą
lecz ludzie, łądy pozostają
do dna jeziora przyrośnięte
cieniem topoli jak łodygą

¹⁹ E. Balcerzan, głos w dyskusji, tamże, s. 385–386; zob. odpowiedź A. Fiuta, tamże, s. 388–389.

²⁰ Tamże, s. 385.

²¹ Akc. 17 955 t. 26.

I gdyby nie muzyka cicha
 tych którzy strzegą gwiazd i owiec
 można by sądzić że już wieczność
 ta wytęskniona ta spod powiek
 minęło życie zmarł niepokój
 puszyste niebo masz pod stopą

Pozorny spokój i złudne piękno... Herbert przygotowuje już *theatrum* dla nadchodzących wydarzeń. Począwszy od drugiej partii poematu bezpieczny świat popada w stan kataklizmu. Jeden za drugim następują obrazy wojny toczonej przy użyciu nowoczesnego arsenału, to znów potopu lub pożaru, powszechnego zniszczenia i śmierci. Tytułowy Czas, w pierwszym wersie poematu porównany do „łagodnej wody”, ujawnia się teraz jako *spiritus movens* katastroficznej akcji, tajemnicza potęża sprawcza, okrutna i destrukcyjna w działaniu:

ten czas
 na ostrzach
 i na łunach
 i gna przed sobą stada ludzkie
 przez ziemię jak spalony step
 [...]
 a w dniu poblądłe od gorączki
 dymią ku tobie krematoria
 wstępują nagle wniebowzięci
 w nienasyconą obojętność
 [...]
 zabijasz ruch i gasisz krew
 i wszystko wszystko chcesz pochować
 pod białym prześcieradłem lustra
 i wszystko wszystko chcesz oddalić
 jak liść paproci z neolitu

Poemat rozwija się jako efektowny spektakl grozy. Reżyseruje go autor, naoczny świadek ostatniej wojny, człowiek żyjący w dobie realnej możliwości konfliktu nuklearnego, a także... pilny czytelnik przedwojennych katastrofistów²². Wreszcie w finale utworu odautorski podmiot-poeta składa patetyczną deklarację:

²² Poemat *Czas* nasuwa skojarzenia z *Tropiciem* Aleksandra Rymkiewicza. Tytułowy bohater wileńskiego poety jest figurą wieloznaczną i migotliwą, określają go zróżnicowane pod względem stylistycznym i emocjonalnym peryfrazy

Podnoszę dwie bezbronne ręce
 po których niechaj spłynie kłęska
 Dwie ręce nie splamione szczęściem
 Wiem cała moja godność w trwaniu
 w oczekiwaniu katastrofy
 w niustającym oczyszczeniu
 w niustającym wyrzeczeniu
 w niustającym zdobywaniu
 Nadziei Wiary i Miłości

Herbert nigdy nie opublikował tego poematu. Żadnej z jego części nie pomieścił w *Strunie światła*, czemu trudno się dziwić, bo rzecz jest wtórna, raczej słaba pod względem artystycznym i intelektualnie miałka. Zakończenie wprost razi koturnową sztucznością. Wszelako w liście do Jerzego Zawieyskiego, pisanym 4 października 1950 roku, a więc niespełna tydzień po ukończeniu pracy nad *Czasem*, Herbert oświadcza:

Szukam teraz jakiejś własnej, urojonej formuły klasyczności poezji, która miałyby jakieś szanse przetrwania. Jest o tym mowa w załączonym poemacie o czasie (tytuł niustalony). Chciałbym doszukać słowa mocnego, którym można odbudować szczerzy patos. Jest w nas małoduszna obawa przed patosem i przed jakąś najwyższą profetyczną kreacją poezji. (ZHJZ 41)

Nie chcę poddawać cytowanego zapisu procedurom interpretacyjnym, zresztą zwrócił on już uwagę badaczy i doczekał się komentarzy²³. Wypunktuję jedną tylko kwestię: wydaje się niemal pewne, że tajemniczym „poematem o czasie” jest właśnie powyżej

(np. „połykacz komet”, „długowłosy sum”). Herbertowski Czas posiada węższy repertuar cech i zachowań, jego kompetencje ograniczają się do samej tylko furii niszczenia. W obydwu poematach pojawia się natomiast obraz ludzkości jako strwożonej masy, gnanego tłumu. Warto dodać, że w jednym z notatników Herberta pojawiają się zapiski na temat twórczości Aleksandra Rymkiewicza.

Związek między poezją Herberta a tradycją liryki katastroficznej lat trzydziestych dostrzegł i skrytykował Kazimierz Wyka, recenzując debiutancką *Strunę światła*. Po latach, w całkowicie innej sytuacji historycznej (i historycznoliterackiej) kwestia „Herbert a katastrofizm” doczekała się nowego oświetlenia (por. M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i Apokalipsą*, dz. cyt.).

²³ Por. K. Hryniewicz, *Urojona formuła klasyczności. Wykład estetyki normatywnej w „89 wierszach” Zbigniewa Herberta [w:] Zmysł wzroku, zmysł sztuki*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s.150–151.

rekapitulowany, frenetyczno-katastroficzny *Czas*. Przemawiają za taką identyfikacją względy chronologiczne, tematyczne, określenia genologiczne, a także tytuł. Cóż się więc okazuje? Oto utwór całkowicie zlekceważony przez autora w roku 1956, funkcjonuje jako egzemplum dla solennej, utrzymanej w tonacji manifestu, wypowiedzi metapoetyckiej z roku 1950! Nie można zatem powiedzieć o przywołanym tekście, że status marginalny posiadał od samego początku. Wprost przeciwnie, w chwili swego powstania zajmował pozycję centralną, nawet jeśli owo „centrum” miało charakter tylko momentalny i jeśli uległo szybkiej rewizji. W toku pracy nad rezultatami badań archiwalnych zetknąłem się z wieloma podobnymi przykładami. Wszystkie one skłaniają do przyjęcia dynamicznego obrazu badanej rzeczywistości, z ruchomym centrum i ewoluującym w czasie przebiegiem marginesów. To, co pod koniec okresu wczesnego jest już osądzone jako nieudane bądź nieważne, kilka lat wcześniej mogło wyrażać silną predylekcję autora.

Jeśli nawet przyjmujemy stanowisko (dyskusyjne, zresztą), iż „Herbert prawdziwy” to „Herbert z tomików”, pozostaje do rozważenia następujące zastrzeżenie: dopóki znamy tylko i wyłącznie obraz twórczości ustanowiony suwerennie przez autora, dopóty nie rozumiemy w pełni procesu ustanawiania. Gdy jednak poznamy elementy, którymi autor dysponował i których nie włączył do obrazu (choć mógł) wówczas pojawia się szansa na zrozumienie reguł konstruowania danego wizerunku. Innymi słowy: odautorski obraz twórczości (np. tomik *Struna światła*) zaczynamy rozumieć nie tylko przez to, co on zawiera, ale i przez to, czego w nim – mocą tej samej suwerennej decyzji autora – nie ma. Dzięki temu rezultat twórczy widzimy szerzej, jako akt afirmacji, ale i negacji, polemiki toczonej wewnątrz własnego doświadczenia pisarskiego. Paradoksalnie, „wyjście poza tomik” oraz „poza to, co publikowane” może być pogłębieniem wierności wobec intencji autora, nie zaś przejawem jej lekceważenia, interpretacyjnej dezynwoltury.

I jeszcze jedna uwaga: odkrywanie tekstów wcześniej nieznanych nie było jedynym celem i pożytkiem archiwalnej kwerendy. Równie fascynujące jest bowiem czytanie brulionów, w których stopniowo kształtowały się teksty ogłaszane później drukiem, uznane za kanoiczne. Także i o tej lekturowej przygodzie próbuję opowiadać.

*

Chciałem, aby kompozycja i struktura mojej książki odzwierciedliła pewien porządek myślenia o badanym przedmiocie. I tak, dwa rozdziały ramowe, *Otwarcia twórczości: 1948–1951* oraz *Odtąd wszystko będziesz powtarzał... Zamknięcia (i nowe otwarcia) 1954–1957*, ustanawiają chronologiczne ramy okresu. Jak widać, o nagłosie i klauzuli wczesnej twórczości myślę raczej w kategorii pasa pogranicznego niż granicznej linii; kilkuletnie zakresy czasowe uznaję za bardziej operatywne i przekonujące od pojedynczych dat rocznych.

Kompozycyjno-tematyczna klamra ujmuje dwie główne części rozprawy. W pierwszych latach pisarskiej aktywności Zbigniew Herbert z równą powagą i ambicją traktował trzy podstawowe zakresy modalności swojego literackiego słowa, a więc poezję (lirykę), prozę narracyjno-fabularną i dramat. Takiej samoświadomości twórczej odpowiada pierwsza część książki, zatytułowana *Modele rodzajowo-gatunkowe* i składająca się z czterech rozdziałów. Pierwszy z nich zrealizowany został w poetyce szerokiego kadru, pozwalającego obserwować zjawisko wielogatunkowości rodzącej się wypowiedzi literackiej oraz interakcje i interferencje, zachodzące między różnymi formami pisarskimi. W kolejnych trzech rozdziałach pole widzenia zawężane jest tak, by za każdym razem pozostawał w nim tylko jeden, wybrany problem formalny. Rozdział 2 umieszcza w centrum uwagi wiersz, analizowany jako specyficzny sposób scalania wypowiedzi. Rozdział 3 jest próbą diachronicznej rekonstrukcji Herbertowskiej przygody z formą dramatyczną, która zaczęła się pod koniec lat czterdziestych i po około ośmiu latach znalazła swój punkt dojścia w postaci *Jaskini filozofów*. Rozdział 4, zamykający pierwszą część rozprawy, poświęcony został opowiadaniom Herberta, pisany w latach 1949–1957. Ukazywany korpus tekstów jest w znacznym stopniu nieznanym. Okoliczność ta uzasadnia zabieg streszczania fabuł, jak również preferuje podstawowe, najprostsze operacje badawcze, stosowane na materiale prozy fabularnej: określenie trybu narracji, rozpoznanie zasad konstruowania osoby narratora i narratorskiego punktu widzenia, analizę języka opowieści. Przedmiot nowy, pierwszy raz prezentowany, wymaga opisu w elementarnych kategoriach poetyki.

Druga część rozprawy opatrzona została tytułem *Język jako przestrzeń aktywności poetyckiej*. Składają się na nią cztery rozdziały, z których każdy poświęcony został jakiemuś rodzajowi działania, podejmowanego przez Zbigniewa Herberta w lingwistycznym tworzywie wiersza. Rozdział 1 ukazuje dążenie poety do konstruowania takich wypowiedzi, które spełnić mają podwójną funkcję: upamiętniającą (życie i śmierć poległych, pomordowanych) oraz interpretującą (sytuację ocalonego, ocalonych). Zasadniczym tematem rozdziału 2 jest dialog z teologią i symboliką chrześcijańską, prowadzony przez Herberta w leksykalnym, frazeologicznym, metaforycznym a także wersyfikacyjnym ukształtowaniu tekstu. Po dwóch rozdziałach problemowych następuje rozdział 3, w którym zmienia się zasada konstruowania punktu widzenia. Przedmiotem mikroanalizy stają się dwa wybrane wiersze: *Słońce nocy*, tekst ogłoszony dopiero po śmierci poety oraz *Kelnerzy w pustych restauracjach*, utwór nigdy niepublikowany, odczytany przeze mnie z rękopisu. Obydwa wiersze powstały w zbliżonym czasie (jesienne miesiące roku 1949), a jednak każdy z nich implikuje odmienną wizję stylistyczno-językowej osobowości swego sprawcy. Kolejną już zmianę optyki badawczej przynosi ostatni rozdział części drugiej. Tym razem przedmiotem uwagi staje się intensywna, problematyczna obecność w Herbertowskich wierszach słów należących do rodziny wyrazowej jednego tylko rzeczownika: *czułość*.

A zatem: osiem refleksji analityczno-interpretacyjnych, uformowanych w dwie główne części, i ujętych w klamrę dwu wydzielonych rozdziałów ramowych. Mam nadzieję, że podskórna łączność i spoiwość wszystkich segmentów zapewni jeden temat główny, ten właśnie, który został wyeksponowany w tytułowej metaforze o mickiewiczowsko-norwidowej proweniencji: otwieranie głosu. Jak łatwo zauważyć, w poszczególnych fragmentach wywodu określenie to zyskuje różne odcienie semantyczne. Odnosi się najpierw do samego faktu rozpoczęcia twórczości. Jeżeli dzieło poety nazywamy jego głosem, to pisarska inicjacja pozwala się rozumieć jako wyjście ze stanu niemówienia w stan wymowności, otworzenie tego, co zamknięte i rozwiązanie tego, co skrępowane w języku początkującego autora. Ale metafora „otwierania głosu”

może też nazywać bardziej szczegółowe doświadczenia twórcze. Przełamaniem oporów i rozsupłaniem wężła trudności jest każde wyjście ku nowej możliwości. Piszę więc często o „otwarcu aktywności dramatopisarskiej”, „otwarcu wątku lamentacyjnego”, „otwarcu ku językowi Tadeusza Różewicza” etc. Wszystkie określenia sumują się w tytułowym „otwieraniu głosu”, czyli metaforycznym nazwaniu ciągłego, procesualnego zjawiska, przebiegającego w czasie. Próbuję je opisywać²⁴.

Kraków, październik 2009 r.

²⁴ Niektóre fragmenty prezentowanej książki były już ogłaszane drukiem. Rozdział 3 części I jest poszerzoną wersją artykułu pt. *Zbigniewa Herberta przygoda z formą dramatyczną. Od widowiska historycznego do dramatu niekonkluzywnego* („Teksty Drugie” 2007, nr 6). Pierwsza część rozdziału pt. *Metody kształtowania wiersza* została zamieszczona w książce pokonferencyjnej pt. *Herbert [nie]oswojony*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Wrocław 2008. Niektóre fragmenty wywodu z rozdziału 1 części II były prezentowane w artykule *Zbigniew Herbert i poezja lamentacyjna* („Polonistyka” 2007, nr 4) oraz w referacie *Między tragiczną bagatelizacją a misją ocalonego. Zbigniew Herbert wobec poległych poetów [w:] Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.

Otwarcia twórczości: 1948–1951

Zbigniew Herbert należał do pisarzy chętnie i sugestywnie opowiadających o początkach swych doświadczeń twórczych. Można sądzić, iż świadomie i konsekwentnie dążył do wykreowania i utrwalenia w pamięci odbiorców takiego wizerunku własnego dzieła, którego częstkę integralną stanowić miał moment literackiej inicjacji. Już w roku 1951, w liście do Jerzego Zawieyskiego, jednego ze swych wczesnych czytelników, pisał:

Kiedy byłem jeszcze młody, kiedy miałem 16 lat zachorował poważnie mój braciszek. Byłem wówczas autorem 2 wierszy, z których jeden, długi poemat na wzór *Statku pijanego* uważałem za genialny. Wiedziałem, że aby brata uratować, trzeba poświęcić coś, co ma się najdroższego. Spaliłem wiersze i poprzysiągłem, że nie będę nigdy pisał. Mały umarł mi na rękach, pamiętam: miał dużą gorączkę i opowiadałem bajkę, która podobała mu się. Umarł, więc mogłem już zostać lichym poetą. (ZHJZ 47–48)

Herbert nie powtórzył tej historii w żadnym z licznych wywiadów, udzielanych w latach późniejszych, gdy był już autorem dojrzałym i uznanym. Prezentował wówczas inną opowieść o poetyckiej inicjacji, wedle której wierszem otwierającym są *Dwie krople*.

Liryk, zamieszczony w debiutanckiej *Strunie światła*, miał powstać w roku 1942 lub 43¹.

W gruncie rzeczy pomiędzy obydwoma przekazami o „pierwszym wierszu” nie zachodzi istotna sprzeczność. Historia opowiedziana Zawieyskiemu dotyczy prób młodzieńczych, niemal chłopięcych. „Miałem wtedy 16 lat” – powiada poeta, sytuując całe wydarzenie w roku 1940. *Dwie krople*, utwór powstały dwa, trzy lata później, jawi się natomiast jako zawiązanie własnego wątku, odkrycie zaawansowanego idiomu poetyckiego, słowem – faktyczny początek drogi twórczej. W takiej też roli *Dwie krople* bywały ustawiane przez krytyków i badaczy, przyjmujących odautorski przekaz jako wersję jeśli nie kanoniczną, to co najmniej możliwą². Pogląd ten nie znajduje jednak potwierdzenia w badaniach archiwalnych. Zabrzmia to arbitralnie, lecz w świetle poznanych przeze mnie dokumentów tak właśnie należy powiedzieć: *Dwie krople* nie są najwcześniejszym utworem Zbigniewa Herberta. I, co ważniejsze, kwerenda archiwalna wyklucza datowanie wiersza na lata okupacyjne. Rękopis *Dwóch kropel* posiada dokładną datę dzienną, miesięczną i roczną: 21 października 1949. Sześć, siedem lat później, niż twierdził poeta...³

Nie oznacza to oczywiście, że autorskie opowieści o początku pozbawione są wartości poznawczej. Tyle tylko, że nie faktograficzna

¹ Zob. np.: Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy*, prwdr. jako wstęp do: Z. Herbert, *Poezje wybrane*, Warszawa 1973, s. 5–19 (przedruk: WG1, 52–59); Zbigniew Herbert: rok 1950, ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Krzysztof Karasek, „Plus – Minus”, dodatek do „Rzeczpospolitej” 1999, nr 3.

² Por. np. J. Kornhauser, *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001, s. 10; J. Łukasiewicz, *Herbert*, Wrocław 2001, s. 20; J. Kopciński, *Nastłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 9. W autorskie relacje o *Dwóch kropkach* napisanych w czasie wojny we Lwowie powątpiewał Zdzisław Najder, określając je mianem apokryficznych, zob. *Poezja jako obowiązek* [w:] *Portret z początku wieku*, dz. cyt., s. 195. To bardzo ważny głos, wypowiedziany przez badacza, który był zarazem jednym z pierwszych czytelników wczesnej twórczości Herberta.

³ Co ważne, rękopis ten nie posiada formy czystopisu. Herbert dopiero wypracowuje na nim kształt wiersza, jaki znamy ze *Struny światła*. Przykładowo, pierwotna redakcja brzmi: „On mówił że żona ma włosy / w których można zapomnieć o wojnie”. Następnie „o wojnie” zostaje skreślone, pojawia się zapis „o wszystkim” i dopiero jako trzecie rozwiązanie wprowadza poeta „w których można się ukryć”.

rzetelność jest ich głównym atutem⁴, lecz możliwość stawiania pytań o funkcję i sens dokonywanej autokreacji. W istocie natrafiamy tu na zjawisko tworzenia mitów inicjacyjnych, ciekawe z historycznoliterackiego i psychologicznego punktu widzenia. Herbert, co widzieliśmy, obraz początku swej poezji kształtował różnie, za każdym razem czynił to jednak w ten sposób, by prezentowany wizerunek posiadał walor symboliczny. „Pierwszy wiersz” powinien określać sens całego pisarskiego (a pośrednio egzystencjalnego) doświadczenia, właśnie tak a nie inaczej, właśnie wówczas, a nie kiedy indziej, rozpoczętego.

Obraz poezji jako ofiary odrzuconej (przez Boga, przez Los) wpisywał się w sekwencję konfesyjno-neofickich listów, kierowanych do twórcy *Męża doskonałego* na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Motywy ofiary, rezygnacji, wyrzeczenia, rozpatrywane w perspektywie chrześcijańskiej, stawały się w tej korespondencji kategoriami myślenia etycznego⁵. Opowieść o ofiarowanym wierszu współbrzmi również z tematami podejmowanymi ówczesnie w katolickiej refleksji o poecie i poezji⁶. Innymi słowy: zapi-

⁴ W analizowanych relacjach wskazać można niespójności faktograficzne. Przykładowo w liście do Zawieyskiego poeta stwierdza, iż w chwili śmierci brata miał 16 lat, gdy tymczasem Janusz Herbert zmarł w roku 1943. Zbigniew miał wówczas lat 19.

⁵ Por. list z 8 kwietnia 1950: „Jestem gotów poświęcić moje utwory dla mojej wiary” (ZHJZ 37) oraz list z 4 października 1950 roku: „Kobieta, którą kocham jest w sakramentalnym związku, który musi być uszanowany. A zatem wyrzeczenia. Ale nie mogę wyrzec się miłości, przez którą żyję, tylko tego, co w niej grzeszne. A zatem dramat trwa. Widzę, że jest to jedna z dróg do Boga. Świat wydaje mi się inny, głębszy, życie trudniejsze. Ale wdzięczny jestem Bogu za to doświadczenie. I wierzę, że zaprowadzi ono nas do Prawdy. «Nas», bo już nie tylko za swój los jestem odpowiedzialny” (ZHJZ 40). Dwa lata później, w liście z dnia 13 kwietnia 1952 kierowanym do tego samego adresata Herbert uruchamia biblijny archetyp ofiary, poświęcenia, wyrzeczenia: „W tajemnicy Abrahama jest tyle rzeczy: cały paradoks wiary i tej najtrudniejszej dla mnie miłości Boga, która walczy z naszą słabą, ziemską miłością człowieka. Każdy z nas stanął kiedyś z otwartym nożem nad śliczną głową swego Izaaka” (ZHJZ 73–74). Można dodać: to krążenie wokół tematu ofiary i archetypu Abrahama – Izaaka znajdzie po latach dopełnienie w świetnym wierszu *Fotografia* (ROM).

⁶ Myślę zwłaszcza o artykule Stefani Skwarczyńskiej pt. *Kościół wojujący. Rzecz o Jerzym Liebercie* („Tygodnik Powszechny” 1947, nr 8). Na podstawie chronologii interpretowanych wierszy autorka rekonstruuje linię duchowego

sana relacja ma wyraźne cechy stylizacyjne, wybrzmiewa niczym inicjalny akord duchowej biografii człowieka poszukującego Boga, sensu życia i sensu pisania. Przed nadmiarem patosu epistolograf broni się autoironią, uchwytłą w tych zakresach narracji, gdzie wspomniana jest młodzieńcza myśl o genialności poematu i gdzie pojawia się deprecjonujące samookreślenie „liczy poeta”. Oczywiście, nie należy odmawiać relacji z listu do Zawieyskiego wszelkich znamion prawdziwości. Dojrzewający, wrażliwy młodzieniec może pisywać wiersze, może również, w obliczu ciężkiej choroby ukochanego braciszka, pomyśleć o ofiarowaniu swej twórczości w intencji jego zdrowia. Wszystko to psychologicznie prawdopodobne. Chcę jedynie pokazać, iż możliwa prawda wyznania harmonijnie koegzystuje ze świadomą kreacją wizerunku. Nic w tym dziwnego: szczerłość lubi pomieszkować w konwencji.

Istotniejszy, ale i bardziej złożony jest casus wiersza *Dwie krople*. Wydaje się, że podkreślając prymarność tego utworu chciał Herbert utrwalić przekonanie, że jego poezja zrodziła się z próby nazywania wojennego doświadczenia. A więc doświadczenia grozy, trwogi, śmierci, kruchości ludzkiej (i nie tylko ludzkiej) egzystencji. Tak rozpoczęta biografia artystyczna wpisuje się w model generacyjnego losu. A równocześnie, opowieść o *Dwóch kroplach* napisanych w latach okupacyjnych sprawia, iż w przestrzeni pokolenia zaczyna Herbert zyskiwać pozycję szczególną, głęboko osobną. Bo pomyślmy: jest rok 1942. W Warszawie Krzysztof Kamil Baczyński pisze *Białą magię*, Tadeusz Gajcy komponuje cykl *Wierszy niewymiernych*, w podziemnym obiegu ukazuje się *Gdziekolwiek ziemia* Tadeusza Borowskiego... A tymczasem we Lwowie powstają *Dwie krople*. Usytuowanie Zbigniewa Herberta na mapie pokolenia rysuje się bardzo swoiście, można powiedzieć, nowocześnie. Warszawska plejada orientuje się zasadniczo w stronę bogatego obrazowania, skomplikowanej metaforyki, zagęszczania materii poetyckiej; dopiero w swym toku rozwojowym niektórzy

rozwoju poety. Miarą i próbą jego ludzkiej, chrześcijańskiej dojrzałości okazuje się gotowość do rezygnacji z twórczości poetyckiej. Komentując wiersz *Anioł pokoju*, Skwarczyńska wpisuje doświadczenie Lieberta w archetypiczną sytuację znaną ze Starego Testamentu: „Wstrzymał Anioł rękę Abrahama, gotową zabić w ofierze to, co najdroższe”.

autorzy odkrywają potrzebę pewnej redukcji stylistycznej⁷. Poeta znad Pełtwi rozpoczyna aktywność językową od dykcji wychylonej ku biegunowi ascezy.

Rzecz jednak w tym, że opowieść o *Dwóch kropkach* funduje niezawisłość Herbertowskiego doświadczenia poetyckiego nie tylko względem Baczyńskiego lub Gajcego. I raczej nie od tego układu odniesienia chciał się zdystansować autor *Pana Cogito*. Kropka nad „i” postawiona została w rozmowie z Januszem Maciejewskim:

J.M.: A kiedy zacząłeś pisać?

Z.H.: Najstarszy mój wiersz (choć łatwo tu ulec mitologizacji, ale jeśli już kopiemy) to były *Dwie kropki*. Mam taki obraz w oczach z roku 1942. Zbiegam do schronu, bo mieszkaliśmy na drugim piętrze. A na podeście między pierwszym a drugim piętrem całuje się para. Tak jakby się chcieli schować w tym pocałunku. Utkwiło mi to w pamięci a później zanota- wałem. Ale czy ja chciałem wówczas zostać poetą? Niech Pan Bóg broni.

⁷ Proces ten jest zauważalny w poezji Gajcego, stopniowo oddalającej się od ferii wizyjnej oraz komplikacji językowej, właściwej dla *Widm*, a zmierzającej ku stonowanej ekspresji i uproszczonej składni. Jako punkt najbardziej zaawansowanego oddalenia wskazałbym znakomity wiersz *Odbicia* (w zbiorze: T. Gajcy, *Pisma: juvenilia – przekłady – wiersze – poematy – dramat – krytyka i publicystyka literacka – varia*, Kraków 1980). Charakterystyczne obniżenie ekspresji, pewien rodzaj stylistycznej zgrzebności został w tym wierszu poddany tematyzacji i interpretacji:

Od lat stoimy, od wielu,
głos już posmutniał i serce,
zdążył grób się zazielenić
i zardzewieć język [podkr. M.A.]

Przypomina to metapoetycki dyskurs Anny Świrszczyńskiej, poetki reprezentującej inne doświadczenia twórcze i odmienną formację pokoleniową, która w wierszu *Rok 1941* (w zbiorze: A. Świrszczyńska, *Liryki zebrane*, Warszawa 1958) pisała:

dawny język struchlał i usechł w gardzielach naszych,
zbyt nikły, by wypowiedzieć dzień dzisiejszy

O ewolucji stylistycznej T. Gajcego zob. syntetyzujące uwagi w pracy B. Maja (*Biały chłopiec: o poezji Tadeusza Gajcego*, Kraków 1992, s. 290–294). Por. także analizę przemian poetyckiej dykcji K.K. Baczyńskiego w klasycznej monografii K. Wyki *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*, Kraków 1963 (np. uwagi o redukcji sztafażu katastroficznego).

Chciałem zanotować coś, co było dla mnie szalenie ważne. A forma tego – to nie była jakaś notatka, proza, ale wiersz – choć bliski prozy. Ja chyba odkryłem Różewicza przed Różewiczem. Ale już tego nikomu nie udowodnię. Niech zostaną uczniem Różewicza⁸.

Rzeczywiście, *Dwie krople* napisane w roku 1942 byłyby faktem historycznoliterackim, poszerzającym obszary niezależności Zbigniewa Herberta od autora *Niepokoju*. Mogłyby posłużyć za argument osłabiający tezy krytyków, wskazujących nie tylko na chronologiczne, ale i przyczynowo-skutkowe pierwszeństwo Różewicza. Tezy, które, uściślijmy, nie musiały być formułowane w trybie deprecjacji Herbertowskiego dzieła. Ani Jan Błński, stwierdzający, że „Herbert był Różewiczem”, ani Jerzy Kwiatkowski, dla którego autor *Struny światła* pozostawał w tyle „za siłą poezji Różewicza”⁹, nie kwestionowali poetyckiej indywidualności młodszego o trzy lata autora. Najwyraźniej jednak poeta odbierał podobne zestawienia jako pomniejszanie własnych dokonań. Był to element recepcji krytycznej, godzący w ambicję twórcy.

„Odkryłem Różewicza przed Różewiczem, ale nikt mi już w to nie uwierzy” – powiada Herbert. Autor niniejszej rozprawy znajduje się w sytuacji kłopotliwej, bo, prawdę mówiąc, nie uwierzył. Przywilejem poety jest kreowanie fundacyjnych mitów własnego dzieła, zobowiązaniem historyka literatury – rewidowanie odautorskiej mitologii i proponowanie takiej wizji twórczości, która w świetle przeprowadzonych badań wydaje się zgodna z rzeczywistością¹⁰. Postawa ta nie wymaga właściwie dodatkowych uzasadnień moralnych, jednakże chciałbym ją wesprzeć pewną przesłanką. W telewizyjnej rozmowie z Aleksandrem Małachowskim Herbert zapewniał, że przed śmiercią zniszczy całe swoje archiwum, aby nie pozostawiać żadnych śladów dla przyszłego, wścibskiego badacza. Otóż nie tylko nie zniszczył, ale jeszcze pieczołowicie

⁸ Nie zapowiadałem się na poetę. Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia Janusz Maciejewski, „Odra” 2008, nr 9 (rozmowa przeprowadzona w roku 1996).

⁹ Por. J. Błński, notka o Herbercie, „Życie Literackie” 1955, nr 51; J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty* [w:] tegoż, *Magia poezji. O poetach polskich w XX wieku*, Kraków 1995, s. 305.

¹⁰ Co czyniąc, historyk nie może jednak zapominać, że i sam nie jest wolny od różnych złudzeń optycznych...

chronił. Mimo nomadycznego trybu życia, jaki poeta prowadził przez kilkadziesiąt lat, zachowała się rozległa biblioteka rękopisów i maszynopisów. Jeśli więc kwestionuję faktograficzny walor ustanowionej przez autora mitologii, to próbuję postępować w zgodzie ze świadectwem, które on sam zebrał, ocalił i... pozostawił. Wystarczający argument, by nie czuć się nieproszonym gościem na milczącym balu zatajonych wierszy.

*

W styczniu roku 1944 przyszedł autor *Pana Cogito* złożyć pomyslnie konspiracyjny egzamin maturalny, a następnie rozpoczął studia polonistyczne na podziemnym Uniwersytecie Jana Kazimierza. W archiwum poety zachowały się dość obszerne notatki z wykładu Stefanii Skwarczyńskiej, poświęconego polskiej poezji okresu dwudziestolecia 1918–1939¹¹. Do pewnego stopnia i z dużą ostrożnością wolno je potraktować jako dokument historycznoliterackiej i lekturowej świadomości dziewiętnasto-, dwudziestoletniego Zbigniewa Herberta. Wykład Skwarczyńskiej miał charakter panoramiczno-przekrojowy, eksponował najistotniejsze grupy i kierunki poetyckie, tytuły głównych pism literackich, a także charakterystyczne dla międzywojnia hasła i postulaty teoretyczne. Równocześnie operował w skali konkretności, szczegółowej egzemplifikacji. Jak można wnosić z Herbertowych notatek, Skwarczyńska prezentowała ciekawe, radykalne w swym eksperymentatorstwie utwory poetyckie, takie jak np. *Moskwa Młodożeńca*. W ogóle wykład poświęcał wiele miejsca na omówienie zjawisk awangardowych z kręgiem Zwrotnicy, formizmem, futuryzmem i ekspresjonizmem na czele. To, co najciekawsze w notatkach Herberta, to jednak powtarzające się kilkakrotnie określenie „czytam”. Można stąd wysnuć wnioski, że niektóre lektury młody polonista poznawał nie tylko z omówienia bądź cytowania na wykładzie, lecz również z lektury własnej. I tak, znajdziemy zapis: „czytam z antologii Frydego *Z górnego Śląska, Kwiat ulicy*”. A więc zapoznał się Herbert z poezją Peipera, a ściślej, z różnymi jej realizacjami: pierwszy z wymienionych

¹¹ Zob. AZH, akc. 17 851 t. 1. Pod tą sygnaturą znaleźć można także notatki z wykładu o fonologii, prowadzonego przez Marię Dłuską.

utworów reprezentuje przecież wczesną fazę poetyckiej twórczości papieża awangardy, drugi – fazę dojrzałą, eksperyment poematu rozkwitającego. Jeszcze ważniejszy jest zapis kolejny. „Czytam: *Obłoki* – wyrzut sumienia, *Noc* (do poezji?), *Kotłyszanka*, *Elegia*”. Zauważmy: jest to nie tylko dokument poświadczający lekturę wierszy z *Trzech zim*, ale również zapis wniosków interpretacyjnych oraz pytań, stawianych poezji Czesława Miłosza.

Ty jesteś noc. W miłości leżąc z tobą
odgadłem los i bojów przyszłych zło.
Ominie plebs, a sława przejdzie obok
i pryśnie muzyka jak butem tknięte szkło¹².

– tak pisał w Wilnie, w roku 1934 Czesław Miłosz. Czy „noc”, adresatka inwokacji, oznacza tutaj „poezję”? – zastanawiał się we Lwowie, dziesięć lat później Zbigniew Herbert. Sformułowanie domniemania, a następnie opatrzenie go znakiem wątpliwości dobrze świadczy o interpretacyjnej wrażliwości początkującego adepta polonistyki. Przecież właśnie enigmatyczność „ty” jest w tym wierszu, podobnie zresztą jak w kilku innych lirykach z *Trzech zim*, istotnym walorem, stwarzającym ważne miejsce niedookreślenia¹³. Tak czy inaczej, warto dopowiedzieć: Herbertowskie „czytanie Miłosza” zaczyna się wcześniej, jeszcze w okresie lwowskim. Tam właśnie, w lekturach konspiracyjnej polonistyki ma swój początek rozmowa, którą po latach Aleksander Fiut określi mianem „ukrytego dialogu”¹⁴.

¹² Cz. Miłosz, *** (*Ty silna noc*) [w:] tegoż, *Dzieła zebrane. Wiersze*, t. 1, Kraków 2001.

¹³ Po latach Jan Kott pisał o wierszu *** (*Ty silna noc*) w sposób silnie akcentujący nieoczywistość i, by tak rzec, „otwartość” adresata: „Noc jest ciemnością ciała i ciemnością losu w tym splocie, już od pierwszych powojennych wierszy Miłosza, własnych nocy i nocy dziejów”. Zarazem przekonywał, iż w utworze przywołana jest też „norwidowska noc” („z twarzą murzyna”), a także „noc erosa” i „noc poznania”, seksu i śmierci; zob. Cz. Miłosz, *Trzy zimy & Głosy o wierszach*, red. R. Gorczyńska, P. Kłoczowski, Londyn 1987, s. 102–103. Na intencjonalną enigmatyczność lirycznego „ty” u Miłosza zwrócił uwagę Jan Błoński, komentując inny wiersz z *Trzech zim*: „Zagadkowość adresata *Hymnu* rzutuje zwrótnie na wieloznaczność wypowiedzi”; zob. J. Błoński, *Wzruszenie, dialog i mądrość* [w:] *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków 1985, s. 374.

¹⁴ A. Fiut, *Ukryty dialog*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3.

Pojawia się jednak pytanie: czy porcja historycznoliterackich wiadomości, otrzymana od Stefanii Skwarczyńskiej, wzmocniona świeżymi doświadczeniami lekturowymi znalazła bezpośrednie i natychmiastowe przełożenie na pierwsze próby poetyckie Zbigniewa Herberta? Czy, innymi słowy, zaznajomienie z awangardowymi tendencjami w polskiej poezji współokreślało punkt wyjścia Herbertowskiej przygody twórczej? Intuicja każe odnosić się wobec tej kwestii ze znaczną ostrożnością. Czas podziemnej edukacji nie trwał długo, ledwie kilka miesięcy. Już wiosną roku 1944, w obawie przed zbliżającym się frontem wschodnim i ponownym zajęciem miasta przez Armię Czerwoną, rodzina Herbertów wyjechała ze Lwowa do Krakowa. Dwudziestoletni Zbigniew nawiązał wówczas korespondencję ze Zdzisławem Ruziewiczem, swoim gimnazjalnym przyjacielem, który pozostawał we Lwowie do jesieni 1945 roku (następnie, typowym szlakiem lwowskich rodzin Ruziewiczowie przyjechali do Krakowa). Przeszło pół wieku później pani Jadwiga Ruziewiczowa, wdowa po Zdzisławie, ogłosiła drukiem niewielkie fragmenty tej korespondencji¹⁵. Oto passus z listu datowanego na 29 marca 1944 roku:

O godzinie 11.30 (niemieckie porządki) ruszyliśmy. Wrażenia z tej podróży mógłby opisać futurysta: Ciemno. – Duszno. Obce twarze obce głosy i ta klatka pędząca niewiedomo gdzie. Za oknem białe płaty śniegu i dym też biały i czarne niekiedy, nagłe widma drzew. Świt – – – Stacja. Znow świt jak biała piana i ta nieustająca męcząca czkawka kół pod nogami. Dal – – – nienasycona. Noc – – – nieobjęta. Sine zmęczenie oczu i bolesny bezruch mięśni. Ginę w murzyńskim mocnym uścisku nocy.

Na niebie otwarty semafor gwiazd.

Ah! Kiedy Wielki Maszynisto wywiedziesz nas z potrząskanych ekspresów przez bramę niebytu tam gdzie nie prowadzą żadne szyny – – – Wyciągam do Ciebie ramiona jak skrzydła wiaduktu¹⁶.

¹⁵ J. Ruziewiczowa cytuje listy poety do Zdzisława Ruziewicza w swoim szkicu wspomnieniowym pt. *Zbigniew Herbert – serdeczny przyjaciel mojego męża* [w:] *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, red. K. Szczypka, Wrocław 2000, s. 52–76. Biblioteka Narodowa w Warszawie przechowuje obszerny zbiór listów Ruziewicza do Herberta (AZH, akc. 17 989 t. 1–2).

¹⁶ Cyt za: B. Urbankowski, *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony*, Radom 2004, s. 245–246.

Leon Płoszewski określił listy dziewiętnastoletniego Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera jako najwcześniejszy dokument stylistycznej aktywności przysłego twórcy *Wyzwolenia*. Listy te były pisane jako próby penetrowania historycznych wzorców językowych, sarmackiej epistoły oraz sentymentalnego romansu¹⁷. Postawę stylizacji deklaruje też dwudziestoletni Herbert. Warto zastanowić się nad sensem jego gestu. Konwencja futurystyczna AD 1944 jest już przebrzmiała, odwołanie do niej ma znaczenie historyczne i może być potraktowane jako świadectwo określonych preferencji wobec tradycji Dwudziestolecia¹⁸. Uwaga autora listu skierowuje się w stronę linii eksperymentatorskiej, radykalnej, awangardowej, dobrze eksponowanej w wykładach Stefanii Skwarczyńskiej.

Tylko ten deklarowany „futuryzm” młodego Herberta... czy rzeczywiście wyraźny, dobrze podchwycony i oddany? Sądzę, że jako stylizacja tekst jest raczej mało sprawny i nie świadczy o silnym osadzeniu w przywołanej tradycji poetyckiej. Owszem, związek tematyczny z awangardową poezją lat dwudziestych zachowuje rekwizytorium – kolej, semafor, wiadukt, zawód maszynisty – ale sam sposób kształtowania materii językowej nie odsyła w sposób precyzyjny do konkretnych utworów futurystycznych, czy też do ogólnego wyobrażenia o stylu futurystów. Brak tu choćby tak łatwych do podchwycenia cech zewnętrznych, jak alternatywna ortografia, czy specyficzne neologizmy¹⁹. Leksykalne predylekcje,

¹⁷ Zob. dwa listy z Podchybia datowane na 6 i 14 września 1888 roku [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, cz. I, Kraków 1994. W cz. II, w *Dodatku krytycznym* s. 74 cytowany jest komentarz Płoszewskiego (tamże, s. 74).

¹⁸ Świadomość wyczerpania futuryzmu polskiego (rozumianego jako strategia skandalu, epatowanie nowoczesnością, ekspresja buntu przeciw tradycji i normom estetycznym) krystalizuje się bardzo szybko. Przykładowo, jest już obecna około połowy lat dwudziestych ubiegłego stulecia w teoretycznych wystąpieniach S.K. Gackiego na łamach „Almanachu Nowej Sztuki” (*Na drodze do nowego klasycyzmu*, 1925). Po latach Ważyk uzna ten moment za symboliczny kres futuryzmu karnawałowego, skandalizującego i przejście do właściwej propozycji estetycznej, do „nowej liryki”, por. A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 69.

¹⁹ Które to cechy ze względu na swą wyrazistość były wdzięcznym obiektem stylizacji i parodii, por. np. fragmenty monologu Spolskiej z *Pierwszej Szopki Warszawskiej. Revue w trzech aktach. Napisał Pikador, jego koń i jeszcze jedno zwierzę* [w:] J. Tuwim, *Kabaretiana*, Warszawa 2002, s. 302.

ujawniane w sformułowaniach typu „nagie widma drzew”, „brama niebytu”, „dal nienasycona” świadczą raczej o zadomowieniu w staroświeckiej, lirycznej sztampie, a nie nowoczesnej dykcji poetyckiej. Jeśli już szukać odniesień do literatury Dwudziestolecia, to chyba nie futuryści byłoby tu pierwszym adresem. Kolejowa impresja młodziutkiego Herberta kojarzy się z fantastycznymi nowelami Stefana Grabińskiego. Katastrofa pociągu jako przejście w inny wymiar rzeczywistości to motyw jakby zaczerpnięty ze świata przedstawionego w *Demonie ruchu*²⁰.

W kolejnym liście do Zdzisława Ruzewicza (9 lipca 1944), także związanym z podróżą kolejową, Herbert notuje:

Obskurny dworzec, brudny wagon, ciężka codzienność i natrętny wiersz, co kołuje, kłębi się w głowie w rytm kół:
Pola. Kwadraty. Zakola sine, bezkształty brył
Oddechy prędkie, gwiazdy strwożone i drzewa w tył
Filmy zielone i uporczywy w oddali wzrost
Ramię unosi ciężkim westchnieniem. Most²¹.

Tu sytuacja jest już inna: pojawia się wiersz o jednoznacznych wyznacznikach formalnych. Inwencja stylizatorska rzeczywiście dociera do pewnych cech, które można określić jako awangardowe w znaczeniu historycznoliterackim. Poetyckie widzenie, wzorowane na filmowej technice stop-klatek, przywodzi na myśl tylekroć wyrażaną w literaturze Dwudziestolecia fascynację kinem. Trafia także Herbert w powinowactwa z wczesną poezją Przybosia, w której jazda pociągiem – szybka, wedle ówczesnego poczucia prędkości – jest doświadczeniem percepcyjnym, domagającym się

²⁰ Por. nowela Stefana Grabińskiego pt. *Ślepy tor*, w której szalony pociąg wraz pasażerami przenosi się w inny, pozaziemski wymiar bytu. Por. także ogólną aurę stylistyczną, np. S. Grabiński, *Maszynista Grot* [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, t. 1, Kraków 1980, s. 137: „ideałem Grota była szalona jazda w linii prostej, bez zbroczeń, bez obiegów, jazda opętana, bez tchu, bez postojów, wichrowy pęd maszyny w błękitniejące mgłą oddale, skrzydlata gońba w nieskończoność”. Oczywiście, nie sądzę, aby dziewiętnastoletni Herbert znał te utwory, choć faktem jest, że były one dość głośne na początku Dwudziestolecia (czego świadectwem *Astralny wagon* Irzykowskiego). Chodzi mi tu raczej o pewne podobieństwo, wynikające ze stosowania stylistyki o młodopolskiej proweniencji do fantastycznego, mitotwórczego opisu kolei.

²¹ Cyt. za: J. Ruzewicz, dz. cyt., s. 60–61.

poetyckiej ekwiwalentyzacji. Właśnie autor *Śrub* opisywał nagłe uciekanie w tył całych połąci krajobrazu, interpretując to zjawisko jako odrywanie się i zanik fragmentów rzeczywistości²². Może jest też w kolejowym czterowierszu coś pokrewnego zwrotnicowej wyobraźni przestrzennej, zgeometryzowanej, wyczulonej na ruch wertykalny, linię pionu (por. „uporczywy w oddali wzrost”)? Wreszcie specyficzna składnia wypowiedzi przypomina eksperymenty młodej poezji u progu Dwudziestolecia: charakterystyczne serie rzeczowników, często rozdzielane kropkami²³.

Korespondencja z gimnazjalnym przyjacielem stała się dla Zbigniewa Herberta przestrzenią mniej lub bardziej sprawnych gier, literackich zabaw. Nie przeceniając wagi omawianych tekstów, byłbym skłonny uznać, że zarysowuje się w nich napięcie między powabem awangardowego eksperymentu a siłą oddziaływania zbanalizowanego, emocjonalnego i staroświeckiego stylu lirycznego. Tyle, że pokrewieństwo z szeroko rozumianym doświadczeniem awangardy poetyckiej jest tu głównie deklarowane, w praktyce raczej naskórkowe. Herbert wiedział o istnieniu awangardy, słyszał o jej zamierzeniach i postulatach, poznał przynajmniej niektóre spośród osiągnięć, ale nie mówił jej głosem lub czynił to w stopniu nikłym, mało uodolnie. Rozwiązania wersyfikacyjne okazują się tradycyjne, leksyką i wyobraźnią młodego autora władają poetyzmy bardzo już *démodé*. Kto wie, gdyby Herbert urodził się we Lwowie dwadzieścia lat wcześniej i w roku 1922 wysłał swoją kolejową impresję do redakcji krakowskiego pisma szturmującej nowoczesności... Może otrzymałby mentorską, lecz życzliwą odpowiedź Tadeusza Peipera: „Panu

²² Zob. np. takie wiersze Przybosa, jak: *Na uskrzydłonych kołach* (vel *Pieśń o lokomocji*), *Z podróży*, *O kuli*.

²³ Zjawisko to było rejestrowane i rozmaicie waloryzowane przez krytykę wczesnych lat dwudziestych. Stanisław Pieńkowski („Gazeta Warszawska” 1922, nr 102) oburzał się na wiersze pozbawione orzeczenia. Polemizował z nim Stanisław Baczyński, który pisał o „plastyce rzeczownikowej” w nowoczesnej poezji: „Naczelne miejsce zajmuje w niej bowiem rzeczownik, nadający jej obok treściwości i zwartej siły wyrazu, prostotę, cechę męską i wprost kinematograficzną zmienność ruchów i obrazów” (*Syty Paraklet i głodny Prometeusz*, Kraków – Warszawa 1924, s. 26–27).

Herbertowi zalecamy pilną lekturę „Zwrotnicy”. Za dużo «nagich widm» i «dali nienasyconej». Było już jednak lato roku 1944, do Krakowa zjeżdżali wygnańcy i uciekinierzy przed frontem, za chwilę mieli się pojawić tułacze ze spalonej Warszawy.

Trzeba zanurzyć się w archiwum poety, zejść do najstarszych pokładów jego szuflady, aby zrozumieć stylistyczną osobowość osiemnasto-, dziewiętnasto-, dwudziestoletniego czytelnika i adepta mowy związanej. Po latach, już jako twórca dojrzały i spełniony Herbert zebrał swoje najwcześniejsze dzieła i zapiski w osobnej teczce, oznaczonej *Juwenilia / wykłady / seminarium filozoficzne*²⁴. Zawiera ona między innymi kilkadziesiąt wierszy, ułożonych gdzieś pomiędzy rokiem 1943 (to najwcześniejsza data postawiona ręką autora) a 1947, najpierw we Lwowie, następnie w Krakowie. Bardzo ciekawy jest sam wygląd tych – bez wyjątku – rękopisów. Herbert utrwał liryki na odwrocie rozmaitych druczków urzędowych, wystawianych przez administrację sowiecką, niemiecką czy też polską. Jakies kenkarty, obwieszczenia, jakieś bony na obiad w akademickiej stołówce z lat krakowskich... Światy kreowane w wierszach na odwrocie owych druczków nie miały nic wspólnego z prozaicznymi realiami urzędniczych rozporządzeń. Dość zacytować fragment jednego z takich utworów:

W mym ogrodzie ogniami zakwitły dziś róże
I szły aleją jak mnisze pochodnie
Czerwonymi zgłoskami obnażał mą zbrodnię
Świt. A nad mą głową czarne wiały burze.

Zabiłem bowiem mniszkę przeczystą dziewicę
Mą miłością wzgardziła. A byłym jej wierny
I w krew się zamieniła woda mej cysterny
I lilie jak żałobne świeciły gromnice.

Wiatr mi podarty łachman wydmie niby skrzydło
Nietoperza... W milczeniu północy ponurem
Będę pod ciche chaty skradał się, kosturem
Bijąc w uśpione okna, jak trupie straszycyło...

²⁴ Cała zawartość teczki w Archiwum Zbigniewa Herberta (AZH, akc. 17 851 t. 1). Wszystkie utwory Herberta przytoczone poniżej w tym rozdziale mają tę samą lokalizację (jeżeli nie podano innego źródła).

Przerażę ich! Niech wyją i krzyczą na trwogę,
 Byłem zgłuszył swe serce, co tłucze się młotem!...
 Niech ich skroń także zwilży się śmiertelnym potem!
 Niech nie śpią tak spokojnie, gdy ja spać nie mogę...

Jednym z ulubionych chwytów perswazyjnych Kazimierza Wyki było tworzenie stylistycznie spójnych kolaży, złożonych z fragmentów dzieł tych autorów, których powinowactwa chciał znakomity krytyk udowodnić. Pozwoliłem sobie na niezdarne powtórzenie gestu mistrza. W tekście wyżej cytowanym tylko dwie pierwsze strofy pochodzą z wiersza Zbigniewa Herberta pt. *Zbrodnia* (AZH), napisanego we Lwowie, w latach wojny. Dwie kolejne zaczerpnąłem z utworu opublikowanego w tym samym mieście, ale czterdzieści lat wcześniej. Jego autorem jest Leopold Staff²⁵. Zestawienie nieprzypadkowe. Oczywiście, strofy mistrza są poetycko silniejsze od strof ucznia, mają leksykę bardziej ekspresywną, ciekawiej prowadzona linię intonacyjną – ale kierunek wpływu i zamiar imitacji jest chyba aż nadto wyraźny.

Czytanie Staffa, młodzieńcze, egzaltowane lektury *Snów o potędze*, *Dnia jesiennego*, *Kowala* – to przecież niemal rytuał, obowiązujący nie w jednym pokoleniu polskich poetów. Gdzieś około roku 1910 szesnastoletni Kazimierz Wirstlein, młodzian z Drohobycza, gimnazjalista ze Stryja kupował tomik Staffa za „trzy korony”, skradzione, jak sam w późniejszym wierszu wyznawał, własnej matce.

Wiem, że to są wyznania najbłahsze na świecie,
 Nie obchodzą nikogo, zbyt ciche zaiste,
 Każdy przecież w dzieciństwie miał swego artystę,
 Kiedy kochał się w wierszach, zazdrościł poecie.

Lecz wszystko się powtarza, rzecz równie wiadoma,
 Jak rym idzie po rymie, jak księga po księdze,
 Ty jesteś mą młodością, mym snem o potędze
 Dziw, że ciebie żywego dotykam rękoma!²⁶

Tak wspominał lektury z epoki niebieskiego mundurka i tak zwracał się do starszego poety Kazimierz już nie Wirstlein a Wierzyński,

²⁵ L. Staff, *Upiór* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1980.

²⁶ K. Wierzyński, *Do Leopolda Staffa* [w:] tegoż, *Poezja*, Kraków 1981.

autor *Gorzkiego urodzaju*. Trwała druga dekada niepodległego państwa. Zdaniem Kazimierza Wyki właśnie wówczas Staff przestawał być dla młodych, wstępujących liryków poetą pierwszego czytania, tak, jak był nim jeszcze dla Skamandrytów²⁷. Jest w tym poglądzie wiele racji, ale jednak trzeba dopowiedzieć, że poetą pierwszego czy wczesnego czytania autor *Wysokich drzew* bywał jeszcze w ostatnich przedwojennych sezonach i to dla nie lada czytelnika – Tadeusza Różewicza. A nieco później, już w pierwszej połowie lat czterdziestych, maturzysta i początkujący student Herbert powtarzał w okupowanym Lwowie lekturowe olśnienia Wierzyńskiego sprzed lat trzydziestu, te ze Stryja i Drohobycza.

Poetyckie terminowanie Herberta przebiegało pod patronatem wyraźnie Staffowskim. Wczesne próby poetyckie przyszłego autora *Pana Cogito* bardzo często opierają się na strofie czterowersowej, rymowanej abba, pisanej trzynastozgłoskowcem, stosowanej wielokrotnie w takich tomach, jak *Sny o potędze* i *Dzień duszy*. Motyw tajemniczej zbrodni, dokonanej w ukryciu przez podmiot liryczny i motyw lęku przed siłami przyrody, zdolnymi ujawnić straszliwy czyn – to także wątek rodem ze Staffa. Dość przypomnieć utwór zamieszczony w tomie *Dzień duszy*, a noszący ten sam tytuł, co cytowany poprzednio wiersz Herberta – *Zbrodnia*. Zarazem Staffowski patronat jest sygnałem innego, szerszego zjawiska. Poetyckie juvenilia Zbigniewa Herberta są naprawdę bliskie lirycznej aurze z przełomu wieków XIX i XX, mówiąc dosadniej, straszy w nich upiór tzw. „młodopolszczyzny” w najgorszym wydaniu. Negatywny, stereotypowy obraz Młodej Polski jest, niestety, zadziwiająco trwałą, pojawia się nawet w akademickich rozprawach historycznoliterackich, stąd konieczność wypowiedzenia oczywistości. Wczesne, niepublikowane liryki Zbigniewa Herberta z pierwszej połowy lat czterdziestych nie zbliżają się do poziomu artyzmu i komplikacji, osiągniętego w wybitnych wierszach młodopolskich, natomiast prezentują cały katalog typowych motywów epoki,

²⁷ Zob. K. Wyka, *Podzwonne i powitanne* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 402: „Dla poetów tego dziesięciolecia [lat trzydziestych XX wieku – przyp. M.A.] Staff już nie jest «pierwszym czytaniem» (wyrażenie T. Łopalewskiego z księgi ofiarowanej Staffowi w roku 1948)”.

spetryfikowanych i zbanalizowanych przez ówczesnych poetów *minorum gentium*. Herbertowskie juvenilia to niemal nieprzerwany monolog wielomównego „ja”, które raz po raz opowiada o stanie swojej „duszy”. Wielokrotnie pojawia się w nich charakterystyczny dla młodopolskiego modernizmu z przełomu wieków spłot zmysłowości, erotyki, perwersji i śmierci – mniszka jako obiekt fascynacji zarazem erotycznej i tanatycznej występuje nie w jednej tylko *Zbrodni*²⁸. Idźmy dalej. W wierszu zaczynającym się od słów – też skądinąd symptomatycznych – „Nie odwracam w tył głowy. Bo za mną odmetry / mójrż jęczą” podmiot zapewnia, iż nie jest „wędrowcem zbolałem i chorem”, bo jego życie „jak słońce jest, jak słońce, słońce”. W takich zapewnieniach – i właśnie na metaforyce solarnej opartych – prześcigali się pierwszo, drugo i trzeciorzędni poeci we wczesnych latach XX wieku, kiedy otrąbiono „rekonwalescencję epoki”, a kreacja dekadenccka stawiała się już z wolna *passé*. Dodajmy jeszcze jeden przykład, tak wymowny, że niepotrzebujący komentarza: napisana około roku 1943, 1944 *Serenada* Herberta opisuje „czarny park” rozjaśniony światłem księżyca i srebrną taflą stawu, po której „płyną w białych mgłach łabędzie”...

Poprzednio, prawem żartu wyobraziłem sobie kolejny czterowiersz Herberta *Pola. Kwadraty. Zakola sine, bezkształty brył* jako utwór przesłany około roku 1922 do „Zwrotnicy”. Ale liczne teksty pomieszczone w teczce *Juvenilia* łatwiej sobie wyobrazić na biurku redaktorów wcześniejszego o ćwierćwiecze krakowskiego „Życia”. Jeśli wierzyć Boyowi-Żeleńskiemu, Stanisław Przybyszewski bawił się przez całą pijaną noc, wykrzykując wers zaczerpnięty z jakiegoś wierszydła przesłanego do redakcji: „I spazmem rozwścieczonego satyra wierzgnę”²⁹. Z niektórych lapsusów młodego Zbigniewa Herberta smutny szatan miałby może nie gorszą zabawę.

Juvenilne potknięcia, nieporadne imitacje bywają śmieszne, nikomu nie przynoszą wstydu, a już na pewno nie wybitnym poetom. Nie piszę o nich dla celów ludycznych. Interesuje mnie proces narodzin poety, określony metaforycznym mianem „otwierania głosu”.

²⁸ Por. wiersz o incipicie *Chciałbym poznać do końca twoich oczu zorze* (AZH).

²⁹ Por. T. Żeleński-Boy, *Znaszli ten kraj?... (Cyganeria krakowska) oraz inne wspomnienia o Krakowie*, Wrocław 1983, s. 112.

Trzeba zatem powiedzieć, że około roku 1944 Herbert bardzo już wyraźnie chce mówić, świadczy o tym chociażby intensywność literackiej produkcji, ale własnego głosu ciągle nie posiada. Głos mu wychodzi jakimś sztucznym basem, a może raczej – lirycznym tenorem. „Rejestr neomłodopolski” – tak by można określić podstawową barwę Herbertowskiego głosu około roku 1943. Owszem, nie była to barwa jedyna. Herbert w tamtych latach znał i nowsze wzorce. Pewne sytuacje po prostu zmuszały do szukania innych możliwości artykulacyjnych, odmiennego sposobu ustawienia głosu. Pamiątkowe wiersze pisane pannom do sztambucha – jest kilka takich tekścików w teczce *Juwenilia* – mogły być oparte na podobnej leksyce co „mroczne erotyki”, tyle, że po „złagodzeniu krawędzi”. Raczej nie wypadało tu napisać „Wilgotnych ust pożądam”, ale już „skrzące dale”, „fale wspomnień”, „ogromny żal” były na podorędziu. Ta sama tonacja okazywała się natomiast całkowicie nieprzydatna, gdy początkujący poeta próbował pisać wiersz patriotyczno-obywatelski. A dziwne by było, gdyby tego nie robił. Kiedy – dosłownie i w przenośni – płonie świat, trudno pisać o samych tylko mniszkach i ogrodach.

W czerwcu 1943 roku zginął w katastrofie lotniczej premier Rządu RP, gen. Władysław Sikorski. Wiadomość o tej śmierci wywarła w okupowanym kraju wrażenie ogromne. Wydaje się prawdopodobne, że jeszcze w tym samym roku napisał Herbert okolicznościowy wiersz, będący świadectwem poszukiwania wzoru poza „rejestrem neomłodopolskim”. Poniżej cytuję dwie wybrane zwrotki dłuższego utworu – pierwszą oraz jedną z końcowych:

A kiedym leżał skrwawiony wśród drzazg samolotu
Nie myślcie że żyć i myśleć przestała ma głowa
Że nie czuвам, gdy dla mnie nie ma już powrotu
Że nie walczę, gdy zabija mnie wieść depeszowa.
[...]
I nie kłóćcie się orła jak będziecie grzebać
Że piechota za trumną, sztandary na przodzie
Nie róbcie tych teatrów, tego nie potrzeba
Ty wieczny czarnych płaczków nieszczęsny narodzie.

Wiersz jest niedopracowany, bo nawet rachunek zgłosek gdzieś niegdzie się nie zgadza, ale nie w tym rzecz. Istotniejsze, czyj głos

próbuję Herbert naśladować. Myślę, że słychać tu bardzo wyraźne echo międzywojennej, skamandryckiej poezji o orientacji klasycyzująco-patetycznej i rejestrze laudacyjno-funeralnym. Dalej, uściślając adres, można powiedzieć jeszcze precyzyjniej: Herbert naśladuje Kazimierza Wierzyńskiego, autora takich wierszy, jak *Pieśń o Amundsenie*, *Pogrzeb Amundsena*, a także twórcę tomu *Wolność tragiczna* z roku 1936.

Cóż donieść wam o sobie, którzy późną nocą
Przed oknami redakcyj bezsennych stoicie,
Z lękiem w oczach pytając się o moje życie,
Błdzi ludzie – niepewni gdzie lecę i po co?!
[...]
Rozejdźcie się do domów, dziś depez nie będzie,
Mnie ziemia wasza męczy i ciąży, jak ołów,
Chcę być sam, mnie wystarczy to śmigło w rozpędzie,
co huczy, gra i szumi, jak koncert aniołów³⁰

Rodem z tego typu poetyki jest i trzynastozgłoskowiec w treści na śmierć Sikorskiego i konwencja liryki roli, w której bohater (u Wierzyńskiego – jeszcze żyjący, choć zagrożony śmiercią) zwraca się do zbiorowego adresata z dumnym przesłaniem. Duchowy wizerunek generała poległego w „skrwawionym Gibraltarze” budzi skojarzenia z wizją marszałka Piłsudskiego, kreowaną w *Wolności tragicznej*. Młody Herbert przedstawia premiera Sikorskiego jako tytana woli, który żąda od swojego narodu podjęcia wielkiego wysiłku, przede wszystkim w sferze samoświadomości. Macie być wolni duchem, odważni, zjednoczeni, musicie wyrwać się z zakłętego kręgu niemocy, bylejakości, kłótni... Czy nie przypomina się w tym miejscu postać „Wielkiego Realisty” z *Ojczyzny Chochołów*? W moim odczuciu patronat Wierzyńskiego jest w przypadku okolicznościowego wiersza Herberta ewidentny³¹.

³⁰ K. Wierzyński, *Pieśń o Amundsenie* [w:] tegoż, *Poezja*, dz. cyt.

³¹ A warto w tym miejscu przypomnieć, co Zbigniew Herbert pisał w roku 1972, w artykule *O Kazimierzu Wierzyńskim. Zapiski do wspomnień*: „chodziłem już do gimnazjum, kiedy ukazała się *Wolność tragiczna*, jedna z najbardziej wstrząsających książek poetyckich dla pokolenia, które miało zdawać egzamin dojrzałości w czasie wojny. Kilka wierszy zamieszczono w podręczniku i zapamiętaliśmy je na długo” (WG2, 173).

Widzimy teraz wyraźnie, jak bardzo odbiega od rzeczywistości mit *Dwóch kropel* (SŚ) napisanych we Lwowie, w roku 1943...

Lasy płonęły –
a oni
na szczytach splatali ręce
jak bukiety róż

ludzie zbiegali do schronów –
on mówił że żona ma włosy
w których się można ukryć

Nie to jest najważniejsze, że takie konfiguracje słowne ani śniły się poecie, rozkoszującemu się frazą: „Wstyd dziewiczy twój szalem u moich nóg opadł”. Ani to nawet, że poeta operujący tradycyjnym wierszem numerycznym, regularnie rymowanym, chętnie sięgający po formę sonetu nie był odkrywcą „różewiczowskiego wiersza przed Różewiczem”. Legenda *Dwu kropel* jako pierwszego wiersza zawiera mityzację bardziej jeszcze gruntowną. Przypomnijmy: dziewiętnastoletni Herbert zbiega do schronu, natrafia wzrokiem na całującą się parę, olśniewa go nagła, dana naocznie prawda o ludzkiej potrzebie miłości i bliskości w obliczu śmiertelnej grozy – i to olśnienie zapisuje w języku poetyckim, od razu własnym, zindywidualizowanym, niezapożyczonym. Trzeba wyraźnie dopowiedzieć, co ta sytuacja oznacza. Młody człowiek, otwarty na świat, przyjmujący impulsy płynące od rzeczywistości, otwiera się równocześnie w sferze języka, gdzie działa w pełni suwerennie, twórczo. Do aktywności literackiej prowadzi go nie tyle ambicja czy marzenie „bycia poetą”, ile potrzeba wypowiedzenia; autentyczne doświadczenie wyprzedza (w czasie oraz w porządku przyczynowo-skutkowym) akt ukonstytuowania poetyckiej formy. Najpierw – prawda życia; po niej – prawda sztuki.

Tylko że w rzeczywistości – tej, którą odślania archiwalna kwerenda – było jednak inaczej. Nie sposób wątpić, iż dziewiętnastoletni Herbert intensywnie doświadczał świata, w różnych jego aspektach i wymiarach. Ale, po pierwsze, nie jest wcale oczywista bezpośredniość związku między owym doświadczeniem a formami literackiej ekspresji. A po drugie, Herbert około roku 1943 jest szczelnie zamknięty w języku, którego nie potrafi jeszcze uczynić językiem

swoim. Jest to język w znacznym stopniu gotowy, przychodzący z zewnątrz, język konwencji dawno już przebrzmiałych. Powiedziano, że młody Herbert ogląda się na Staffa. Ale trzeba dopowiedzieć: na młodego Staffa i jego poetykę z pierwszych lat XX wieku, w wariacie patetycznym, poważnym. Nie znalazłem w juveniliach śladów zainteresowania kolokwializacją języka poetyckiego, tuż przed I wojną światową bardzo już wyraźną u Staffa (i nie tylko u niego, rzecz jasna)³². Inspiracja, którą karmiła się znaczna część poezji Dwudziestolecia, jest przez Herberta niedostrzegana. Co do wiersza „na śmierć Sikorskiego”: wzniosły tenor *Wolności tragicznej* w roku 1943 nie był oczywiście bardzo odległy, jeśli liczyć lata. Ale jego imitowanie trudno uznać za przejaw językowej wolności, z głębi której udzielona zostaje dojrzała odpowiedź na wyzwania dziejowego momentu.

Archaiczne w wyborze historycznoliterackiego zaplecza, stylistycznie wtórne juvenilia Zbigniewa Herberta nie były skomunikowane z niczym, co rzeczywiście żywe i twórcze w ówczesnej polskiej poezji, wcale przecież niejednorodnej. Od wierszy pisanych we Lwowie nie biegną linie ani do Przybosa, który, w tym czasie pozostaje zasadniczo wierny swemu idiomowi z poprzedniej dekad, ani do Miłosza, który właśnie w roku 1943 przechodzi przez newralgiczny, zwrotny punkt swojej drogi poetyckiej. Ani do Baczyńskiego, największego w tym zestawieniu tradycjonalisty, bo jednak wizyjna poetyka Krzysztofa Kamila z okresu dojrzałego, asymilująca doświadczenia przedwojennego katastrofizmu, inspirowana się Słowackim i Norwidem, twórczo konfrontująca regułę metaforycznej profuzji i regułę lakoniczności jest czymś istotowo różnym od konwencji imitowanych przez Herberta.

Zestawienie z autorem *Śpiewu z pożogi* jest tu może najciekawsze z innej przyczyny. Wiersze dwu uzdolnionych siedemnastolatków – Baczyńskiego z roku 1938 i Herberta z roku 1943 – łączą kilka podobieństw zasadniczych. Kazimierz Wyka stwierdził, że specyfika juveniliów Krzysztofa Kamila polega na braku związku

³² Por. np. uwagi Anny Czabanowskiej-Wróbel o konstelacji poetów, którzy „stworzyli przed I wojną światową młodopolską poetykę codzienności i przyczynili się do zmiany poetyckiej dykcji XX wieku” (*Pokolenie Skamandra* [w:] *Stulecie Skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 28).

z najnowocześniejszymi tendencjami współczesnej poezji (nieobecność wpływu szeroko pojętej Awangardy Krakowskiej) i równoczesnych echach tradycji skamandryckiej, niemal powszechnie odrzucanej przez pokolenie wstępujące³³. W okresie swojego terminowania Baczyński ulegał także stylistycznym reminiscencjom młodopolskiego modernizmu³⁴. Jednak stężenie cech epigońskich wobec Młodej Polski nie było w juveniliach Baczyńskiego aż tak duże, jak w juveniliach Herberta. Nadto przejście od wierszy pisanych w 1938 roku, takich jak np. *Piosenka czy Krajobraz*, do utworów, które zwykło się uważać za część „właściwej” twórczości Baczyńskiego nie jest tak ostre, jak w przypadku pierwocin Herberta. Trzeba naprawdę dobrej woli, aby w juveniliach tego ostatniego dopatrzeć się elementów zapowiadających poezję ze *Struny światła*, o późniejszych tomach nie wspominając.

Jaki dystans dzieli Herberta „młodego”, z początku lat pięćdziesiątych, od Herberta „młodziutkiego”, z pierwszej połowy lat czterdziestych, uzmysłowić może następujące zestawienie. Czytelnicy korespondencji Herbert – Elzenberg pamiętają zapewne jeden z wierszy profesora, przesłany w liście i polecony lekturze ucznia:

Nie wiem skąd jestem i skąd owo cięcie
W płomień i mroki
Ale stać w ogniu? ale zgasnąć świećcie?
Chcę! na proroki!³⁵

Uczeń odpowiedział wówczas następującym komentarzem:

pozwolę sobie zakwestionować jedno miejsce. Otóż moje barbarzyńskie ucho razi nieco okrzyk-zaklęcie na proroki. Moje pokolenie używa tego zaklęcia co najwyżej ironicznie. To jest jedyny punkt, w którym może zaistnieć literacki spór pokoleń. Poza tym wiersz stoi poza, ponad całą przebrzydłą młodopolską konwencją liryczną. (ZHHE 46)

³³ Por. K. Wyka, *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*, Kraków 1961, s. 17.

³⁴ O filiacjach modernistycznych (młodopolskich), charakterystycznych dla juveniliów Baczyńskiego, a zaznaczających się także w twórczości dojrzałej, pisze obszerniej Stanisław Stabro, por. *Chwila bez imienia. O poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, wyd. II, Kraków 2003, rozdział *Zwiazki liryki Krzysztofa Baczyńskiego z tradycją modernizmu*.

³⁵ Zob. faksymile zamieszczone w tomie korespondencji Herbert – Elzenberg (ZHHE 143).

Tak pisał Zbigniew Herbert w roku 1953. Dziesięć, osiem lat wcześniej nie raziły go poetyzmy, przy których „na proroki” wydaje się niemal zgrzebne, kolokwialne: „przed się wbiłem oczu swych sokoły gończe”, „epos mgieł krwawych, korsarskich”, „pralaszów matecznik”, „gwiazdzista tajemnica niebios”, „gwiazd ciche, srebrne nenufary”, „kościoty myśli”... Długo można by prowadzić to wyliczanie. Nie od razu poczuł się Herbert uczestnikiem pokolenia, które patetycznych zaklęć używa tylko ironicznie³⁶.

Jest wśród lwowskich juveniliów jeden, niewielki wiersz, opisujący jakiś nadchodzący, lecz jeszcze nieznaną świat nową epoki, kiedy „Koń Poezji w czarne niebo kopytem zadzwoni”. Ale liryczne „ja” umieszcza siebie w rzędzie tych, którzy świtu już nie zobaczą:

Żegnamy ciebie z dali cisi już na zawsze niemi
Spokojnie w grób zejdziemy, szczęśliwi epigoni.

Można to wyznanie potraktować, jako kolejną pozę poety maturzysty. Ale też wolno widzieć w nim świadectwo mówiące o tym, że marzący o wielkiej poezji młodzieniec miał świadomość nieprzewycięzalnej wtórności oraz jałowości idiomu, którym się posługuje. Wróżby czynione w juvenilnych wierszach często bywają ponure, tym lepiej, że nie zawsze się sprawdzają. Herbert nie zszedł do grobu jako epigon, między poezją pisaną na odwrocie urzędowych druczków a *Struną światła* dokonał się niewątpliwy przełom, jakby przejście do radykalnie odmiennej cywilizacji literackiej. Głosu mi otwórz strumienie... Kiedy, w jaki sposób nastąpiło to otwarcie, jaka była jego anatomia?

Z pewnością przebiegał tu proces stopniowy, ewolucyjny. Herbert dojrzywał jako człowiek i jako czytelnik, poszerzał w naturalny sposób swój horyzont lektur. A wokół działało się wiele. W roku 1945 ukazują się *Miejsce na Ziemi* oraz *Ocalenie*, tomy symbolicznie otwierające przestrzeń powojennej poezji, potwierdzające obecność u progu nowych czasów dwu poetów, którzy na lata mieli stać się punktami

³⁶ A oto inny drobiazg, pozwalający uchwycić ewolucję Herbertowskiej wrażliwości poetyckiej. W roku 1953 w rękopiśmiennym konspekcie do planowanej prelekcji o liryce Dwudziestolecia Międzywojennego Herbert notuje: „Do poezji Staffa nie mam stosunku” (AZH, akc. 17 866). Widzieliśmy, że dziesięć lat wcześniej Staff patronował jego juveniliom.

odniesienia dla polskiej *ars poetica*³⁷. Na łamach prasowych zaczyna się wyróżniać Tadeusz Różewicz, w roku 1947 do księgarni trafia jego *Niepokój*, najbardziej wyrazisty spośród debiutów wstępującego pokolenia. Można tylko żałować, iż Herbert nie prowadził w tym okresie jakiegos skrępowanego i budzącego zaufanie dziennika lektur. Trudno dziś bowiem rozstrzygnąć, czy już wówczas, około roku 1947 przyszedł autor *Pana Cogito* miał poczucie wyjątkowej pozycji starszego o trzy lata Różewicza? Na pewno jednak nie brakowało mu nowych impulsów, stymulujących rozwój talentu, zachęcających do rewidowania dotychczas asymilowanych konwencji i wzorów. Przeglądając wczesne, niepublikowane wiersze Herberta z pierwszych sezonów powojennych można już obserwować narastanie symptomów przemiany. Z jednej strony wciąż pojawiają się utwory kontynuujące „rejestr neomłodopolski”. Z drugiej zaś, jakieś nowe ruchy w strukturze wersyfikacyjnej zaznaczają się już od roku 1945, od wierszy pisanych w okresie krakowskim. Słaby skądinąd liryk epitaforalny pt. *Do boju* (8 marca 1945), poświęcony „poległemu piechurowi”, nie jest pisany wierszem sylabicznym, lecz nienumerycznym wierszem zdaniowym, gdzie każdy wers stanowi samodzielną, stateczną jednostką syntaktyczną. Lokalnie rytm długiego oddechu urozmaicają wtrącenia wersów krótkich, złożonych z pojedynczych zestrojów akcentowych. I nie jest może dziełem przypadku, że pierwszy (najprawdopodobniej) utwór Herberta, dryfujący w kierunku nowoczesnych rozwiązań wersyfikacyjnych powstaje wiosną roku 1945 w Krakowie, gdzie wyraźnie zaznacza się grupa względnie młodych poetów, czerpiących z doświadczeń Awangardy Krakowskiej³⁸.

³⁷ Diagnozą i modelowym przedstawieniem tej sytuacji była znana koncepcja „linii Miłosa” i „linii Przybosia”, sformułowana przez Jana Błońskiego w szkicu *Bieguny poezji*, zamieszczonym w książce *Odmarsz*, Kraków 1978. Por. polemika Edwarda Balcerzana, *Polaryzacje sztuki poetyckiej*, tamże, s. 212–227.

³⁸ Por. T. Kłak, *Reporter róż. Studia i szkice literackie*, Katowice 1978, s. 223: „Można by nawet mówić o rekonstrukcji – aczkolwiek w postaci nieco zmodyfikowanej – dawniejszej geografii literackiej. Poetom krakowskiego ośrodka (Adam Włodek, Jerzy Lau, Tadeusz Różewicz i Tadeusz Jęczalik) patronował Julian Przyboś”. Na związki między poetyckim dojrzewaniem Zbigniewa Herberta oraz młodym środowiskiem krakowskim ok. roku 1945 zwrócił uwagę Bohdan Urbankowski, zob. *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, Radom 2004, s. 506–511.

Kurs „na odmianę” dotychczasowego modusu wypowiedzi został też wytyczony w dwu wierszach z roku 1947: *Tryptyku wiosennym* oraz w utworze *Chrystus frasobliwy*. Herbert kontestuje tu reguły ścisłego sylabizmu, oscyluje między zdaniowym wierszem wolnym, a tonicznym, rezygnuje z podkreślania klauzul za pomocą rymów. Pierwszy z wymienionych liryków opowiada o prostytutkach z „brwiami fioletowymi” i „krokiem spłowiłym”, nazywa je „Madonnami z bluźnierczych ikon”. Drugi jest próbą życzliwego, empatycznego przedstawienia ludowej rzeźby, która, pomimo nieporadnego wykonania, okazuje się znakiem rzeczywistego, niezbanalizowanego *sacrum*. Przez pryzmat tych dwu tekstów, pisanych na Wielkanoc roku 1947 widać, jak Herbert szuka nowych terytoriów geograficznej i socjologicznej rzeczywistości, zwracając się przy tym w rozbieżnych kierunkach.

Niewątpliwie, w pierwszych powojennych sezonach przyszły autor *Rovigo* uprawiał bardzo intensywne „pisarstwo do szuflady”. Wedle ostrożnych rachunków w okresie 1943–1949 powstało co najmniej sześćdziesiąt wierszy. Część z nich wprowadzał Herbert w prywatny miniobieg czytelnicy. Zdzisław Ruziewicz w liście z dnia 31 lipca 1947 roku dziękował przyjacielowi za nadesłane wiersze, ale też prosił o powtórne przepisanie jednego z nich, kompletnie, jak stwierdzał, nieczytelnego³⁹. Koniecznie trzeba dodać, że pod koniec lat czterdziestych uwaga Zbigniewa Herberta, dotąd skupiona niepodzielnie na poezji, zaczyna się rozdzielać: poeta wykazuje objawy zainteresowania innymi formami ekspresji literackiej. Wiarygodne przesłanki pozwalają uznać, iż około roku 1947 przyszły twórca *Drugiego pokoju* podjął pierwsze próby dramatopisarskie (szerzej piszę o tym w rozdziale 3 części I). Ponadto

³⁹ List przechowywany razem z innymi listami od Zdzisława Ruziewicza w Bibliotece Narodowej (AZH, akc. 17 989 t. 1–2). Warto powiedzieć, że Zdzisław Ruziewicz, z wykształcenia chemik, był znakomitym korespondentem dla swego rówieśnika, młodego, kształtującego się artysty słowa. Posiadał wysoką kulturę literacką, był człowiekiem o szerokich horyzontach lekturowych – w jednym z listów dzieli się np. swoimi wrażeniami z książek Mauriaca, Malraux, Iwaszkiewicza. Sam zresztą trochę pisał i przysyłał próbki literackie Zbigniewowi Herbertowi. Utwory te są warsztatowo sprawne, często humorystyczne, pisane lekkim piórem.

w tezcze *Juwenilia*, zawierającej zasadniczo teksty napisane przed rokiem 1949, znajdują się niedatowane rękopisy utworów, które – o ile rzeczywiście powstały tak wcześnie – posiadają charakter antycypacyjny. Interesujący tekst pt. *Sylwester czyli bibliofil*⁴⁰ brzmi jak całkiem już wyraźna zapowiedź tzw. charakterów, formy, którą Herbert będzie intensywniej uprawiał w roku 1950 i 1951. Zapisany na odwrotnej stronie kartki utwór pt. *Wysokie c bliski jest charakterystycznym małym prozom Herbertowskim*, których prawdziwy wysyp nastąpi dopiero około roku 1953, a które później zebrane będą w tomie *Hermes, pies i gwiazda*. Wreszcie w tezcze *Juwenilia* odnaleźć można rękopis prawdopodobnie pierwszego opowiadania fabularnego, jakie wyszło spod pióra Zbigniewa Herberta. Jest to krótka historia seksualnej inicjacji młodzieńca o imieniu Kamil: bohater spotyka na ulicy prostytutkę, ulega jej namowom i udaje się wraz z nią do obskurnej sutereny⁴¹.

Z perspektywy historycznoliterackiego oddalenia w juvenilnej fazie twórczości Zbigniewa Herberta dają się wyodrębnić dwa podokresy o nieco rozmytej granicy wewnętrznej. Pierwszy z nich to lata lwowskie i początek lat krakowskich, a więc od około 1943 roku do około 1945. Jest to czas dominacji „rejstru neomłodopolskiego”, epigońskiego imitowania wzorców tradycyjnych, głównie wczesnego Staffa. Drugi podokres fazy juvenilnej to lata powojenne, krakowskie, a następnie sopocko-toruńskie (od około 1945 roku do około 1948), gdy obok rysów kontynuacyjnych zaznaczają się już symptomy jakiegoś „apetytu na przemianę”. Poprzez innowacje w sferze

⁴⁰ Tekstu tego nie należy mylić z charakterem *Sylwester*, publikowanym na łamach „Dziś i Jutro” i przedrukowanym w *Węźle gordyjskim*.

⁴¹ Warto odnotować wyraźną korespondencję tematyczną ze wspomnianym przed chwilą wierszem *Tryptyk wiosenny*. W ogóle w pierwocinach twórczości Zbigniewa Herberta wątek erotyczno-zmysłowy jest bez porównania silniejszy niż w utworach dojrzałych. Tę sferę tematyczną poeta zaczął wyciszać bardzo wcześnie, bo, na dobrą sprawę, już na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. To fakt bardzo znamieny: osiągnięcie względnej dojrzałości artystycznej wiąże się u autora *Struny światła* z rezygnacją z literackiego eksplorowania tematu erotyczno-cieleśnego. Ktoś bardziej zamiłowany w interpretacjach psychologicznych mógłby tu zapewne znaleźć przestrzeń dla badań, stosujących rozmaite instrumenty z pogranicza literaturoznawstwa i psychoanalizy. Nie podzielam takiej pasji.

technik wersyfikacyjnych, modeli rodzajowych i gatunkowych oraz zakresów tematycznych rodząca się twórczość zaczyna nieśmiało uchylać łupinę zaczarowanego orzecha. Zbliżał się moment decydujący – szerokie otwarcie poezji Zbigniewa Herberta.

*

Trzeba to powiedzieć jasno i precyzyjnie: Herbert jako poeta rozpoznawalny w wielu rysach uznanych za charakterystyczne z perspektywy późniejszej twórczości, ujawnia się jesienią 1949 roku. Kalendarium tego sezonu wygląda jak zapis erupcji poetyckiego talentu. Dość wymienić tytuły i datyienne, stawiane pod rękopisami: *Złoty środek* – 14 września, *Dwie krople* – 21 października, *Napis* – 22 października, *Pacyfik I* i *Pacyfik II*, *Samotność* – 23 października, *Pytanie* (wiersz znany później pod tytułem *Dialektyka*) – 4 listopada. Strumienie głosu zostały otwarte ruchem nagłym i zdecydowanym. Zdarzało się, że jeden dzień przynosił kilka utworów i to utrzymanych w bardzo odmiennych tonacjach (np. dwa *Pacyfiki* i *Samotność*). Pośród wymienionych tekstów figurują wiersze bez dat dziennych, między innymi: *Odgruzowanie* (tytuł zmieniony później na *Czerwona chmura*), *Dom, 30 palców* (utwór drukowany następnie bez tytułu, z incipitem *Palce wrzecionna linii*), *Poległym poetom*, *Pożegnanie 1939* (późniejszy tytuł *Pożegnanie września*), *Słońce nocy*. Łącznie w ciągu września, października i listopada powstaje około dwudziestu ukończonych tekstów lirycznych, z których połowa to utwory drukowane w kolejnych latach na łamach prasowych lub/i włączone do debiutanckiego tomu *Struna światła*. Przez krytyków i badaczy traktowane są one jako charakterystyczne, reprezentatywne, artystycznie udane.

Na czym polegało szerokie otwarcie głosu, które nastąpiło pod koniec roku 1949? Najogólniej powiedzieć można, że było to otwarcie ku przyszłości, to jest temu wszystkiemu, co wydarzyło się w kolejnych miesiącach, latach i dekadach, i co znamy dziś pod imieniem „poezja Zbigniewa Herberta”. Odpowiedzi najbardziej szczegółowe wymagałyby dokładnego analizowania wszystkich wierszy napisanych między wrześniem a listopadem 1949 roku. Okazałoby się wówczas, że jesienny przełom nie miał charakteru monolitycznego,

wysyp utworów poetyckich był równoznaczny z ujawnieniem różnych predylekcji formalnych i myślowych. W rozdziale 3 części II czytelnik znajdzie próbę niespiesznej lektury dwu antypodycznych wierszy z omawianego okresu. Tymczasem jednak wybieram rozwiązanie pośrednie między maksymalnym uogólnieniem i maksymalnym uszczegółowieniem. Pytam o przebieg zasadniczej linii rozwojowej. Przy takim ustawieniu perspektywy stwierdzenie kluczowe brzmi: otwarcie poezji Zbigniewa Herberta dokonane jesienią 1949 roku jest otwarciem ku dykcji Tadeusza Różewicza, ustanowionej w *Niepokoju* oraz *Czerwonej rękawiczce*. Akt ten dokonał się simultanicznie na trzech płaszczyznach: wersyfikacyjnej, językowej i tematycznej. Przyjrzymy się z osobna każdej kwestii, pamiętając, że wszystkie pozostają w układzie korelacji.

Można powiedzieć, iż Zbigniew Herbert w ciągu kilku miesięcy 1949 roku przyswoił sobie elementy awangardowej techniki wersyfikacyjnej, którą w Dwudziestoleciu doprowadził do mistrzostwa Julian Przyboś. Konstytutywną rolę odgrywało w niej napięcie między tokiem składniowo-intonacyjnym a jego wersową reinterpretacją, kształtującą w obrębie zdania sekundarną hierarchię elementów (np. usamodzielnienie słowa „słabego”, spójnika, jako jednostki wersyfikacyjnej⁴²). Tę innowację przyjął Herbert od razu wraz z korektą naniesioną przez Różewicza, która w istotny sposób modyfikowała sens awangardowej propozycji wersyfikacyjnej. Autor *Niepokoju* zawęży repertuar środków interpunkcyjnych i ogranicza zakres ich stosowalności⁴³. Niemal definitywnie rezygnuje z Przybosiowej techniki dalekich współbrzmień i podobieństw

⁴² Zob. analizę tej praktyki na przykładzie wiersza *Z Tatr*, przeprowadzoną przez M.R. Mayenową właśnie w omawianym okresie, w roku 1949 (*Poetyka opisowa. Opis utworu literackiego*, Warszawa 1949, s. 17–18). Nie twierdzę oczywiście, że Herbert uczył się Przybosia od Mayenowej, zwracam jedynie uwagę na to, że pod koniec lat czterdziestych wersologiczna inwencja awangardy była już dobrze rozpoznana, oswojona, można powiedzieć, ucukrowana w podręczniku. Jak wiadomo, jeszcze dziesięć, piętnaście lat wcześniej czołowi polscy wersologowie interesowali się raczej techniką poetycką Skamandra niż Awangardy Krakowskiej (Siedlecki, Zawodziński).

⁴³ W wielu przypadkach kropka pojawia się tylko raz, na końcu wiersza, choć nie ulega wątpliwości, że tekst nie ma formy jednego zdania wielokrotnie złożonego (zob. np. *Dola, Matka powieszonych, Lament* z tomu *Niepokój*).

dźwiękowych, oplatających wiersz i będących, jak to znakomicie określa Janusz Sławiński, „ukrytą zasadą scalania” nieregularnego i eliptycznego tekstu⁴⁴. Wreszcie dąży do niwelowania znaczących różnic w długości wersów, tak charakterystycznej dla praktyki najwybitniejszego poety Awangardy Krakowskiej⁴⁵.

Fakt, iż Herbert asymiluje technikę autora *W głąb las* za pośrednictwem jej polemicznej reinterpretacji w dziele autora *Niepokoju*, został wychwycony przez Kazimierza Wykę. Recenzując debiutancki tomik z roku 1956 znakomity krytyk spuentował tę sytuację jedną, lapidarną formułą: „Przyboś przepuszczony przez Różewicza”⁴⁶. Uwagę tę odnieść można do takich wierszy z jesieni 1949 jak *Czerwona chmura*, *Pożegnanie września* lub *Dwie krople*, ale również do kilku innych utworów z tej konstelacji, niepomieszczonych w *Strunie światła* (*Pacyfik I*, *Pacyfik II*, do pewnego stopnia *Złoty środek*)⁴⁷. Poprzednio była mowa o tym, że już w roku 1945 pojawiają się w juveniliach Herberta nieliczne i odosobnione ślady zainteresowania nowszymi technikami wersyfikacyjnymi, zrywającymi z numeryczną ekwiwalencją sylabizmu. To prawda, ale też, jak sądzę, dopiero jesienią 1949 roku autor *Pożegnania września* staje się wersyfikatorem naprawdę świadomym. Analiza rękopisów pozwala stwierdzić, iż Herbert szczególną uwagę poświęcał wówczas relacji zachodzącej między jednostkami syntaktycznymi i wersyfikacyjnymi. Studiował i rozważał rozmaite warianty, jakby ucząc się nowej dla siebie koncepcji tekstu poetyckiego. Całostka wiersza *Napis* (SŚ)⁴⁸ kształtuje się początkowo następująco:

⁴⁴ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej* [w:] *Prace wybrane Janusza Sławińskiego*, t. 1, Kraków 1998, s. 172.

⁴⁵ Wersyfikacyjny rodowód poezji Różewicza jest oczywiście bardziej skomplikowany, niż by to mogło wynikać z uwag czynionych w niniejszym rozdziale. Świadomie zawężona perspektywa pomija choćby rolę Józefa Czechowicza. Dokładne omówienie problemu przedstawił Z. Siatkowski w klasycznym dziś artykule *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3.

⁴⁶ K. Wyka, *Składniki świetlnej struny* [w:] *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 195 (prwdr. „Życie Literackie” 1956, nr 42).

⁴⁷ Wiersze drukowane w almanachu poetyckim ...każdej chwili wybierać muszę, Warszawa 1953 oraz przesłane Jerzemu Zawieyskiemu (ZHJZ 163, 164, 156).

⁴⁸ Cytat na podstawie rękopisu (AZH, akc. 17 955 t. 21).

ręce mam niecierpliwe
 mogę głowę przyjaciela
 ulepić z powietrza

– by ostatecznie zyskać postać:

ręce mam niecierpliwe
 mogę
 głowę przyjaciela
 ulepić z powietrza

W następstwie przyjętego członowania czasownik określający zdolność działania „ja” lirycznego wybrzmiewa jako osobna informacja; sama konstatacja możliwości staje się wydarzeniem poetyckim. Podmiot jest podmiotem mogącym – a co mogącym, to już dopowiedzą wersy kolejne. Dodajmy jeszcze, że znamioną dla pierwszych tomów Różewicza reglamentację znaków przestankowych Herbert przyjmuje jako propozycję wiążącą. Jest w tym nawet bardziej radykalny od autora *Niepokoju*. W rękopisach z jesieni 1949 przecinki i kropki pojawiają się ledwie incydentalnie. Ich stosowanie wydaje się przy tym zabiegiem bardziej mechanicznym, dokonany z roztargnienia, niż celowym⁴⁹.

Powyzsze uwagi nalezy jednak skonfrontowac z innym spostrzezeniem: asymilacja nowoczesnej wersyfikacji nie oznaczala poniechania tradycyjnych technik operowania glOSEM, ktorymi Herbert poslugiwal sie od czasow lwowskich. Przeciwnie, terminujacy poeta uzyskuje w nich coraz wiksza bieglosc. Poetycki plon przelomowej jesieni 1949 zawiera takze wiersze o nienaruszonej metryce tradycyjnej, np. czestostopowy jamb w *Poleglym poetom* (SS), trzynastozgloskowiec w wierszu o incypicie *Palce wrzecziona dzwiEkw* (ZHJZ 165), lokalne uporządkowania toniczne w *Zlotym srodku* (ZHJZ 156–157). Wersyfikacyjna praktyka Zbigniewa Herberta posiada od tej pory dwa wyraźne nurty,

⁴⁹ Inna sprawa, że grafika Herbertowskich rękopisów jest w ogóle dość niedbała, poeta nagminnie opuszczał przecinki w prywatnej korespondencji. Niestaranność autora lub redaktora sprawiła, że pierwodruki wierszy na łamach „Dziś i Jutro” (1950, nr 37) są interpunkcyjnie niekonsekwentne. Przykładowo, w wierszu *Napis* pojawia się przecinek we frazie: „We mnie jest płomień, który myśli”, natomiast nie ma go w wersie „Powtarzam wiersz który chciałbym”. W rękopisie znak przestankowy nie występuje ani w jednym, ani w drugim przypadku.

tradycyjny i postawangardowy, które rzadko płyną osobno. W najciekawszych formalnie tekstach z lat 1949–1956 zachodzi proces skomplikowanej koegzystencji różnych zasad kształtowania wersu. Jeśli więc stwierdzam, że jesienią 1949 dokonano się ostateczne i rozstrzygające otwarcie Herbertowskiej dykcji poetyckiej ku nowoczesnej wersyfikacji, to nie chcę przez to powiedzieć, że wiersz Tadeusza Różewicza stanowił definitywny punkt dojścia. Otwarcie to rozumiem raczej jako zainicjowanie procesu dynamicznego poszukiwania własnej formuły wersyfikacyjnej. O tej kwestii piszę szerzej w rozdziale 2 części I.

Pora zapytać o sens otwarcia ku Różewiczowi, dokonanego na płaszczyźnie języka poetyckiego. Jest to kwestia, która wymaga ujęcia bardziej precyzyjnego i subtelnego. Autor *Niepokoju* oraz *Czerwonej rękawiczki* operował nie jednym, lecz kilkoma językami poetyckimi. Za cenę pewnej symplifikacji wyodrębnić można trzy podstawowe realizacje Różewiczowskiego idiomu lirycznego, kształtowanego w drugiej połowie lat czterdziestych. Każda z nich implikuje swoisty model podmiotu wiersza (odwracając tok rozumowania można powiedzieć, iż jest motywowana przez rodzaj kreacji „ja” mówiącego)⁵⁰.

Bodaj najbardziej charakterystyczny jest język deklaracyjny, którym posługuje się podmiot – rezoner takich stanów umysłu i takich doświadczeń, jak rozpacz, zwątpienie, rozczarowanie wiodące do nihilizmu, przerażenie... Strategia deklaracji dominuje w wierszach programowych, stawiających ostre, mocne sądy (np. *Lament*, *Ocalony*, *Do umarłego*, *Rok 1939*). Język poetycki został tu zorientowany na silne wyrażenie myśli i emocji podmiotu. Do potęgowania ekspresji poeta dąży poprzez ekonomię i ascezę stylistyczną, operowanie minimum słów o ostrych i względnie jednoznacznych konotacjach. Jak choćby w sławnych wersach:

Mam dwadzieścia cztery lata
 ocalałem
 prowadzony na rzeź.
 To są nazwy puste i jednoznaczne:

⁵⁰ Gdy piszę w tym rozdziale o „wczesnej twórczości Różewicza”, mam na myśli *Niepokój* i *Czerwoną rękawiczkę*, a nie rzeczy wcześniejsze, częściowo opublikowane (*Echa leśne*, *W łyżce wody*).

człowiek i zwierzę
 miłość i nienawiść
 wróg i przyjaciel
 ciemność i światło.

Człowieka tak się zabija jak zwierzę
 widziałem:
 furgony porąbanych ludzi
 którzy nie zostaną zbawieni⁵¹.

Język deklaracyjny jest opozycyjny wobec różnych paradygmatów poetyckości. Odrzuca poetyckość w rozumieniu popularnym (a więc rym, rytm, figury stylistyczne, liryzm), jak i awangardowym (zasada ekwiwalentyzacji, zagęszczenie metaforyczne, autoteliczność). Prawie niemożliwa jest w nim stylistyczna gracia, chyba że punktowo i na zasadzie ironicznego persyflażu. Tak dzieje się w introdukcji wiersza *Lament*:

Nie jestem młody
 niech was smukłość mego ciała
 nie zwodzi
 ani tkliwa biel szyi
 ani jasność otwartego czoła
 ani puch nad słodką wargą
 ni śmiech cherubiński
 ni krok elastyczny⁵²

Jeśli dopuszcza się tu elegancję wywodu, stabilizację wypowiedzi za pomocą retorycznego paralelizmu, leciutką archaizację leksykalną, tok inwersyjny przydający cytowanej całości znamion kunsztowności („śmiech cherubiński”, „krok elastyczny”) – to tylko i wyłącznie po to, aby taki model wypowiedzi odrzucić jako sztuczny, niemożliwy i w gruncie rzeczy niemoralny. Kolejne predykcje będą już formułowane w stylu znanym z *Ocalonego*: „mam lat dwadzieścia / jestem mordercą”, „Przez sześć lat / buchał w nozdrza opar krwi”... Język deklaracyjny nie utrzymuje się zbyt długo w pozycji ironii.

Drugi wariant Różewiczowskiej mowy poetyckiej z lat 1945–1949 określić można, w sposób świadomie anachroniczny, jako język turpistyczny. Ten rodzaj artykulacji sytuuje się w bezpośrednim

⁵¹ T. Różewicz, *Ocalony* [w:] tegoż, *Utwory zebrane. Poezje*, t. 1, Wrocław 2005.

⁵² T. Różewicz, *Lament*, tamże.

sąsiedztwie poprzednio opisanego, właściwie jest jego skrajną konsekwencją, czy też wyostrzeniem. Dążenie do potęgowania ekspresji przy równoczesnym zawężaniu pola wypowiedzi mogło być realizowane poprzez mnożenie efektów odrażających, drastycznych:

Zamurowani żywi umierali
czarne muchy składały jaja
w mięsie ludzkim.
Z dnia na dzień
ulice brukowali
obrzękłymi głowami⁵³

Trzeci język poetycki, jak sądzę najciekawszy, swój sens i status zawdzięcza dwóm idiomom poprzednio mówionym. Integralną częścią jego tożsamości jest bowiem twórczy i ożywczy kontrast z językami sąsiadującymi. Język, który określam mianem lirycznego, ujawnia się w wierszach takich jak *Stąd, Bursztynowy ptaszek* lub *Deszcz wiosenny*, gdzie kreowany jest podmiot – wrażliwy poszukiwacz regionów nowej liryczności. Na gruncie tej koncepcji mowy lirycznej możliwe stają się klasyczne akty i czynności poetyckie, odrzucane przez język deklaracyjny i turpistyczny: praktyki metaforyzacyjne, porównania, peryfrazy. Tyle, że stosowane z umiarem, ostrożnie, aby nie narazić słowa na konwencjonalizację, spetryfikowanie. Łatwo uchwytłą cechą języka lirycznego we wczesnej poezji Tadeusza Różewicza, szczególnie w tomie debiutanckim, jest uprzywilejowanie określonego kręgu słów i motywów: kropla, ptak, lot, promień oraz – nade wszystko – światło⁵⁴. Znacząco zwiększa

⁵³ T. Różewicz, *Żywi umierali*, tamże. Warto odnotować, że zarówno pierwszy, jak i drugi język poetycki był już formą kontestacji autorytetu Juliana Przybosa. Autor *Równania serca* dopuszczał w swojej własnej poezji fragmenty niemal przeźroczyste, pozbawione zaawansowanej organizacji metaforycznej (a więc, z punktu widzenia doktryny „Zwrotnicy”, właściwie prozatorskie), sięgał także po efekty drastyczne, „turpistyczne” („tu także ciężę dziejów wyprowadzają noże”). Czynił to jednak metodycznie, rzadko i w bardzo starannie wyważonych proporcjach.

⁵⁴ Por. J. Łukasiewicz, *Rozmowy z poległym*, „Tytuł” 1993, nr 3. Znamienne, iż motywy światła, blasku, świetlistości wyraźnie obecne w *Niepokoju*, zostają ograniczone w *Czerwonej rękawiczce*. Jest to temat na osobne rozważania, ale warto zaznaczyć: drugi tom Różewicza był pod względem obrazowania znacznie bardziej mroczny od debiutanckiego.

się także frekwencja deminutiwów. A oto wzorcowa egzemplifikacja w wierszu *Bursztynowy ptaszek*:

Jesień
ptaszek bursztynowy
przejrzysty
z gałązki na gałązkę
nosi kroplę złota.

Jesień
ptaszek rubinowy
światlisty
z gałązki na gałązkę
nosi kroplę krwi.

Jesień
ptaszek lazurowy
umiera
z gałązki na gałązkę
kropla deszczu spada⁵⁵.

Jak idiomy poprzednio omawiane, także i ten język respektuje regułę lakoniczności, która wszakże podlega odmiennej funkcjonalizacji. Niewielka ilość słów potwierdza, że taka kreacja językowa w „poezji po Oświęcimiu” możliwa jest na zasadzie wyjątku, incydentu, że dociera się do niej rzadko i z trudem.

Zabieg wydzielenia trzech odmiennych, lecz pozostających w dialektycznym związku, języków poetyckich wczesnego Różewicza, jest w znacznym stopniu umowny i upraszczający. Interpretacyjna praktyka, obejmująca oba tomy: *Niepokój* oraz *Czerwoną rękawiczkę* w całości, wiersz po wierszu, musiałaby wykazać sytuacje niepoddające się oczywistemu rozgraniczeniu, gdzie różne tendencje stylistyczne trwają w skomplikowanej koegzystencji. Odkrylibyśmy także wiersze wykraczające poza zaproponowany trójpodział, otwierające nowe perspektywy w estetyce słowa, formułowanej przez autora *Niepokoju*⁵⁶.

⁵⁵ T. Różewicz, *Bursztynowy ptaszek* [w:] tegoż, dz. cyt.

⁵⁶ Jak sądzę, w obrębie *Niepokoju* wierszem takim jest *Miłość* – utwór, który na tle innych tekstów z debiutanckiego tomu wyróżnia się odmienną zasadą konstrukcyjną. Nie respektuje reguły lakoniczności, lecz dąży do efektu monotonnego, drażniącego słowotoku, np.: „Idę ulicą / ludzie biegną / ludzie jadą ludzie krzyczą

Jak wobec językowego spektrum wypowiedzi Różewiczowskiej ustosunkował się Herbert? Po pierwsze: odrzucił język turpistyczny. Od początku swej aktywności twórczej autor *Elegii na odejście* ma poczucie granicznej normy, która sprawia, że wiersz taki jak *Żywi umierali* jawi się w jego poetyckim świecie jako silna niemożliwość. Zarazem jednak trudno byłoby w liryce Herberta z jesieni 1949 znaleźć proste analogony języka deklaratywnego oraz poetyckiego⁵⁷. O ile „otwarcie

/ ten sprzedaje / cudowny płyn na porost włosów / szkaplerzne / trujące cukierki / pornograficzne obrazki. [...] Piszą anonimy, składają fałszywe świadectwa / chorują na syfilis / piją wódkę i eter / gwałcą i zarzynają / obliczają saldo” (T. Różewicz, *Miłość* [w:] tegoż, dz. cyt.). I tak dalej, i tak dalej, słowotok wydaje się niewyczerpany i jeśli w końcu poeta decyduje się na jego przerwanie i konstrukcję pointy, to jest to tylko i wyłącznie autorska dobra wola, nie zaś konieczność, niezdolność kontynuacji. Jak sądzę, można tu dostrzec antycypację utworów późniejszych, aż do długich „wierszydeł” z tomów *Zawsze fragment. Recycling* lub *Szara strefa* włącznie. Tam absurdalnie długi, tandetny monolog staje się głosem współczesnej cywilizacji, znajdującej się w stanie komunikacyjno-semantycznej agonii i produkującej bez umiaru gigantyczne ilości słów-odpadków. Por. spostrzeżenie Ryszarda Nyczka: „U Różewicza fraza nie jest godna pamięci, lecz jest pamiętana – dlatego, że jest powtarzalna i zautomatyzowana” (*Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 107).

⁵⁷ Najbliżej języka deklaratywnego sytuują się te partie wiersza pt. *Do Apollina* (SŚ), powstałego w styczniu 1951, gdzie podmiot jest rezonerem rozczarowania, zwątpienia, zawiedzionej nadziei:

Apollo śni się po nocach
z twarzą poległego Persa

mylne są wróżby poezji
wszystko było inaczej
inny był pożar poematu
inny był pożar miasta
bohaterowie nie wrócili z wyprawy
nie było bohaterów
ocaleli niegodni

oraz fragment *Lamentu* (w: T. Różewicz, *Utwory zebrane*, dz. cyt.):

Okaleczony nie widziałem
ani nieba ani róży
ptaka gniazda drzewa
świętego Franciszka
Achillea i Hektora
Przez sześć lat
buchał z nozdrza opar krwi

ku Różewiczowi” na płaszczyźnie wersyfikacji miało charakter bardzo wyrazisty, do pewnego stopnia mechaniczny, o tyle w języku proces ten przebiega inaczej. Rodząca się wypowiedź poetycka Zbigniewa Herberta asymilowała pewne cechy idiomów autora *Niepokoju*, a nie zmierzała do ich imitowania. W utworach takich jak *Pożegnanie września* (SŚ), czy *Pacyfik I* (ZHJZ 163–164) zaznacza się redukcja środków stylistycznych, względna przeźroczystość wypowiedzi, „poetyka ściśniętego gardła”, szorstkość stylu. W wierszu *Dwie krople* (SŚ) prozaizacja i rzeczowość (np. „ludzie zbiegali do schronów”, „okryci jednym kocem”, „Gdy było bardzo źle”) tworzy tło, na którym dość ryzykowne artystycznie porównanie zakochanych do łez „zatrzymanych na skraju twarzy” broni się przed banałem, wybrzmiewa świeżo i mocno. Powstaje ascetyczny styl liryczny, oparty o nieoczekiwane zestawienia słów („żona ma włosy / w których się można ukryć”). Procesy stylistyczne, uruchomione jesienią 1949 roku gruntownie zmieniły językowy pejzaż poezji Zbigniewa Herberta.

I wreszcie trzecia płaszczyzna otwarcia ku Różewiczowi – tematyczna. Jesienią 1949 roku liryka Herberta anektuje realia wojenne, okupacyjne. Wcześniejsze próby w tym względzie – choćby wzmiankowany wiersz na śmierć Sikorskiego lub apostrofa do „poległego piechura” – były stosunkowo rzadkie i mało oryginalne. Dopiero takimi wierszami jak *Dom* (SŚ) czy *Pożegnanie września* (SŚ) poeta zapoczątkował proces intensywnej artykulacji doświadczenia wojennego oraz doświadczenia pamięci o poległych, trwający aż do ostatniego tomu z roku 1998. Znamienne, że proces ten rozpoczyna się właśnie we wrześniu 1949, w dziesiątą rocznicę rozpoczęcia II wojny światowej⁵⁸. Wojenne wiersze Herberta mają swoje odniesienia w obrębie wcześniejszej o lat kilka twórczości Różewicza. Odniesienia – a nie wzory. *Pożegnanie września* czytane w kontekście *Roku 1939*, *Dom* rozważany w bezpośredniej bliskości *Z domu mojego* nie są utworami wtórnymi, ale dialogującymi⁵⁹.

⁵⁸ Ta rocznicowa okoliczność wydaje się szczególnie istotna w przypadku wiersza *Pożegnanie września*, noszącego pierwotnie tytuł *Pożegnanie 1939*.

⁵⁹ Pod koniec lat sześćdziesiątych Tadeusz Różewicz za pomocą dość przejrzystej aluzji sugerował, iż Herbert powiełał jego pomysły; por. T. Różewicz, *Tężsamość (wspomnienie o Karolu Kuryluku)* [w:] tegoż, *Proza*, t. 3, Wrocław 2004, s. 84–85. Z kolei autor *Struny światła* z ironią i irytacją oświadczył Januszowi Ma-

*

W pięknej *Odzie z Traktatu poetyckiego* Czesław Miłosz zwracał się do swojego ulubionego miesiąca:

O października.

Jesteś porą poezji, to jest zupełnego odważenia się
Na zaczynanie życia w każdej sekundzie na nowo⁶⁰.

Dla Zbigniewa Herberta październik 1949 i jego najbliższe, kalendarzowe okolice okazały się faktycznie porą odważenia – na nowe i własne słowo poetyckie. Sam autor doskonale czuł i rozumiał, że poczynając od tej granicy zaczyna się naprawdę jego twórczość – już nie juvenilna, inicjacyjna, lecz dojrzała na tyle, by brać za nią publiczną odpowiedzialność. Mógł Herbert opowiadać o *Dwóch kroplach* napisanych we Lwowie, ale faktycznie nigdy nie ogłosił utworu napisanego w czasach lwowskich. Nie cofał się w swych publikacjach poza granicę jesiennego przełomu.

W roku 1949 roku zarysowuje się centrum przemian Herbertowskiej sztuki słowa, rozbudowywane i utwierdzone w kolejnych miesiącach i latach. Metaforyczny termin „centrum przemian”⁶¹, opisujący rozwój twórczości w języku stosunków przestrzennych, posiada podwójną implikację. Z jednej strony mówi o istnieniu we

ciejewskiemu: „Niech już zostanę uczniem Różewicza”. (Sięgał także po mocniejsze określenia, por. wywiad udzielony Carpenterom, „Kultura” [paryska] 1985, z. 4). Sądzę, iż w perspektywie historycznoliterackiej tracą na ważności obie reakcje, nacechowane złośliwością, a nawet (ze strony poety młodszego) agresją. Rzeczywisty stosunek rodzącej się poezji Herberta wobec wyprzedzającej ją w czasie poezji Różewicza nie może być charakteryzowany w kategoriach imitacji lub epigoństwa. Kategoria terminowania jest tu być może dopuszczalna, z tym jednak zastrzeżeniem, że nie było to terminowanie ucznia u mistrza, ale świadome podpatrywanie wzoru, wiążące się od razu z intencją polemiczną. Dokładne omówienie różnych piętrelacji między wybitnymi poetami przeprowadziła Joanna Adamowska w szkicu pt. *Herbert – Różewicz. Spór czy dialog. Przegląd stanowisk badawczych* [w:] *Dialog i spór*, dz. cyt., s. 179–204.

⁶⁰ Cz. Miłosz, *Oda* [w:] tegoż, *Dzieła zebrane. Wiersze*, t. 2, Kraków 2002.

⁶¹ To sugestywne i operatywne sformułowanie zapożyczam z krytycznoliterackiego szkicu Mariana Stali o *Rozwiązywaniu przestrzeni* Tymoteusza Karpowicza; por.: „ten głos znalazł się poza centrum przemian sztuki słowa i sporów o jej stosunek do rzeczywistości”, (M. Stala, *Rozwiązywanie świata* [w:] tegoż, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 98).

wczesnej poezji Herberta takiego „miejsca”, w którym zachodzą procesy decydujące o tożsamości rodzącego się dzieła. Równocześnie pojęcie „centrum przemian” *ex definitione* wymaga wskazania „peryferii”, to jest punktów zewnętrznych, oddalających się. Dla przejrzystości wyводу i klarowności opisu najlepiej pokazać od razu wychylenia skrajne, oddalenia najbardziej radykalne.

Co w twórczości Zbigniewa Herberta było najsilniej zewnętrzne i peryferyjne wobec procesów stylo- i sensotwórczych, wyzwolonych jesienią 1949 roku? Spójrzmy najpierw na poniższe zestawienie:

Kiedy napływasz do mnie szumem i widzeniem
I rośniesz w oczach falą przenośnią najprostszą
Struna pęka jak brzegi i wtedy sam nie wiem
Czy zdołam cię pokonać antycznych miar wiosłem.

Odyseusz odnalazł gałązkę z Itaki
I żegna horyzonty – krajobrazy martwe
Skończone poematy. Szum i szum jednaki
Wiersz się w oddech zapala – pączek róży wiatrów.

Wiersz drugi:

1

Fala za falą nakłada
ułudne pejzaże z wody
na siatce motyli oczu
odlany kształt chwili trwa

w oczach owada
skroplony ocean
przekwita w dzwoniący sad

drzewa rozkołysane
w dolinę biegnące łąki
bez tchu z nadmiaru kwiatów
zieleni cień dojrzały
szum uli kołyszący
kropel białe ogrody

motyle sięją w morzu
obrazy ufnych oczu

fala za falą wyrzuca
skrzydła rozbitych obrazów

Dwa wiersze Zbigniewa Herberta, oba zatytułowane – *Morze*. Pierwszy z nich ogłoszony został w roku 1950 na łamach „Tygodnika Powszechnego”, powstał zaś jeszcze w roku 1949, ewentualnie w początkach roku następnego⁶². Wiersz drugi jest późniejszy, pochodzi z jesieni roku 1951. Nie był nigdy publikowany. Dla usprawnienia wywodu utwór wcześniejszy nazywać będę *Morze (I)*, późniejszy *Morze (II)* (AZH)⁶³.

Zaczynają się podobnie. *Morze (I)*: „Kiedy napływasz do mnie szumem i widzeniem”; *Morze (II)*: „Fala za falą nakłada / ułudne pejzaże z wody”. A więc tytułowe morze jest stroną aktywną, wychodzi na spotkanie z podmiotem lirycznym jako obraz, wrażenie wzrokowe (*Morze (I)* i *Morze (II)*) oraz dźwięk, wrażenie słuchowe (tylko *Morze (I)*). Istotne różnice zaczynają się wówczas, gdy zapytamy o to, co z tym wrażeniem dzieje się – w świadomości „ja” lirycznego i w wierszu. Podmiot *Morza (I)*, poeta, już w drugim wersie nazywa falę „przenośnią najprostszą”. Następnie brzeg morski zestawiany jest z pękającą struną, uderzenia wiosł o toń wody z miarą antycznych wierszy. Potem mowa jeszcze o Odyseuszu, Itace, poematach. Podmiot – poeta próbuje poddać morze jakiejś estetyzacji, powiedzmy, klasycyzującej czy parnasistowskiej, próbuje mówić o nim językiem kultury i sztuki, ale efekt tych działań jest problematyczny. Poematy obdarzone zostają epitetem „skończone”, wiersz się „zapala” (w dodatku „w oddech – pączek róży wiatrów”, co jest bardzo kunsztowne i subtelne, ale jednak podpowiada jakiś trop zniszczenia, likwidacji). Podmiot mówi zresztą wyraźnie o swoich wątpliwościach, stwierdza, iż nie wie, czy zdoła „pokonać” morze „miar antycznych wiosłem”. A więc chyba: czy przepłynie przez jego toń w łodzi kultury. To, co trwałe, niezagrożone skończeniem, spalaniem, porażką to „szum i szum jednaki”. Inaczej w *Morze (II)*. Nie ma tu podmiotu, który poprzez dyskurs estetyzujący, erudycyjny, usiłowałby narzucić morzu status artefaktu. Ważne

⁶² Pani Jolanta Liskowacka z Książnicy Pomorskiej w Szczecinie udzieliła mi ciekawej informacji: *Morze* opublikowane było w *Biuletynie Literackim Oddziału Gdańskiego ZLP* z lutego 1950. Ściśle rzecz ujmując, należałoby więc powiedzieć, że właśnie ta publikacja była oficjalnym poetyckim debiutem Zbigniewa Herberta. *Złoty środek*, *Napis* i *Pożegnanie września* zostały ogłoszone na łamach „Dziś i Jutro” dopiero jesienią 1950 roku.

⁶³ Akc. 17 955 t. 32.

jest to, jak morze istnieje w widzeniu czystym, nie intelektualnym, „w oczach owada”. A istnieje na sposób fantasmagoryczny, irrealny, zaprzeczający potocznemu doświadczeniu ludzkich zmysłów.

Ten sam poeta nazywa falę „przenośnią najprostszą” oraz zapewnia, że „w oczach owada / skroplony ocean / przekwita w dzwoniący sad”. Nawet gdybyśmy usunęli z pola uwagi cytowane poprzednio wiersze, a zostawili tylko dwa wyjęte fragmenty, i tak dostrzeżemy w nich nastawienie na diametralnie różne koncepcje poezjowania. Pierwsza zmierza do kulturowej metaforyzacji rzeczy, druga do jej przekształcenia w subiektywną, odrealnioną wizję. Dążenie pierwsze określiłbym jako „parnasistowskie”, drugie jako „impresjonistyczne” i „kreacyjne”. Terminy te stawiam w cudzysłowach, by podkreślić ich nieostry, przenośny sens. Nie chodzi tu bowiem o kwalifikowanie Herberta do określonych prądów historycznoliterackich, lecz o charakterystykę wzorów i ideałów poetyckich, do których poeta aspiruje. Obie predylekcje, powyżej obserwowane w mikroskali cytatu, dają się w różnym stopniu rozpoznawać w kilku wierszach z lat 1949–1952, dziś słabo pamiętanych lub w ogóle nieznanymi. Ich przytaczanie byłoby zbyt dużym obciążeniem dla konstrukcji wywodu, dlatego postanowiłem zamieścić je, wraz z informacjami faktograficznymi i lapidarnymi glosami, w *Aneksie* do niniejszego rozdziału. Tam też czytelnik znajdzie całość materiału tekstowego, na podstawie którego sformułowane są dalsze uwagi.

Predylekcja „parnasistowska” w planie stylistycznym ujawnia się poprzez gromadzenie wyrażen o proveniencji kulturowej, związanych ze sztuką. Co rusz napotykamy tu na „plafon nieba chmurny”, „lutnie”, „przedwieczorny asonans”, „antyczne miary”, „pauzę piorunów”, „pies jak almanach”, „różę Ronsarda”. Wersyfikacja i strofika jest regularna, elegancka, linia zdania rozpisanego na dość długie wersy – kunsztowna, na przykład: „Uchodzącym na cieniach, które zachód wydłużył / Sianokosy przyniosą zagubioną wieść o nas”. Pejzaż stylu uzupełniają wyszukane zestawienia słowne, np. „wstyd dojrzałych powiek ułoży się w płatki”, „pączek róży wiatrów”, „zachód wypiję do końca”. W wierszach kształtowanych przez predylekcję „impresjonistyczną” i „kreacyjną” słowo nastawione zostaje na przychwycenie momentalnych, subiektywnie odczuwanych wyglądów rzeczy. Stąd znaczne rozwinięcie oraz wysubtelnienie gamy określeń kolorystycznych, które, dodajmy,

odgrywały trzeciorzędną rolę w wierszach „parnasistowskich”. Mamy więc szczegółową (jak na Herberta) notację odcieni (fioletowy, niebieski, błękitny; zielony, bladozielony), kolory rzadkie, koneserskie (oranż, bursztyn, perłowy, piwny, „bielmo wapiennego nalotu”), oraz zestawienia dziwne, nieoczywiste czy nawet oksymoroniczne („cień zieleni”, „biały cień”, „czarne płomienie”). Równocześnie zwraca uwagę wielość i konceptualny charakter określeń nazywających dynamiczne efekty światłocieniowe i optyczne, często o charakterze deformującym. W wierszach Herberta impresjonisty i kreacjonisty bohaterem staje się obłok, który „łyka światło jak lampa / kiedy gaśnie”, albo znów „naciera białym cieniem błękit”. Powietrze bywa „ciekle, topielcze”, „podmywa odległości”, „strzelają” w nim „krótkie, podwodne fioletry”, „falują wydłużone głony bladozielonych refleksów”. Korona drzewa staje się „płynną zielenią”, „liściastym odpływem”, „zielonych obłoków pianą”. Dodajmy, wszystkie te określenia zostały wynotowane z pięciu tekstów, napisanych w latach 1949–1950. Świadczy to o tym, jak bardzo lokalne, przestrzennie i chronologicznie ograniczone, ale zarazem intensywne jest dążenie Herberta do poezji o bujnej, fantastycznej obrazowości.

Dwie antytetyczne predylekcje stylistyczne wiążą się także z określonymi modelami podmiotowości oraz przeciwstawnymi dominantami ontologicznymi. „Ja” parnasistowskie cechuje erudycja, ale i specyficzna, łagodna melancholia, zgoda na przemijanie, nawet przeczucia katastroficzne, które jednak nie splatają się z lękiem lub buntem, lecz z postawą uspokojenia, wyciszenia. Zapożyczając się u Jerzego Kwiatkowskiego można tu mówić o istnieniu „dominanty rezygnacyjnej” (widocznej także na poziomie leksyki i frazeologii por.: „znużona aleja”, „słodycz słowa nie istnieje”, „omdlewamy najciszej”, „wspomnienie”, „los gorzki”)⁶⁴. „Ja” w wierszach „impresjonistycznych” ma pozycję kreatora, często wykonuje gest pokazywania – stwarzania. Na przykład: „poza oczu poza ziemi widnokręgiem / wydobędą nagły piorun i pełnię”, albo: „Oto jest twój krajobraz na siatkówce mych płócien” czy: „Patrz morze jak niebieski płot”. Wreszcie świat. W wierszach „parnasistowskich”

⁶⁴ O „dominancie rezygnacyjnej” Kwiatkowski pisze w książce *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 25.

istnieje jako temat refleksji i przedmiot estetyzacji; w wierszach „kreacyjnych” nie został pomyślany jako zbiór rzeczy zdefiniowanych i obiektywnych, prymarny wobec ludzkiej percepcji, istniejący przed i poza postrzeżeniem. Świat raczej tworzy się w widzeniu patrzącego, ma charakter momentalny, zjawiskowy, jego byt nie jest niezależny od podmiotu (a przynajmniej niezależność ta nie jest czymś pewnym i oczywistym, jak w najważniejszych ontologiczno-epistemologicznych wierszach Herberta, por. *Stołek*, SŚ).

Można powiedzieć, że obie antytetyczne predylekcje przebiegają poza centrum przemian Herbertowskiej poezji. Uwaga ta wymaga jednak dwóch cieniujących komentarzy. Po pierwsze, odśrodkowe położenie omawianych tendencji w przestrzennie wyobrażonej poezji Zbigniewa Herberta z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych nie jest identyczne. Predylekcja „impresjonistyczna” i „kreacyjna” wydaje się silniej oddalona, a nawet odizolowana od centrum⁶⁵. Dążenie „parnasistowskie”, realizowane w sposób skrajny ma również charakter peryferyjny, ostatecznie dwuwers z liryku *Dwie stance. Sierpień*⁶⁶:

Zaskoczeni w Pompei – ścięci w ciszę jak w bursztyn
Omdlewamy najciszej w przedwieczorny asonans

nie jest w żaden sposób symptomatyczny dla kierunków, w jakich podążał autor *Stołka*, *Nike która się waha*, *U wrót doliny*, *Trenu Fortynbrasa*. Kiedy jednak ów stylistyczny roztwór ulega rozrzedzeniu, przeistacza się w kunsztowną elegancję, wyczuwalną także w innych wierszach z omawianego okresu, choćby w *Dialektyce* lub *Palce wrzecziona dźwięków*. Czy te utwory także sytuują się poza centrum przemian? Nie jest to już kwestia oczywista, a jej drobiazgową analizą prowadziła by do rozważań zagmatwanych i w gruncie rzeczy jałowych.

I uwaga druga: peryferyjny status wiersza *Dwie stance. Sierpień* jest klarowny w perspektywie historycznoliterackiej. Co innego myślał

⁶⁵ Można zastanawiać się nad tym, czy w wierszach pisanych po roku 1951 nie ma jakiejś próby odmiennego zagospodarowania ambicji poetyckich, które ujawniły się w wyróżnionej grupie tekstów. Być może nurt wierszy kreacyjno-magicznych ze *Studium przedmiotu* jest inną, dojrzałą próbą uprawiania poezji kreacyjnej? Por.: *Pudełko zwane wyobraźnią*, *Nic ładnego*, *Czarna róża*, *Studium przedmiotu*.

⁶⁶ Wiersz opublikowany w „Tygodniku Powszechnym” 1950, nr 53.

jednak sam poeta AD 1950, skoro w 53 numerze „Tygodnika Powszechnego” zamieścił *Dwie Stance. Sierpień, Morze (I)* oraz *Dialektykę* (bez tytułu), a nie na przykład *Białe oczy*, *Czerwoną chmurę* i *Dom...*⁶⁷. Choć oczywiście, pojawia się wątpliwość, czy o wyborze tych akurat wierszy zdecydowała wola początkującego poety, czy gust redaktorów? W ten sposób dotykamy problemu relacji pomiędzy całokształtem wczesnej poezji Zbigniewa Herberta, a jej obrazem stworzonym przez publikacje prasowe, antologiczne i tomikowe. Do tej kwestii powracam – w ostatnim rozdziale.

*

Rozważania o centrum i peryferiach doprowadziły nas do tekstów lirycznych powstałych na początku roku 1951. Nazbyt szybko, bo trzeba jeszcze zwrócić uwagę na wydarzenie wcześniejsze. Przełomowi poetyckiemu z jesieni 1949 towarzyszyło szerokie otwarcie wątku prozatorskiego. W tych samych miesiącach, w których powstawały *Dwie krople* i *Złoty środek* napisał Herbert co najmniej dwa (nigdy niepublikowane) opowiadania fabularne: *Finał sonaty* (AZH)⁶⁸ oraz *Szpicle* (AZH)⁶⁹. Twórczość Zbigniewa Herberta w roku 1950 i 1951 rozwija się w dwóch nurtach głównych: poetyckim i prozatorskim, lirycznym i narracyjno-fabularnym. Akcent uwagi stawiany przez autora jest ruchomy – raz jeden, raz drugi modus wypowiedzi angażuje go silniej, a wgląd w zachowane rękopisy pozwala opisać te wahania zgodnie z chronologią i dość precyzyjnie.

Po lirycznej erupcji z końca roku 1949 poezjotwórcza inwencja Zbigniewa Herberta ulega wyciszeniu, co wydaje się psychologicznie zrozumiałe. Wprawdzie pierwszy wiersz z roku 1950, *Martwa*

⁶⁷ Fakt ten miał swoje reperkusje: najwcześniejsza wzmianka krytycznoliteracka poświęcona twórczości Zbigniewa Herberta, dotyczy właśnie składników „parnasistowskich”. W numerze „Dziś i Jutro” z roku 1951 początkujący krytyk Jan Prokop zacytował wers „Palce wrzeczona dźwięków” jako przykład jednego z „grzechów głównych” współczesnej „poezji katolickiej”. Grzech ów określił następująco: „kunsztowność, cyzelatorstwo, zapominanie o służebnej roli obrazu, metafory i co stąd wypływa – estetyzowanie”. Zob. J. Prokop, *Wiosenne porządki*, „Dziś i Jutro” 1951, nr 14.

⁶⁸ Akc. 17 923.

⁶⁹ Akc. 17 917; w brudnopisie także dłuższa wersja tytułu: *Szpicle mają oczy bladezielone*.

natura, datowany jest już na 1 stycznia, jednak w ciągu kolejnych sześciu miesięcy nie został sfinalizowany ani jeden utwór poetycki. W pustą przestrzeń wkracza aktywność prozaika. Liczba opowiadań przyrasta szybko, między samym tylko kwietniem a lipcem 1950 układa Herbert cztery kompozycje fabularne. Równocześnie trwa krótka, lecz intensywna przygoda z innym gatunkiem prozatorskim – charakterem. W drugiej połowie roku 1950 następuje reaktywacja liryki. Powrót do poetyckiej formy przychodzi Herbertowi z trudem; *Pacyfik III* (kontynuacja katastroficznej serii *Pacyfików*), *Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana* czy też poemat *Czas nie osiąga*ją poziomu najlepszych utworów z jesieni 1949. Zresztą, powrót do poezji odbywał się w bardzo swoistych okolicznościach. Okres pomiędzy sierpniem a grudniem 1950 roku to w twórczości Herberta czas dominacji erotyków, wierszy konfesyjnych i intymnych, adresowanych do konkretnego czytelnika, którym była Halina Misiułkowa. Naprawdę ambitne i ciekawe rezultaty poetyckie autor *Struny światła* osiąga dopiero na początku roku 1951, gdy powstają utwory (opublikowane w *Strunie światła*) tak ważne jak *Kapłan*, *Do Marka Aurelego*, *Cmentarz warszawski*, *Do Apollina*, *Do Ateny*...

I tak osiągamy punkt, w którym coraz wyraźniej rysują się ograniczenia diachronicznej metody opisu. Począwszy od roku 1951 twórczość Zbigniewa Herberta przyrasta w sposób płynny, organiczny i trudno już w niej wyodrębnić jakieś zasadnicze fazy bądź przełomy. Ogólne porównywanie dorobku poetyckiego z roku, dajmy na to, 1952 i 1953 nie prowadzi do ciekawych wniosków interpretacyjnych. Rzecz jasna, chronologia nie traci całkowicie na metodologicznym znaczeniu. Datowanie wierszy nadal służyć może za solidne oparcie dla analiz szczegółowych, dotyczących wybranego wątku, czy też profilu badanej twórczości. Ale już kontynuacja „dużej” narracji diachronicznej prowadziłaby na jałowy grunt myślenia.

Andrzej Lam w pionierskiej rozprawie pt. *Zbigniew Herbert przed debiutem książkowym*, ogłoszonej po raz pierwszy w roku 1993, a więc opartej wyłącznie na znajomości wierszy publikowanych na łamach prasowych i w antologii PAX-u, stwierdzał:

Jakkolwiek może się to wydać niezwykle, Herbert ukształtował się w swych zasadniczych rysach jako poeta w latach 1950–1954, i to

w utworach wówczas publikowanych, które do debiutu książkowego weszły bez żadnych zmian⁷⁰.

W roku 2009 i w perspektywie przeprowadzonej kwerendy archiwalnej można cytowaną tezę korygować tylko nieznacznie. Jako poeta Herbert kształtował swe „zasadnicze rysy” od roku 1949; jako prozaik i dramatopisarz od roku ok. 1948. Wolno więc tę drugą datę przyjąć za umowny próg wczesnej twórczości autora *Rovigo*, uznając jednocześnie, że wszystko co nastąpiło przed nią ma charakter przygotowawczy, młodzieńczy, juvenilny.

Na temat chronologii wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta, możliwych periodyzacji i prawdopodobnych przełomów powiedziano już w tym rozdziale wiele, przyda się zatem poniższe uporządkowanie faktów i hipotez w formie bardziej przejrzystej, reasumującej.

Początki twórczości Zbigniewa Herberta

chronologia	wydarzenia
ok. 1943–ok. 1948	Faza juvenilna, <i>Vorgeschichte</i> właściwej twórczości.
1947–1948	Pierwsze rzuty dramatu skupionego wokół „sprawy Sokratesa”; pierwsze próby w zakresie prozy fabularnej, charakteru, prozy poetyckiej.
jesień 1949	Zwrot ku Różewiczowi, kształtowanie centrum przemian twórczości poetyckiej, rozwój twórczości prozatorskiej.
1950–1951	Oscylacja między poezją a prozą fabularną: <ul style="list-style-type: none"> ♦ w poezji – rozwój centrum przemian oraz tendencji peryferyjnych, pierwszy drukowany wiersz (<i>Morze</i> w „Biuletynie Literackim Oddziału Gdańskiego ZLP”), poetycki debiut w prasie ogólnopolskiej („Dziś i Jutro”), publikacje wierszy w „Tygodniku Powszechnym”, pierwsza wzmianka krytycznoliteracka (J. Prokop <i>Wiosenne porządki</i>, „Dziś i Jutro”); ♦ w prozie – szybki przyrost ilościowy opowiadań i charakterów, publikacje prasowe („Tygodnik Powszechny”, „Dziś i Jutro”). Uwaga: brak danych pozwalających stwierdzić, co dzieje się wówczas z wątkiem dramatopisarskim.

⁷⁰ A. Lam, *Zbigniew Herbert przed debiutem książkowym* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec i J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 26 (prcdr. „Prace Polonistyczne” 1993, seria XLVIII).

Spoglądając na powyższą tabelkę łatwo uchwycić pewną zależność czasową. Herbert dokonuje pierwszych publikacji poetyckich niemal od razu, kiedy tylko czuje się do tego faktycznie gotowy. Jesienią 1949 roku następuje wysyp takich utworów, które sam twórca uznaje za rzeczywiście własne; ledwie kilka miesięcy później ich reprezentacja trafia na łamy prasowe. Można powiedzieć: poeta czekał aż do momentu, gdy w jego doświadczeniu twórczym spełni się pragnienie wyrażone słowami: „Głosu mi otwórz strumienie”. Czekał dość długo. Ale kiedy głos już się otworzył – zdecydowanie dążył do spotkania z czytelnikiem, chciał tego spotkania. Herbert działał po prostu w zgodzie ze wskazaniem swojego wewnętrznego zegara, odmierzającego czas dojrzewania indywidualnego talentu. Kłopot w tym, że, mówiąc patetycznie, co innego wskazywał wówczas tak zwany zegar dziejów.

Pełne otwarcie głosu i, co za tym idzie, uaktywnienie publikacyjne nastąpiło w chwili, gdy przestrzeń kultury oficjalnej została już ściśle i bezwzględnie upolityczniona. Mówiąc obrazowo – tomik pokroju *Struny światła* miał szansę na publikację przed rokiem 1949 albo dopiero na fali październikowej odwilży. Ponieważ Herbert spóźnił się na termin pierwszy, musiał czekać aż do chwili, w której wraz z Mironem Białoszewski stał się autorem bodaj najsłynniejszego w dziejach polskiej literatury spóźnionego debiutu. Rytm dojrzewania, tempo dochodzenia do własnego głosu jest u każdego twórcy sprawą indywidualną i różne bywają tego konsekwencje. Dla porównania, Jerzy Ficowski (rówieśnik Herberta, rocznik 1924) ogłosił swój debiutancki tomik pt. *Ołowiani żołnierze* już w roku 1948. Nie ma jeszcze w tej książce wyraźnych koncesji na rzecz socrealizmu, które zaznaczyły się, w sposób destrukcyjny i deformujący, bo inaczej nie mogły, w *Zwierzeniach*, drugim tomie Ficowskiego, ogłoszonym cztery lata później.

*

Gdy w roku 1955 młody krytyk Jan Błoński prezentował na łamach „Życia Literackiego” mało znanego poetę Zbigniewa Herberta, nazwał go „Różewiczem, który w pewnej chwili poszedł we własną stronę”. Było to najbardziej efektowne stwierdzenie krótkiej

notki i ono też zapisało się w nieformalnej antologii krytycznoliterackich sentencji o autorze *Struny światła*. Jeśli po latach wspomiano jeszcze, co Błoński powiedział w 1955 o Herbercie, niemal zawsze przytaczano ten jeden koncept. Rzadziej pamiętano o tym, że początkujący krytyk zawarł w swym króciutkim tekście stwierdzenia istotniejsze i lepiej sprecyzowane, wskazujące na to, co zestawianych poetów odróżnia jako osobowości twórcze. I tak, pisał, iż Herbert bardziej niż Różewicz jest w swoich wierszach „artystą”, że „pilniej szuka metafory i chętniej gubi się w kolorowym i upajającym potoku świata” oraz, „mimo swego rygoryzmu i samokontroli, pozwala się swobodniej unosić lirycznym skojarzeniom”⁷¹.

Rzecz ciekawa: piętnaście lat później, pisząc już o cenionym autorze *Studium przedmiotu*, Błoński rozłożył akcenty nieco inaczej. Konstruował wówczas obraz poetyckiego świata, kondycji usytuowanego w nim podmiotu oraz psychologii stojącej za nim realnej osoby autora. Za wiodącą przesłankę przyjął wiersz pt. *Pięciu* (HPG), w nim zaś *passus* „a zatem można / używać w poezji imion greckich pasterzy”.

To „a zatem” – konstatował wybitny krytyk – jest doprawdy dźwignią, która poezję Herberta odwróciła od pogrobnego katastrofizmu i nadała jej swobodną wieloznaczność. Można podziwiać energię, która kazała Herbertowi pisać – wbrew sobie samemu: już na początku zdołał on wymusić na sobie psychiczny zwrot, zadać gwałt duszy. Nie ukazał on czytelnikom uczuć, które były mu niejako przyrodzone, ale tych uczuć – przezwyciężenie⁷².

Tradycja, ironia i głębsze znaczenie jest studium świetnym, imponującym kulturą i sprawnością analityczno-interpretacyjną (znakomicie omówiony problem konstrukcji podmiotu lirycznego), ale z tym jednym sądem nie mogę się pogodzić. Przede wszystkim trudno pogodzić go z rzeczywistością, którą odstawia archiwalna kwerenda. Przez pryzmat lwowskich juveniliów naprawdę nie widać „pogrobnego katastrofisty”, „gwałtem”

⁷¹ J. Błoński, *Zbigniew Herbert*, „Życie Literackie” 1955, nr 51, przedruk [w:] *Poznawanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998.

⁷² J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie* [w:] tegoż, *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 63 (prwdr. „Poezja” 1970, nr 3).

przewycięzającego psychiczne i moralne opory wobec *ars poetica*. Uwagę zwraca raczej pragnienie „bycia poetą”, swoisty głód liryzmu, młodzieńcze hołdowanie ideałowi poezji „poetyckiej”, wzniosłej, solennej. Zastanawiam się: czy u źródeł poetyckiego dzieła Zbigniewa Herberta nie przebiegał proces dokładnie przeciwny niż twierdził Jan Błoński w roku 1970? A więc nie jakieś przymuszanie się do wiary w sens poezji po Oświęcimiu, ale poskramianie nadmiaru poetyckiej ekstazy, rezygnacja z marzeń o słowie patetycznym, wizyjnym, stwarzającym niezwykle, tajemnicze światy. *Point de reveries*. To poskramianie i ta rezygnacja przychodziła zresztą autorowi *Struny światła* z trudem. Można mówić, że „parnasizm” i „impresjonizm” były na przełomie lat pięćdziesiątych zjawiskami peryferyjnymi, ale – były. Analizując utwory należące do tych kręgów stylistycznych – w *Aneksie* czytelnik znajdzie je cytowane *in extenso* – wolno się zastanawiać, czy pomiędzy lwowskimi juveniliami, a „parnasistowskimi” i „impresjonistycznymi” lirykami o morzu z wczesnych lat pięćdziesiątych nie przebiega jakaś ukryta linia ciągłości. Zresztą ślady marzenia o poezji kreatywnej dają się jeszcze odnaleźć w *Strunie światła*, podsumowującej całe Herbertowskie doświadczenie poetyckie z lat 1949–1956. „To łączyło Herberta z takimi poetami jak Rilke, jak Słowacki, a też z jego niemal rówieśnikami – z Baczyńskim i Gajcym”⁷³ – pisał o debiutanckim tomie Jacek Łukasiewicz, dostrzegając w nim element „wizyjności”. Bez względu na to, ile razy sam Herbert będzie nas przekonywał, że jego wyobraźnia jest i ma być kawałkiem deski, nie jest to (całą) prawdą.

Jak sądzę, poetycka dykcja autora *Struny światła* kształtowała się w sposób konfliktowy. Marzenie o poezji wizyjnej, o patosie, o prorockim diapazynie – przypomnę tylko cytowany i omawiany w uwagach wstępnych poemat *Czas* z roku 1950 – ścierało się z narastającą współcześnie świadomością kryzysu *ars poetica*, która coraz częściej wstydziała się, że jest w ogóle sztuką, a zwłaszcza poetycką. Stan napięcia między tym, co się pragnie, a tym, co jest nie do przyjęcia dla współczesnej wrażliwości, zdaje się określać punkt wyjścia poezji Zbigniewa Herberta. „A zatem” z wiersza *Pięciu* nie

⁷³ J. Łukasiewicz, *Herbert*, Wrocław 2001, s. 52.

było „dźwignią, która poezję Herberta odwróciła od pogrobnego katastrofizmu” – twórca *Dwóch kropel* nie potrzebował takiej dźwigni – ale retorycznym chwytem, elementem autoprezentacyjnej strategii. Tak przynajmniej myślę w oparciu o przeprowadzoną kwerendę archiwalną.

Czy jednak nie ulegam złudzeniom? Czy zachowana dokumentacja jest kompletna i mówi wszystko o procesie otwierania głosu? Czy nie postępowałem czasem (i to pewnie wówczas, kiedy najmniej się tego spodziewałem), jak ów zadufany, pedantyczny Profesor z *Rekonstrukcji poety?* „Ani takie to było jak się raz wydało, Ani takie, jak teraz układasz w opowieść”, poucza Czesław Miłosz⁷⁴.

Podobne wątpliwości nie dają się łatwo rozproszyć. I całe szczęście. Wątpliwości to sól, bez której twierdzenia tracą smak.

⁷⁴ Cz. Miłosz, *Zmieniał się język [w:] tegoż, Dzieła zebrane. Wiersze*, t. 3, Kraków 2003.

Aneks

„Parnasizm”, „impresjonizm” i „kreacjonizm”
w wierszach z lat 1949–1952

Rozdział pt. *Otwarcia twórczości (1948–1951)* prezentował wyróżniony okres w sposób syntetyzujący, panoramiczny. Uwaga została skoncentrowana na wykreślaniu głównych i pobocznych linii rozwojowych, identyfikowaniu wydarzeń o charakterze przełomowym etc. W takiej perspektywie mniej wyraźne stają się często pojedyncze teksty, ich niepowtarzalna tożsamość. Przeprowadzona analiza „parnasizmu” i „impresjonizmu” doprowadziła do sformułowania trzech wniosków uogólniających, dających się przedstawić w formie tabeli:

kryterium	„parnasizm”	„impresjonizm” – „kreacjonizm”
stylistyka	regularna, elegancka wersyfikacja i syntaksa; wysoka frekwencja wyrazów o proveniencji kulturowej; wytworne, wyszukane połączenia słowne	szeroka, subtelna gama określeń kolorystycznych; liczne określenia zjawisk świetlnych
podmiot	erudyta, sceptyk, melancholik, pogodzony z losem	obserwator-kreator
świat	niezależny od podmiotu, jest obiektem estetyzacji i refleksji	zależny od podmiotu, istniejący w widzeniu „ja”

Kategoria „parnasizmu” utworzona została na podstawie analizy czterech wierszy z lat 1950–1952, „impresjonizmu” i „krecjonizmu” – czterech wierszy i jednej prozy z lat 1949–1951. W każdym z tych utworów omawiane zjawiska występują w różnym nasileniu, w odmiennej funkcji i niepowtarzalnej konfiguracji z innymi elementami formalnymi oraz tematycznymi. Nie chciałbym tego faktu lekceważyć całkowicie, nawet jeśli żaden z wyróżnionych utworów nie zajmuje wysokiego miejsca w myślowej i artystycznej hierarchii wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta. Tym bardziej, że wiersze „parnasistowskie” i „impresjonistyczne” są znane słabo lub wcale, większość z nich w ogóle nie była publikowana, co nakłada na badacza pewne zobowiązania wobec czytelnika. Stąd pomysł *Aneksu*, w którym wszystkie teksty służące w poprzednim rozdziale za podstawę uogólnienia cytowane są *in extenso*. Każdy z nich zaopatrzony został w krótką notkę. Nie są to systemowe interpretacje, a jedynie lapidarne glosy, ukazujące wybrane aspekty przywoływanych utworów. Po trosze notatkowy, po trosze uzupełniający charakter poniższych uwag jest, mam nadzieję, usprawiedliwieniem dla chwilami kapryśnego toku narracji.

Krąg „parnasizmu”

Dwie stance to nadrzędny tytuł cyklu złożonego z dwu wierszy: *Sierpień* oraz *Morze*⁷⁵. Gatunkowe określenie ma tu niewątpliwie charakter metaforyczny, zwraca uwagę na kunsztowność wypowiedzi, połączoną ze zwartością i zamkniętą kompozycją strof. *Morze* (I) pisane jest klasycznym trzynastozgłoskowcem 7 + 6:

Kiedy napływasz do mnie szumem i widzeniem
 I rośniesz w oczach falą przenośnią najprostszą
 Struna pęka jak brzegi i wtedy sam nie wiem
 Czy zdołam cię pokonać antycznych miar wiosłem.

Odyseusz odnalazł gałązkę z Itaki
 I żegna horyzonty – krajobrazy martwe
 Skończone poematy. Szum i szum jednaki
 Wiersz się w oddech zapala – pączek róży wiatrów.

⁷⁵ Wiersze opublikowane w „Tygodniku Powszechnym” 1950, nr 3.

Pojawia się tu niepokojąca sugestia, iż klasyczne rekwizytorium przemija, słabnie, a pozostaje jedynie – „szum i szum jednaki”. Czym zatem jest tytułowe morze? Odpowiedź daje się formułować różnie: pierwotna natura przeciwstawiona kulturze, nicłość przeciwstawiona bytowi, lęk, przerażenie, *mare tenebrarum* przeciwstawione rozumowi, świadomości... Zauważmy: wiersz ten daje się przeczytać jako pierwsza wersja *Do Marka Aurelego* (SS), utworu napisanego kilkanaście miesięcy później, jesienią 1951 roku.

Sierpień to utwór wersyfikacyjnie cyzelowany. Spotykamy w nim czternastozgłoskowiec 7 + 7, z czytelną średniówką oznaczoną, dla ożywienia, kadencją lub antykadencją. Tekst posiada ścisłą organizację akcentową, jest pisany typowymi polskimi logadami złożonymi z trochejów i amfibrachów:

Baby wsparte o grabie, jak Pallady na włócznieach
Olbrzymięją na cieniach, które zsyła im plafon
Nieba chmurny, podarty; milczą gęśle jak lutnie
A za mostem i echem – śmiech odległych metafor.

Uchodzącym na cieniach, które zachód wydłużył
Sianokosy przyniosą zagubioną wieść o nas.
Zaskoczeni w Pompei – ścięci w ciszę jak bursztyn
Omdlewamy najciszej w przedwieczorny asonans.

Zastanawia ostre spięcie motywów w pierwszym wersie. Jerzy Ossowski dostrzeża tu ironiczną aluzję do socrealistycznego malarstwa, monumentalizującego lud pracujący miast i wsi:

Socrealistyczne obrazy trudu fizycznego [...] będą kiedyś – trafnie przewiduje i ostrzega Herbert – zupełnie zapomniane, doszczętnie pogrzebane przez historię i niespodziewanie na wieki ścięte w ciszę razem z całym systemem komunistycznym⁷⁶.

Trudno zgodzić się z takim odczytaniem. Po pierwsze: podmiot „my” utożsamia się w wierszu z przemijającym światem. A po drugie: „system komunistyczny”, „stalinowski ustrój”, miałyby „omdlewać najciszej w przedwieczorny asonans”? Nie uwierzę. Można też zastanawiać się nad tym, czy obraz „bab wspartych na włócznieach” rzeczywiście wywodzi się z estetyki malarstwa socrealistycznego.

⁷⁶ J. Ossowski, *Herbert czytający Gałczyńskiego* [w:] *Idee i eksplikacje*, red. W. Jaworski, Kraków 2001, s. 148–149.

Niewykluczone, iż na sposób ukształtowania wizji poetyckiej wpłynęła wzrokowa pamięć innego dzieła plastycznego. Pani Profesor Ewa Miodońska zwróciła moją uwagę na obraz Jacka Malczewskiego z roku 1900, przedstawiający trzy grabiące kobiety. W tle widnieją cztery postaci o bliżej nieokreślonym statusie. Niebo – jak w wierszu Herberta – pokryte jest grubą, ciemną, postrzępioną warstwą chmur. Wydaje się prawdopodobne, iż poeta znał ten obraz, gdyż przed II wojną światową był on eksponowany, pod tytułem *Grabienie koniczyń*, w Ruskim Muzeum Narodowym we Lwowie⁷⁷.

Wracając do wiersza: trywialność i dosadność spotyka się w nim z wyobraźnią monumentalno-surową (Pallady), ale też cyzelatorsko-łagodną (cisza, omdlewanie, milknący asonans), a wszystkiemu przydana zostaje bliżej nieokreślona aura katastroficzna (Pompeje, uchodzący). Przy omawianiu tego utworu warto zwrócić uwagę na ciekawą okoliczność. Otóż w roku 1950 w 29 numerze „Tygodnika Powszechnego” ukazał się francuski wiersz Wincentego Korab-Brzozowskiego pt. *Incompris* z cyklu *Stances* w wersji oryginalnej oraz w polskim przekładzie Stanisława Pieńkowskiego. *Dwie stance* Herberta, opublikowane na tych samych łamach kilka miesięcy później, są najprawdopodobniej bezpośrednim nawiązaniem do utworu Brzozowskiego. Zwłaszcza *Sierpień*, podejmujący motyw zagłady i niemożliwości zrozumienia przeszłości przez tych, którzy żyją po katastrofie, wydaje się bliski *Incompris* Korab-Brzozowskiego.

Predylekcja „parnasistowska” realizuje się inaczej w utworze pt. *Do Francji* (ZHHE 28)⁷⁸:

Gdy poznam wszystkie ogrody i zachód słońca wypiję
i kiedy w znużonej alei z cieniem odnowię przyjaźń
miłość odejdzie do książek kolory odpłyną do słońca
zostanie pusty widnokrąg i pamięć co nie zabija

O wieże wystrzelone złamane wiosła i pióro
które długo uczyło słodczy słowa nie istnieć
Gdy anioł czeka na skraju i skrzydła jak ręce opuścił
podajcie różę Ronsarda podajcie Francję stulistną

⁷⁷ Zob. *Katalog Wystawy Jubileuszowej Jacka Malczewskiego*, oprac. W. Podlacha, Lwów 1926.

⁷⁸ Herbert przesłał ten wiersz Elzenbergowi bez tytułu, który widnieje w rękopisie w Archiwum, zob. AZH, akc. 17 955 t. 33.

Liryk ten napisany został wersem, który oscyluje między formatem piętnasto- a siedemnastozgłoskowym, co jest bodaj najdłuższą miarą stosowaną w regularnych wierszach autora *Rovigo*. Wiersz wpisuje się w następujący porządek faktów: 6 lutego 1952 roku Henryk Elzenberg pisze list do Herberta, w którym opowiada o swoim zamiłowaniu do Ronsarda i chwali *Szesnaście sonetów miłosnych* w tłumaczeniu Mieczysława Mięczyńskiego z roku 1922 (ZHHE 24–25). 12 lutego Herbert pisze cytowany wiersz, a 15 lutego przesyła go w liście Elzenbergowi, z adnotacją: „O Ronsardzie nie umiem nic powiedzieć oprócz dwu zwrotek takiego kiepskiego wierszyka” (ZHHE 28). Można więc podejrzewać, iż liryk *Do Francji* napisany został jako element epistolarnego dialogu z mistrzem, próba utrafienia w jego gust literacki. Stylistyczno-emocjonalna aura tego utworu promieniuje najwyraźniej na kilkanaście najbliższych dni, o czym świadczy utwór bez tytułu, napisany 29 lutego:

Kiedy wiosenne morze dobiega do ust
i cień krwi na policzku nie daje mi milczeć
gdy myśli pełne wiatrów kieszeń lin porwanych
a w oczach migotanie przestrzeni od której
głos się staje surowy i słony jak woda
Kiedy wiosenne morze dobiega i chce
przemówić tonem czułym jak pauza piorunów

wkrótce jesienne kwiaty dobiegną do ust
i wstyd dojrzałych powiek ułoży się w płatki

oto jesienna róża dobiega i prosi
o nazwę aby także mogła być wspomnieniem

Myślę tylko o sobie o mym losie gorzkim
którego już lat tyle nie mogę zrozumieć
choć badam tajemnicę wnętrza szuflad mórz
zapachy oceanów i syczenie nocy
kiedy padnie na kwiaty

i noszę w piersi mojej
pełnej jak almanach
serce bijące obco
dalekiemu ciału

Wiersz *Do Francji* miał swój pierwodruk w książce prezentującej korespondencję Herbert – Elzenberg. Utwór o incypicie *Kiedy wiosenne morze dobiega do ust* (AZH)⁷⁹ nie był publikowany.

Krąg „impresjonizmu” i „krecjonizmu”

Wiersz pt. *Paysage Legendaire* powstał nie później niż 22 października 1949 roku, wtedy bowiem Herbert przesłał go wraz z listem Jerzemu Zawieyskiemu (ZHJZ 155):

Dobry obłok napływa – łyka światło jak lampa
Kiedy gaśnie a ziemia jest pusta, i skwarna
Pod oddechem pustyni fioletowo-niebieska
Daremne ziarna

Tutaj tylko kielkują cyprysy
Cienie kołyszą liście, opada szary okwiat
Oto jest twój krajobraz na siatkówce mych płócien
Zanim dotyk to sprawdzi nim oprawię go w ołów.

Brzeg zarastają smukli rybacy; nie rozumieją przenośni
Królestwo niebieskie raz znaczy ziarno gorczycy a czasem znów winnica
Niewodem łowi się ryby, rzesza to znaczy ławica
Nabiega słonym przyborem Jezioro Galilejskie.

Krzaków gorejących nie było, krzaki spaliło słońce
Obłoki nie mogły minąć odrętwiałego powietrza
To były jedyne znaki; poza tym w trzcinach szeleścił wiatr.

W on czas spełniły się słowa proroków. Ziemia przekroczyła
horyzont i wstępowała –

Wieczór już zapadał. A On był sam.

J. Rouault

Predykcje określane mianem „impresjonizmu” i „krecjonizmu” ujawniają się głównie w dwu pierwszych strofach. Sunący obłok wchłania w siebie światło, wygaszając świat i eliminując zeń to, co świetliste. Opadający okwiat jest szary, ziemia opisana zostaje jako barwa oscylująca między błękitem a fioletem. Akcją są tu więc dynamiczne zjawiska świetlne, optyczne. Ta niepewna, zjawiskowa

⁷⁹ Akc. 17 955 t. 34.

rzeczywistość tworzy się równocześnie w widzeniu artysty oraz na kartonach projektowanego przezeń (jeszcze niegotowego) witrażu. Jedność widzenia-tworzenia sugerowana jest metaforą „siatkówka mych płócien”. Stwierdzenie „zanim dotyk to sprawdzi nim oprawię go [krajobraz – przyp. M.A.] w ołów” zawiera sugestię, iż płynność świata widzianego – tworzonego jest stanem przejściowym. Predylekcja „impresjonistyczna” i „krecjonistyczna” współtworzy zatem wiersz o sztuce i artyście, ekfrazę witrażowego malarstwa Rouaulta, którego osobą i twórczością Herbert interesował się w latach czterdziestych i pięćdziesiątych⁸⁰.

Inaczej w wierszu kolejnym, zatytułowanym *Patrz morze* (PO). Czytając go, warto zwrócić uwagę na kwestię niezwiązaną z omawianą tematyką – Herbert eksperymentuje tu z wyrazami jednosylabowymi:

Patrz morze jak niebieski płot
drzewa soczyste linie wiatrów
przez niebo spłynął dobry obłok
i błękit białym cieniem natarł

W zieleń wtopiony dom i dach
rozgrzewa cieniem ciepły oranż
stąd ziemia niebu pierwszy znak da –
dym błękitny znak wieczora

A linie wzgórz jak linie rąk
przychylne sprawom ludzkim jak
wiatr co zbiera bukiet chmur
i każe nam pod niebem trwać

Tak bardzo chciałym w pejzaż ów
jak w bursztyn Ciebie miła zakląć
wprawić jak w obraz, szybę, łzę
w pogodną ramę czterech wiatrów

Jest to wiersz pochodzący z cyklu erotyków *Podwójny oddech*, napisanych między sierpniem a grudniem 1950 roku. Rozpoznajemy w nim wyrażenie niemal identyczne, co w utworze poprzednio omawianym: „spłynął dobry obłok” (a w *Paysage Legendaire*: „dobry

⁸⁰ Zob. szkic Herberta Georges Rouault, „Twórczość” 1958, nr 4, przedr: WG1, 249–250.

obłok napływa”). Akcja luministyczna i chromatyczna jest wszakże inna. Kolory nie gasną, lecz dynamicznie sąsiadują, udzielają sobie ciepła. Powstaje obraz świata bezpiecznego, idealizowanego, będącego rzeczywistością alternatywną i fikcjonalną, ofiarowywaną „ty” lirycznemu. Natomiast w wierszu *Spacer po lesie*, należącym do tego samego cyklu erotyków poetyckich z roku 1950, pojawia się inna wizja. Świat zostaje rozpołowiony na dwie sfery: niższą, respektującą prawa ziemskiej grawitacji (motyw stabilności, masywności, umocowania) oraz wyższą, potencjalnie ruchomą i bliższą niebu, gdzie w każdej chwili nastąpić może upłynnienie zielonej, pozbawionej wyraźnych konturów materii:

Drzewa stoją w tym lesie twardo jak słupy mostu
 Jak nogi Jana Chrzciciela w rwących nurtach Jordanu
 Nad nami płynna zieleń – konary, gałęzie, gałązki
 Wstrzymują liściasty odpływ – zielonych obłoków pianę

Predykcja „impresjonistyczna” i „kreacyjna” nie ujawniała się jednak wyłącznie w utworach o nastroju pogodnym, czego świadectwem krótka ekspozycja opowiadania *Adwokat Synegdocha* (AZH)⁸¹ z roku 1950:

Była połowa grudnia, jedna z owych zim bez śniegu, pora nad którą zawieszono zostały prawa metereologii, czas rozplywający się w poblaskach krótkich dni. Powietrze było ciekłe, topielcze, podmywało odległości i kształty, żerowało na perspektywach. W zasadniczym kolorze perłowej nudy strzelały krótkie podwodne fiolety i falowały wydłużone glony bladozielonych refleksów. Najbardziej niepokojące było zatracenie trzeciego wymiaru, wyparowanie głębi. Przedmioty przetrawione na kolory nakładały się płasko jak u prymitywnych malarzy. Płaszczyzny krajobrazów wchodziły w oczy łagodnie, nie wzywając [?] dotyku a wieczorem bez skargi i ratunku wyciekały jak z pękniętych naczyń. W owych dniach podświadomie ciągnąłem nad morze jakbym spodziewał się, że jego kolor pozwoli mi zakotwiczyć tę dziwną zimę. Ale morze milczało jak wykopaliskowe zwierciadło pokryte bielmem wapiennego nalotu.

Temat morza wyraźnie skłaniał Herberta do ujęć fantasmagorycznych, irrealnych. W cytowanym opowiadaniu mowa jest o powierzchni wody. Natomiast wiersz pt. *Morze* (II) (AZH)⁸², napisany

⁸¹ Akc. 17 908. Przytaczam pisownię i interpunkcję oryginalną.

⁸² Akc. 17 955 t. 32.

jesienią 1951 roku, przechodzi od opisu powierzchniowego do głębinowego. Jest to jeden z najdziwniejszych wczesnych utworów poetyckich autora *Struny światła*, dążenie do odrealnionej wizji spełnia się w nim bodaj najskrajniej.

1

Fala za falą nakłada
ułudne pejzaże z wody
na siatce motyli oczu
odlany kształt chwili trwa

w oczach owada
skroplony ocean
przekwita w dzwoniący sad

drzewa rozkołysane
w dolinę biegnące łąki
bez tchu z nadmiaru kwiatów

zieleni cień dojrzały
szum uli kołyszący
kropel białe ogrody

motyle sięją w morzu
obrazy ufnych oczu

fala za falą wyrzuca
skrzydła rozbitych obrazów

2

gałąź nieba nachylona ku wodzie
tajemnicę burz i ciszy wodo odbierz

niespokojnie drżą w rękawie chłodne noże
wiatr żagle przysposobił i wyostrzy

poza oczu poza ziemi widnokreśm
wydobędą nagły piorun i pełnię

ale tutaj milczą
nakazaną ciszą

3

na dnie kolory piwne
łagodne plusze topielców
ścierają dotyk
rosną cienie chwiejne i długie
leczą wiadra jak kotwice na dno studni

Dołem ryba ogłuszona statek płynie
wypatruję z gniazd bocianich spoczynek

Wśród czarnych płomieni gaśnie
upadła gwiazda
upadły człowiek zasypia
wśród niewidomych kwiatów

4

o zachodzie
woda oddycha
wolno

nagły przyplływ powietrza
gasi blaski za blaskiem
uniesione skrzela brzegów
nabiegają krwią i chłodem

5

na granicy spojrzenia
za widokiem najdalszym
złamane klucze przepaści

ta linia czysta
nie zatrzyma ani koloru ani gwiazdy

na granicy oddali
na ptasim pustkowiu
światlisty przesmyk obłoków

ta linia wątła
nie zatrzyma motyla
na granicy omdlenia
za krawędzią przepaści
przedśpiew nieskończoności

Warto umieścić ten wiersz w kontekście biograficznym. 10 sierpnia 1951 roku utonął w morzu czternastoletni bratanek Jerzego Zawieyskiego. Pisarz donosił o tym Herbertowi w liście z dnia 7 października tego samego roku („Nie usiłuję Panu nic więcej o tym powiedzieć. Jestem pewien Pańskiego współczucia i zrozumienia straty bardzo ciężkiej”, ZHJZ 63). Już 10 października Herbert napisał z tej okazji wiersz *Do chłopca który utonął w morzu* (AZH)⁸³ wraz z adnotacją: „Jerzemu Zawieyskiemu”. Utwór ten jest utrzymany w stylu ascetycznym, jak najdalejszym od wielobarwnych feerii. Zapewne kilka dni później powstaje *Morze* (II), które przejęło motyw topielca (por. część 3), osadzając go jednak w aurze fantasmagorycznej. Imaginacyjne eksploracje głębin morskich w cytowanym wierszu przypominają o wyobraźniowych tropach przedwojennego „neosymbolizmu” z poematem *Dno* Teodora Bujnickiego na czele. Tego utworu mógł Herbert nie czytać, na pewno fascynował się natomiast Czechowiczem i ta fascynacja jest słyszalna w niektórych partiach *Morza*. W części 2 i lokalnie w 3 Herbert próbuje imitować śpiewność wiersza, charakterystyczną dla autora „nuty człowieczej”, połączoną z zacieraniem czytelności struktury składniowej.

Jak widzimy, motyw morza pojawia się, zarówno w kręgu „parnasizmu”, jak i „impresjonizmu” – „kreacjonizmu”. Wątki marynistyczne są we wczesnej twórczości Herberta silnie rozwinięte, co łatwo stwierdzić przez porównanie z występowaniem motywu gór. (Niewykluczone, że fakt ten ma podłoże biograficzne. W latach 1948–1950 poeta mieszkał i pracował w Gdyni i Sopocie). O morzu we wczesnych wierszach Herberta dałoby się napisać odrębny, interpretacyjny esej, mam nawet pomysł na jego pointę. W latach siedemdziesiątych poeta już dojrzały pisał w sławnym wierszu pt. *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika* (ROM):

– pozwól mi o Panie abym nie myślał o moich wodnistookich
szarych niemądrych prześladowcach kiedy słońce schodzi
w Morze Jońskie prawdziwie nieopisane

Ta decyzja, aby morza już nie estetyzować i nie czarować, ale nazwać prawdziwie (!) nieopisanym, świadczy o tym, jak daleko został wół za sobą poeta dawne kręgi lirycznych wtajemniczeń.

⁸³ Akc. 17 955 t. 32.

Część I

Modele rodzajowo-gatunkowe

Rozdział 1

Rodzajowa i gatunkowa instrumentacja wypowiedzi

Zajmowanie się dziś gatunkami literackimi może się wydawać stratą czasu lub wręcz anachronizmem. Powszechnie wiadomo, że za dobrych klasycznych czasów istniały ballady, ody, sonety, tragedie i komedie, ale dziś¹

W sformułowanej przed trzydziestu laty uwadze Tzvetana Todorova wyraża się świadomość, która nadal niepokoi literaturoznawców, każe pytać o to, czy w ogóle możliwa jest genologia, a jeśli tak, to w jaki sposób pomyślana i czemu służąca². Pytania te nie są obojętne dla mojego studium, przyjmującego za punkt wyjścia fakt modalnego zróżnicowania pejzażu wczesnej literackiej wypowiedzi Zbigniewa Herberta. Oto porządkujący wykaz form stosowanych przez autora *Struny światła* w latach 1948–1957:

- **Wiersz** – dalsza klasyfikacja pozwala wyodrębnić gatunki liryczne, występujące na różnych zasadach i ze zmienną wyrazistością³.

¹ T. Todorow, *O pochodzeniu gatunków*, tłum. A. Labuda [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”, seria 2*, Wrocław 1988, s. 206.

² Por. D. Pawelec, *Od kołysanki do trenu. Z hermeneutyki form poetyckich*, Katowice 2006; por. też *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.

³ Genologiczny status wiersza rzadko bywa dla Herberta kwestią pierwszoplanową, choć zdarzają się sytuacje, w których tytuł utworu nawiązuje do

- Tzw. „proza poetycka” – zaliczają się tu takie utwory jak np. *Skrzypce* lub *Epizod w bibliotece*, pomieszczone w drugiej części tomiku *Hermes, pies i gwiazda*. Określenie „proza poetycka”, stosowane najczęściej w pracach poświęconych twórczości Herberta, przyjmuję jako rozwiązanie prowizoryczne.
- Charakter – gatunek uprawiany w początkach lat pięćdziesiątych.
- Opowiadanie – w obszarze twórczości opublikowanej ta forma gatunkowa reprezentowana jest w nikłym stopniu. Rozległy zbiór opowiadań zawiera natomiast archiwum poety.
- Dialog – takim terminem określam status genologiczny utworu niepublikowanego, a zatytułowanego w sposób znamieny: *Dialog nieplatoński* (AZH)⁴. Tekst w rękopisie bez daty stanowi zapis rozmowy dwóch bohaterów: żołnierza Heraklidesa oraz filozofa Sofrona. Utwór jest raczej nieudany – razi w nim

określenia gatunkowego. W twórczości wczesnej najczęściej funkcjonuje określenie „ballada” (np. *Ballada o tym, że nie giniemy*, *Ballada o starych kawalerach*, niepublikowana *Ballada na 7 rogów, sopran i orkiestrę*). Jeden z notatników spisanych w roku 1953 zawiera bilans twórczości z minionych kilkunastu miesięcy (zob. AZH, akc. 17 955 t. 48). Pod hasłem „ballady” zostały tu wynotowane następujące tytuły: *Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana*, *O początku*, *Arijon*, *Przypowieść o gołębiach*, *Toledo*, *Ostatni*. Bardziej wyrazisty jest casus trenu: tytułarna kwalifikacja genologiczna w *Trenie Fortynbrasa* (SP) ma istotne znaczenie interpretacyjne, co wykazała wzorcowa analiza J. Sławińskiego (*Zbigniew Herbert „Tren Fortynbrasa”* [w:] *Genologia polska*. Wybór tekstów, wybór, wstęp i oprac. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983). Przykładem wiernego i konwencjonalnego wpisania się w tradycję gatunku jest niepublikowany wiersz pt. *List do Jerzego w potrzebie* (AZH, akc. 19 955 t. 50). Utwór ten zapoczątkowuje sekwencję Herbertowskich listów poetyckich – paradygmat gatunkowy tej grupy utworów opisała M. Wyka w szkicu *Pomiędzy intymnością a retorycznością. O poetyckich formach epistolarnych Zbigniewa Herberta* [w:] *Portret z początku wieku*, dz. cyt. Szczególnym przejawem genologicznej inwencji Herberta jest próba stworzenia własnego, autorskiego gatunku poezji lirycznej. W takich kategoriach można zinterpretować zamysł i realizację cyklu *Pacyfików*, czyli wierszy pacyfistycznych, antywojennych. Kryterium gatunkowe nie ma w tym przypadku natury formalnej, lecz treściową. Por. także T. Skubulanka, *Herbert, Szyborska, Różewicz. Studia stylistyczne*, Lublin 2008, s. 29: „Z rzadka pojawiają się też [w twórczości Herberta - przyp. M.A.] odpryski stylistyczne gatunkowych struktur tekstowych: testamentu w wierszu *Testament*, notatek w wierszu *Kalendarze Pana Cogito*, brewiarza, homilii.”

⁴ Akc. 17 913.

jaskrawy, plakatowy schematyzm w ukazywaniu racji antagonistów⁵. Warto jednak odnotować fakt artystyczny: Herbert podejmuje gatunek literacki o starej i dostojnej proveniencji, czyniąc to w sposób wyraźnie polemiczny. Racje, które zwyciężają w debacie żołnierza i filozofa są z gruntu obce racjom, głoszonym przez mistrza gatunku – Platona. Stąd tytuł – *Dialog nieplatoński* – sygnalizujący opozycyjne usytuowanie tekstu wobec tradycji gatunkowej i, równocześnie, filozoficznej.

- ♦ **Dramat** – realizacją tego gatunku we wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta jest *Jaskinia filozofów*; z roku 1954 pochodzą pierwsze ślady pracy nad *Drugim pokojem*, ukończonym już po roku 1956.
- ♦ **Esej** – taka kwalifikacja jest powszechnie przyjmowana dla tekstu *Hamlet na granicy milczenia*, powstałego w roku 1952.

Powyższemu wykazowi można by wiele zarzucić pod względem elegancji, precyzji i koherencji terminologicznej. Traktuję go w kategoriach wstępnej obserwacji, która posiada jeden walor: unaocznia silną (i w znacznym stopniu zrealizowaną) ambicję kompletności pisarskiego doświadczenia, kierującą działaniami Zbigniewa Herberta. Wiemy, że już pod koniec lat czterdziestych autor *Dwóch kropel* chciał zawładnąć możliwie szerokim terytorium twórczym⁶.

W roku 1950 w liście do Jerzego Zawieyskiego początkujący poeta, dramatopisarz i prozaik wyznawał:

Napisał Pan kiedyś pięknie do mnie, że wszystko jest Poezją. Ja też tak czuję. I dramat, i piękna proza, i wiersz schodzą się gdzieś w górze i tam jest rozmowa z Bogiem – Poezją. Ten szkolarski podział poezja

⁵ Heraklides jest cynicznym realistą, uznaje jedynie rzeczywistość materialną, chwali silną władzę państwową, neguje wartość ludzkiej wolności. Takim korpuserem poglądów Sofron usiłuje przeciwstawić myśli dość naiwne i egzaltowane. Na płaszczyźnie retorycznej filozof idealista przegrywa. Jego wywody o potrzebie reformy państwa i społeczeństwa w duchu humanistycznym są zbijane przez krótkie, aforystyczne riposty Heraklidesa, np. „Świat nie tyle cierpiał z powodu braku reformatorów, ile z powodu wielkiej ilości partaczy w tej dziedzinie”.

⁶ Herbertowskie dążenie do opanowania jak najszerszego zakresu form aktywności literackiej przejawia się także w podjęciu prób translatorskich. Jeszcze w ramach wczesnego okresu swej twórczości, przed rokiem 1956, eksperymentował Herbert z tłumaczeniami wierszy Rainera Marii Rilkego.

– proza jest bardzo nieprzekonywający. Biedny Przyboś ma wiele racji, ale dostrzega tylko formę jako system chwytów, a nie jako zasadę tworzenia. (ZHJZ 40–41)

Cytat ten, wprowadzany na wokandę po przeszło półwieczu, jest świadectwem dla Herberta raczej niekorzystnym. Wywód cechuje pewna stylistyczna egzaltacja, wpisująca się zresztą w specyficzny i, jak się zdaje, świadomy sposób konstruowania własnego wizerunku we wczesnej korespondencji z Jerzym Zawieyskim (trudno wyobrazić sobie takie zdania w listach do Elzenberga). Programowa deklaracja, skupiona wokół metaforycznego pojęcia „Boga – Poezji” jest mglista, niebezpiecznie ociera się o pustostowie i banał. Tym bardziej to raziące, że z takich wątpliwych wyżyn początkujący poeta protekcjonalnie użala się nad „biednym Przybosiem”, jego szkolarstwem i powierzchnowością. Ostatecznie, w roku 1950 teoriopoetycki dorobek Juliana Przybosia był już znaczący i wielowątkowy. Jeśli jednak coś w tej, niezbyt szczęśliwie sformułowanej, deklaracji można docenić, to chyba najogólniejszą myśl: poezja, proza i dramaty stanowią jedno pisarskie doświadczenie. I właśnie na spotkanie z tą myślą wychodzi zamiar badawczy, podejmowany w niniejszym rozdziale.

Przedmiotem namysłu będzie zatem pisarskie doświadczenie Zbigniewa Herberta, rozpatrywane w swej integralności, ale i zróżnicowaniu. W takiej perspektywie bezużyteczny jest, jak sądzę, statyczny opis gatunkowej struktury twórczości z lat 1948–1957, oparty na przedłożonym wykazie form wypowiedzi. Opis taki musiałby prowadzić do unieruchomienia i fragmentaryzacji prezentowanej rzeczywistości tekstów, co byłoby efektem niepożądanym. Wczesną twórczość Herberta chcę rozumieć jako pewną akcję, artystyczne działanie, polegające na sięganiu po różne instrumenty gatunkowe⁷. Istotne jest zrozumienie następstwa dobywanych

⁷ Pojęcie „instrumentacji rodzajowej i gatunkowej” jest oczywiście zaczerpnięte z klasycznej pracy Stefani Skwarczyńskiej *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1965, t. 3, s. 198: „Proponujemy nazwanie gospodarki twórcy strukturami gatunkowymi przy konstrukcji utworu jego instrumentacją gatunkową; byłby to termin analogiczny do zdomowionego w teorii literatury terminu instrumentacji głoskowej”. W mojej pracy pojęcie to stosuję nie tylko wobec pojedynczych utworów, lecz przede wszystkim dla opisanego całościowego dzieła – wypowiedzi z lat 1948–1957.

dźwięków, zasady ich współbrzmień, dysonansów lub harmonii. Innymi słowy: opis statyczny i fragmentaryczny musi ustąpić miejsca opisowi dynamicznemu, operującemu techniką ujęć panoramicznych, ale i momentalnych zbliżeń. Inspirująca jest tu dla mnie diagnoza Ralpa Cohena:

Gatunek nie istnieje niezależnie, wyrasta po to, by rywalizować z innymi gatunkami, wiązać się z nimi. [...] Gatunek należy więc rozumieć w odniesieniu do innych gatunków, tak, że jego cele i zamiary w danym czasie są określane poprzez jego powiązania i różnice dzielące go od innych⁸.

Jak sądzę, twórczość Zbigniewa Herberta można i warto opisywać jako pole eksperymentu, w obrębie którego poszczególne formy gatunkowe wyłaniają się lub znikają, uzupełniają się lub konkurują, są obecne trwale albo efemerycznie. Obecność jednego gatunku nie pozostaje bez wpływu na kształt drugiego, tak samo zresztą jak zanik obecności. Co ważne: zmieniająca się modalność wypowiedzi literackiej może informować o ruchach głębinowych, zachodzących w myślowej, filozoficznej warstwie analizowanego pisarstwa. Tak rozumianego doświadczenia twórczego nie należy opisywać jako obiegu zamkniętego, bo oznaczałoby to działanie w warunkach literaturoznawczej fikcji. Warte podjęcia wydają się pytania o to, skąd przychodzą do twórczości Herberta projekty gatunków, w jakiej postaci i z jakim zapleczem historycznoliterackim. A także: w jaki sposób gatunek istniejący w konkretnych tekstach Herbertowskich odsyła do tekstów innych autorów.

*

Od czasu wielkich romantycznych poetów-dramatopisarzy częścią polskiej tradycji literackiej jest silny związek wzajemnego oddziaływania, istniejący między formą liryczną i formą dramatyczną. Gdy w roku 1942, na łamach „Sztuki i Narodu” Andrzej Trzebiński

⁸ R. Cohen, *Historia i gatunek*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2. Inspirujące są dla mnie także inne ujęcia genologiczne, akcentujące rolę interakcji gatunkowych, np. I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji* [w:] *Problemy teorii literatury*, wyd. 2, t. 1, Wrocław 1987; J. Trzynadłowski, *O zjawiskach międzygatunkowych w utworach literackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 5 (1962), z. 1.

dokonał wartościującego przeciwstawienia liryka – dramat, spotkał się z zarzutem operowania fałszywą, schematyczną dystynkcją, nie mającą wiele wspólnego z rzeczywistością literatury. Sprzeciw wyrażony został przez Zdzisława Stroińskiego, reprezentanta tego samego pokolenia i środowiska. „Mamy dramaty liryczniejsze od wielu liryków i odwrotnie” – zapewniał Leon Chmura, powołując się przy tym, bez dalszych wyjaśnień, na wzorzec *Dziadów*⁹. W ciągu kolejnych dziesięcioleci, następujących po dyskusji z roku 1942, interakcja „liryczne” – „dramatyczne” nadal cechowała polską literaturę, nic więc dziwnego, że szukając możliwości pomyślenia o międzygatunkowej dynamice we wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta najpierw i przede wszystkim zwraca się uwagę na zagadnienie wiersze – dramaty¹⁰.

Można wskazać okres, w którym komunikacja między tymi dwoma elementami stała się w Herbertowskim dziele szczególnie wyraźna, bezpośrednia: przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Zjawiskiem charakterystycznym jest wówczas podwójne, liryczno-dramatyczne życie tekstów. Trzy wiersze: *Tamaryszek*, *Próba opisu*, *Kamyk* zostały napisane jako utwory indywidualne, suwerenne. Kiedy jednak Herbert pracował nad dramatem pt. *Rekonstrukcja*

⁹ Zob. A. Trzebiński, *Pokolenie liryczne i pokolenie dramatyczne* [w:] tegoż, *Kwiaty z drzew zakazanych*, Warszawa 1972 oraz Z. Stroiński, *O liryce, dramacie, etymologii i innych figlach* (W związku z artykułem St. Łomienia „Pokolenie liryczne i dramatyczne”) [w:] tegoż, *Ród Anhellich*, Warszawa 1982, s. 93.

¹⁰ Rozległa sfera świadectw mówiących o interaktywności dramatu oraz liryki w praktyce poetów-dramatopisarzy staje się poznawczym wyzwaniem wówczas, gdy od pierwszych konstatacji przechodzi się do szczegółowych analiz. Można powiedzieć, że dynamiczna relacja dramat – wiersz znamionuje wielogatunkowe dzieła Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego czy Zbigniewa Herberta. Nie mają co do tego wątpliwości badacze dramaturgii wymienionych autorów: G. Niziołek (*Ciało i słowo: szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Kraków 2004), J. Fazan (*Ale Ja nie Bóg: kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego*), J. Kociński, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008). Skoro jednak każdy z wymienionych artystów słowa był innym poetą i inaczej pisał utwory dramatyczne, możemy oczekiwać, że swoiste będą też relacje między składnikami ich pisarskiego doświadczenia. Projektem kuszącym wydaje się porównawcze studium, ukazujące granice i procesy przebiegające między „dramatycznym” a „lirycznym” w dziele polskich poetów-dramaturgów XX wieku. A także chyba – relatywność rozumienia „lirycznego” oraz „dramatycznego” ...

poety, postanowił dokonać ich inkorporacji do tekstu sztuki. Liryki samodzielne stały się wierszami-kwestiami bohatera dramatycznego i w tej postaci po raz pierwszy zobaczył je czytelnik w roku 1960¹¹. Rok później uniezależniły się od gruntu dramatycznego i zaistniały jako pozycje w tomie *Studium przedmiotu*. Cała operacja transplantacji tekstów była więc (częściowo) jawna, stanowiła gest wykonany na literackiej scenie. Inny był natomiast casus wierszy zamieszczonych w sztuce na głosy pt. *Lalek*, wypowiedzianych przez poetę Teodora. Jacek Kopciński przenikliwie zauważył, iż „ekspresja Teodora nie jest całkowicie obca samemu Herbertowi”¹². Badacz stwierdza dalej, że mimo wyczuwalnego przerysowania pewnych fragmentów, u czytelnika może pojawić się myśl, by szukać liryków z *Lalka* „w zbiorach autora *Napisu*”¹³. Dopowiedzmy: jeden z „wierszy Teodora”, po trosze stylizowany na Czechowicza liryk *Taka chwila* nie tylko mógł, ale pojawił się w druku pod imieniem i nazwiskiem Zbigniewa Herberta, tyle że nie w tomiku, a na łamach prasowych, w „Mazurach i Warmii” z roku 1955¹⁴. Publikacja miała jednak status marginalny, nie zaistniała w świadomości krytycznoliterackiej i wolno przypuszczać, że większość czytelników *Lalka* z roku 1961 nie wiedziała, że *Taka chwila* funkcjonowała sześć lat wcześniej jako wiersz Herberta. W rezultacie wtórna kontekstualizacja wiersza w strukturze dramatycznej była w znacznym stopniu wewnętrzną sprawą autora i jego warsztatu. Jeszcze ciekawsze losy przypadły w udziale innemu lirykowi Teodora, zatytułowanemu *Miasteczko*. Opublikowany w roku 1961 jako fragment *Lalka*, mógł on wybrzmiewać niczym kpina z poetyckiej mody na prowincję. Ale czytelnik dramatu nie wiedział, że opus karykaturalnego poety jest pewną modyfikacją niepublikowanego wiersza pt. *Nie ma miasteczek* (AZH)¹⁵, napisanego przez Herberta w roku 1957 i to w tonacji jak najbardziej serio. Autoparodystyczny liryk z *Lalka* od swego pierwowzoru różni się kompozycją, w kilku

¹¹ Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*, „Więź” 1960, nr 11/12.

¹² J. Kopciński, *Rejestracje i rytuały. O „Lalku” Zbigniewa Herberta* [w:] *Poznawanie Herberta 2*, oprac. A. Franaszek, Kraków 2000, s. 354.

¹³ Tamże.

¹⁴ Z. Herbert, *Taka chwila*, „Mazury i Warmia” 1955 nr 7/8. Wiersz powstał 8 lutego 1954 roku.

¹⁵ Akc. 17 955 t. 62.

punktach groteskowym wyostreniem leksyki i, przede wszystkim, brakiem ostatniej strofy, która brzmiała:

mógłbym tu mieszkać
gdyby nie ten zajazd
wybrukowany
żydowskim kamieniem

I kto, bez wglądu w archiwum, mógłby przypuścić, że wierszyk o miasteczku był oryginalnie utworem o Holocaustcie?

Opisane działania artystyczne to jednak zaledwie przejaw dynamiki międzyrodzajowej i międzygatunkowej na linii wiersz – dramat. Spójrzmy na monolog Sokratesa w scenie V aktu I *Jaskini filozofów* (JF 40–42), napisany najprawdopodobniej w roku 1955 oraz na wiersz pt. *Dedal i Ikar* (SŚ) z roku 1954. Ani monolog nie zaistniał nigdy jako odrębny utwór liryczny, ani wiersz nie był na żadnym etapie swego życia częścią dramatu. Jednakże wypowiedź protagonisty została napisana według reguł nowoczesnej wersyfikacji; za Marią Dłuską powiedzieć możemy, iż Sokrates przemawia wierszem nienumerycznym askładniowym (w odmianie poawangardowej)¹⁶. W dramacie pisanym zasadniczo prozą jest to jawny znak, że właśnie tutaj, w tym miejscu, tekst dostępuje innego, poetyckiego stanu skupienia. Z kolei podział wypowiedzi w *Dedalu i Ikarze* na kwestie przynależne określonym postaciom lub instancjom mówiącym, oznaczony didaskaliami („Mówi Dedal”, „Mówi Ikar”, „Komentarz”), to klarowny przykład formalnej dramatyzacji liryku. Stając wobec tych faktów mogę powiedzieć: pomysł na rozegranie wiersza podsuwa poecie praktyka dramatopisarska (gdy powstaje *Dedal i Ikar* Herbert zmagają się z materią dramatyczną od co najmniej sześciu lat). I na odwrót: pomysł na ukształtowanie fragmentu dramatu zawdzięcza dramatopisarz praktyce poetyckiej (gdy powstaje scena V aktu III Herbert także od sześciu lat zbiera doświadczenia na polu

¹⁶ Por. wzorcowe przykłady zjawiska wersyfikacyjnego, określanego przez Dłuską mianem „klauzul emocyjnych”, np.:

Ja i moi centaurowie
odmówimy nad twoimi zwłokami – czcigodny Sokratesie
solenną litanie
śmiechu [podkr. – M.A]

wersyfikacji). Warto jednak zwrócić uwagę na to, że powyższe rozumowanie można przeformułować tak, by akcent przesunął się z tożsamości dwu składników pisarskiego doświadczenia na tożsamość doświadczającego podmiotu, czyli autora. Powiem wówczas, że Herbert rozwija swoją technikę wierszowania na gruncie liryki oraz (lokalnie) dramatu, a także realizuje pewną „dyspozycję dramatyczną” w dramacie oraz w (niektórych) wierszach. Drugie z tych sformułowań jest enigmatyczne, ale też warte zastanowienia.

Poezja Herberta nosi w sobie dramat. Zaludniają ją liczne postacie, mówią maski, rozmowy toczą się z ludźmi i z cieniami, dialogi tekstów dojrzewają w mottach, wyrastają z dedykacji, kryją się w cytatach, aluzjach i gestach. Pisarz postrzega świat zmysłem dramaturga, a literacką materię ujmuje w formę teatru¹⁷.

To sugestywne sformułowanie Anny Krajewskiej można chyba poprowadzić nieco dalej, aż do stwierdzenia: Herbertowskie myślenie i widzenie świata nosi w sobie dramat. Poznawczą pasją autora *Jaskini filozofów* zdaje się być odsłanianie konfliktu i napięcia w doświadczanej rzeczywistości. W notatnikach poety zapisy o charakterze dyskursywnym, reasumującym i utrwalającym wnioski z lektur, często formułowane są w taki sposób, by eksponować jakąś binarną opozycję, kontrast. Oto jeden z najciekawszych przykładów takiej praktyki¹⁸:

Mit odyssejski a mit arkadyjski

dynamiczny	statyczny Poussin
epika	sielankopisarz liryka
dramat	humor
morze lub gościniec	ogród arkadia las ardeński
szukanie Graala	
niepokój	ład
irracjonalizm	racjonalizm

¹⁷ A. Krajewska, *Teatralna persona* [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 179.

¹⁸ AZH, akc.17 955 t. 50.

W formułowanym rejestrze antynomii dostrzec można motywy i opozycje charakterystyczne, a nawet konstytutywne dla twórczości Zbigniewa Herberta. (*Notabene*, kategoria „liryki” nie funkcjonuje tu w bezpośrednim kontraście z „dramatem”, lecz „epiką”; „dramat” tworzy zastanawiającą, nieoczywistą parę z „humorem”). Nie chcę odnosić poszczególnych fragmentów notatki do konkretnych wierszy, choć procedura to możliwa i nie bezzasadna. Ważniejszy jest sam sposób organizacji posiadanej wiedzy o rzeczywistości. Herbert szuka opozycji, jest nastawiony na konflikt, interesuje go spór. Być może cecha ta wiąże się z rodzajem intelektualnej formacji poety, z jego studiami filozoficznymi...¹⁹

Zasada aranżowania myślowych sytuacji konfliktogennych, tu przychwycona jako reguła notatki, wielokrotnie i różnie uwidacznia się na gruncie twórczości literackiej. W wierszu pt. *Dialektyka* (1949, ZHJZ 159) konfrontacja przeciwstawnych racji intelektualnych przebiega w wypowiedzi tego samego podmiotu lirycznego i w ramach ujednoliczonego stylu językowego, cechującego się wykwintną dyskursywnością. Wiersz ma formę retorycznego solilokwium. Przewód myślowy, posiadający strukturę binarną, w ostatniej strofie znajduje wyraźny punkt dojścia o charakterze zarazem pozytywnym (stwierdza się prawomocność metafizyki) i negatywnym (odrzucona zostaje materialistyczna redukcja świata). Odmienna sytuacja panuje we wspomnianym już wierszu *Dedal i Ikar* (1954), gdzie konflikt racji nie zmierza od stadium wyostrenia do stadium załagodzenia bądź rozwiązania, lecz ma charakter permanentny, trwa, w całej swojej nieoczywistości i nierozwiązywalności. Tym samym niemożliwa staje się już instancja podmiotu scalającego, jej miejsce zajmują dwie instancje opozycyjne, tytułowi bohaterowie: *Dedal* i *Ikar*. Można powiedzieć – dwa równorzędne podmioty liryczne (jeśli chce się zachować terminologię właściwą dla teorii wiersza) lub dwie

¹⁹ Teresa Skubalanka wskazuje na inspirację stylem myślenia Henryka Elzenberga i cytuje jeden z programowych aforyzmów wybitnego filozofa: „W filozofii nie o to chodzi, żeby osiągnąć wynik określony i ostateczny; raczej o coś wręcz przeciwnego: żeby wbrew jednostronnym naciskom, specyficznym dla każdej epoki, wszystkie rozsądne możliwości rozumienia świata pozostawić otwarte” (T. Skubalanka, *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne*, Lublin 2008, s. 35–36).

dramatis personae (jeśli chce się traktować utwór jako minidramat, skondensowany na przestrzeni kilkunastu wersów). W zakończeniu swą obecność ujawnia jeszcze instancja trzecia, zewnętrzna wobec głównej osi sporu. To głos (głosy?) wypowiadający (wypowiadające?) dwa kompozycyjnie wyodrębnione segmenty tekstu: „Opis katastrofy” oraz „Komentarz”. Dokładna interpretacja udowodniłaby jednak, że pointa nie rozstrzyga kontrowersji, a jedynie ją komplikuje, gdyż wprowadza nowe formuły słowne i nowe znaczenia. W konsekwencji cały wiersz jawi się nie jako rezultat myślowy – zwycięstwo jednej racji kosztem drugiej lub pojawienie się syntetyzującej racji trzeciej – ale jako sam proces narastania myślowych sprzeczności i napięć.

Dialektyka reprezentuje zatem wariant konstatywny i oparty na interioryzacji sporu. *Dedal i Ikar*, przeciwnie, uwidacznia konflikt myślowy na płaszczyźnie czynności kompozycyjnych i posiada charakter problemowej struktury otwartej. Można powiedzieć, że w skali wiersza została tu zrealizowana koncepcja dramatu znana z *Jaskini filozofów*. „Rzecz o Sokratesie, synu akuszerki i kamieniarza” to przecież utwór, którego akcja polega na wyłanianiu się i rozwoju intelektualnych sprzeczności. Wydarzeniami są tu w gruncie rzeczy konflikty myślowe, zachodzące tyleż pomiędzy bohaterami, co w świadomości samego protagonisty. Cechą każdego z trzech omówionych utworów – solilokwium *Dialektyka*, wierszodramatu *Dedal i Ikar*, dramatu niekonkluzywnego *Jaskinia filozofów* – jest **agoniczna struktura świata** myślanego i przeżywanego. **Zmysł agonu**, czyli wyczulenie na spór, zdolność dostrzegania i eksponowania konfliktu w opisywanej bądź kreowanej rzeczywistości – oto jedna z najsilniej zakodowanych cech twórczej osobowości Zbigniewa Herberta.

Inna sprawa, że agonicznej koncepcji tekstu nie należy zawęzać do sposobu organizacji warstwy znaczeniowej. W utworze literackim, a zwłaszcza poetyckim, w tym, jak powiada Andrzej Lam, „najbardziej czułym i wrażliwym organizmie językowym”²⁰, spór, jeśli istnieje, rozgrywa się często nie tyle między stanowiskami myślowymi wyrażanymi w języku, ile raczej wśród samych języków. Dwa liryki

²⁰ A. Lam, *Polaryzacje awangardyzmu* [w:] tegoż, *Z teorii i praktyki awangardyzmu*, Warszawa 1976, s. 87.

poprzednio omawiane stwarzają w tym względzie ograniczone pole obserwacji²¹. Na pytanie o to, jak agon wnika w wierszowość wiersza, w sedno wydarzenia językowego, ważniejszej odpowiedzi może nam udzielić *Pożegnanie września* (SŚ), jeden z najciekawszych elementów pejzażu Herbertowskiej liryki, zarysowanego jesienią 1949 roku. Wewnątrztekstową przestrzeń tego utworu znamionuje napięcie między dwoma sposobami orzekania o rzeczywistości. Pierwszy z nich określam jako styl poetycko-heroiczny, drugi zaś jako kolo-kwialnie-cyniczny. Otwierająca wiersz predykcja:

Dnie były amarantowe
błyszczące jak lanca ułańska

została sformułowana jako zdanie wybitnie poetyckie. Porównanie świetlistości dnia do błysku ułańskiej lancy uruchamia skojarzenia, penetrujące rozległe obszary polskiej liryki patriotycznej – począwszy od poezji powstania listopadowego a na legionowej kończąc. Epitet „amarantowe” mieści się w tym polu skojarzeniowym, jaki otwiera motyw ułańskiej glorii, nimbu. W najdalszym, intertekstualnym tle dwu pierwszych wersów *Pożegnania września* można odnaleźć i taką eksklamację:

Jak wspaniała nasza postać,
Jak się świeci w słońcu stal...²²

W wierszu Herberta ten rodzaj określeń sprawia, iż rzeczywistość zostaje nie tyle opisana, co odrealniona. Samo sformułowanie „dnie amarantowe”, jeśli potraktować je w kategoriach opisu rzeczowego, ma nikłą wartość deskryptywną; uzasadnienie epitetu jest tu konwencjonalne. Podobnie następujące po nim porównanie raczej udaje opis niż opisuje. Język dwu pierwszych wersów skierowuje się nade wszystko ku efektom stylistycznym, dąży do estetyzacji świata.

²¹ *Dialektyka* jest monostylistyczna, a w wierszu *Dedal i Ikar* kwestie tytułowych bohaterów, choć treściowo przeciwstawne, pozostają uzgodnione pod względem językowym. Obaj antagoniści operują słownictwem wyszukany, stylem hieratycznym i podniosłym, obaj respektują ten sam rytmiczny kontur wiersza, z dominującą tendencją do sześćcioakcentowego wyrównania wersu. Element dysharmonii wnoszą dopiero dalsze partie: *Komentarz i Opis katastrofy*.

²² Pierwsze wersy pieśni wojskowej 2 Pułku Ułanów, pt. *Jak wspaniała nasza postać* autorstwa Józefa Przerwy-Tetmajera.

Tymczasem już w następnych wersach taki sposób orzekania o rzeczywistości zostaje zderzony z narracją diametralnie inną, odpoetyzowaną, prowadzoną stylem reportażowym, gazetowym. Bynajmniej nie beznamietnym – wyraźny jest tu bowiem element złośliwości, chęci zdyskredytowania tego języka, który wybrzmiał poprzednio:

śpiewano w megafonach
anachroniczną piosenkę
o Polakach i bagnietach

Tenor ciął jak szpicrutą
i po każdej zwrotce
ogłaszano listę żywych torped

które notabene
przez sześć lat wojny
szmugłowały słońcę
żałosne niewypały

Można powiedzieć, że wtargnięcie w tekstową przestrzeń stylu prozaiczno-cynicznego rozbija poetycki idiom, jaki został ustanowiony w dwu pierwszych wersach. Określenie patriotycznej pieśni *Hej kto Polak na bagnety* mianem anachronizmu uderza przecież rykoszetem i w „poezję lancy ułańskiej”. Nierzeczywistość amarantowych dni skonfrontowana zostaje z okupacyjną codziennością – przynajmniej takie wrażenie chce w nas wywołać ujawniony teraz głos. Procedura niszczenia powtarzana jest dalej w stosunku do języka, który można określić mianem mowy patriotyczno-bohaterkiej, jakiej poczucie *decorum* domaga się od „Wodza” w „wielkiej chwili”. Bojowe zawołanie, wyrażające pewną wiarę w siłę oręża, w kontekście ironiczno-deprymującym ujawnia się jako językowe zachowanie nieautentyczne, mechaniczne i bezmyślne.

wódz podnosił brwi
jak buławę
skandował: ani guzika
śmiały się guziki:
nie damy nie damy chłopców
płasko przyszytych do wrzosowisk

Tutaj kończy się tekst, ale... nie zanika potrzeba uważnego wsluchiwania w wiązkę tonacji, składających się na stylistyczne brzmienie

(i semantyczne zabarwienie) mowy. Nazbyt pospieszne rozstanie z finałem (a zwłaszcza z ostatnim wersem) utrudnia bowiem zauważenie faktu poetyckiego: końcowe słowa *Pożegnania wrzeźnia* znów kształtowane są na sposób liryczny. Tyle, że jest to już zupełnie inny liryzm niż w introdukcji. „Chłopcy płasko przyszydzi do wrzosowisk” to połączenie wyrazowe, tworzące jednokrotny idiom poetycki, nowy, a więc jeszcze nie skompromitowany, niezużyty, a więc odświętny. Wydawało się, że styl cyniczny zachowa w analizowanym tekście pozycję nadrzędną, że będzie stanowił płaszczyznę obiektywizacji, na której idiomy dążące do heroizacji świata przedstawionego ujawnią się jako błaga. Tymczasem jednak w finale rodzi się piękna predykcja funeralna i lamentacyjna (tak, choć wyrażona śmiechem guzików) i to ona stwarza szansę wyjścia poza dominujące dotychczas antynomie: mitologizacja – demitologizacja, estetyzacja – kompromitacja, ułańska lanca – szmuglowana słonina. Nie spetryfikowana formuła „polegli na polu chwały”, ale właśnie „płasko przyszydzi do wrzosowisk” jest możliwością uwznioślenia. Tej możliwości nic już w omawianym wierszu nie unieważni i nie odwoła. *Pożegnanie wrzeźnia* jawi się tedy jako sytuacja dramatycznej polifonii, gdzie jeden idiom dąży do zniesienia drugiego. Agon języków stał się dla liryku formą istnienia²³.

Kategoria wypowiedzi agonicznej stwarza jedną z możliwości opisanía relacji wiersz – dramat, czy też liryczne – dramatyczne we wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta²⁴. O stosunkach

²³ Sądzę, że w *Pożegnaniu wrzeźnia* Herbert powiązał wszystkie cztery tonacje, w których, wedle Janusza Sławińskiego, rozgrywany był w polskiej literaturze temat wrzeźnia 1939: żałobno-lamentacyjną, sentymentalno-junacką, tragiczno-heroiczną i szyderczo-groteskową; por. J. Sławiński, *Zaproszenie do tematu* [w:] tegoż, *Teksty i teksty, Prace wybrane*, t. 3, Kraków 2000, s. 111. Nie mogę zgodzić się ze Zbigniewem Lisowskim, który *Pożegnanie wrzeźnia* uznał za „udział w akcji opluwania Polski «sanacyjnej»”, a w finale wiersza (passus o guzikach) słyszy jedynie „kpinę”. Lisowski dostrzega tylko jedną szansę, by tak rzec, moralnego uratowania wiersza: uznanie, że mówiący w nim podmiot nie reprezentuje świata wartości respektowanych przez autora; zob. Z. Lisowski, *Tragizm wojny i okupacji w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 72.

²⁴ Uwagi o agonicznym ukształtowaniu poetyckiego świata Zbigniewa Herberta sytuują się w kręgu diagnoz dawno już sformułowanych przez dwu znakomitych krytyków i badaczy: Jana Błońskiego oraz Andrzeja Lama. Błoński

między innymi formami i jakościami gatunkowymi mówi nam w stopniu nikłym, ma jednak tę zaletę, że podprowadza ku szerszej optyce. Za konfliktem racji czy też języków wypowiadających (stwarzających) rację stoi zawsze jakaś instancja sprawcza, jakies „ja”, które myśli i mówi. Nazwijmy tę instancję po imieniu: bohater.

*

We wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta daje się zauważyć pewna prawidłowość. Dramat służy eksponowaniu wewnętrznego pejzażu protagonisty, oczywiście nie wyłącznie, lecz w znacznej mierze. W opowiadaniach pojawiają się dość dokładne studia charakterologiczne, a równolegle do nich uprawiana jest forma gatunkowa, wysuwająca na plan pierwszy zagadnienie osobowości: charakter. Wreszcie jedną z cech Herbertowskiej liryki stanowi silna obecność bohatera lirycznego. Można zatem powiedzieć, że w każdej dziedzinie pisarskiej aktywności Herbert spełnia się jako twórca postaci²⁵. W rezultacie zagadnienie konstrukcji persony wyznacza jeden z tych punktów widzenia, z których obserwować można integralność wielogatunkowego i modalnie zróżnicowanego dzieła.

zwrócił uwagę na częstotliwość momentalnych „zmian tonacji” (stylistycznych), które są sygnałami, charakteryzującymi podmiot mówiący, jego „uczuciową labilność” i/lub zmiany w „poziomie wiedzy o rzeczach” (por. J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie [w:]* tegoż, *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 74–77). Opis Lama, w mniejszym stopniu opierający się na ekspertyzie styloznawczej, zmierzał do precyzyjnego uchwycenia i systematyzacji różnych odmian szeroko rozumianej dialogiczności słowa poetyckiego w wierszach Zbigniewa Herberta; por. A. Lam, *Lupus in fabula czyli o dialogowości poezji na przykładzie Zbigniewa Herberta [w:]* tegoż, *Lupus in fabula. Szkice literackie*, Kraków 1988, s. 135: „Tekst dialogowy bądź zdialogizowany to zatem nie tylko taki, który rozszczepia się co najmniej na dwa osobne głosy, związane ze sobą w akcie komunikacyjnym i reprezentujące różne punkty widzenia, ale również dyskurs lub skierowana do kogoś przemowa, jeśli tylko da się w niej wysledzić obecność założonej reakcji partnera i jeśli wypowiedź jest formowana z uwzględnieniem tej reakcji”. Zob. też szczegółowe i błyskotliwe analizy sytuacji dialogicznych w całym rozdziale, tamże, s. 132–150.

²⁵ Por. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. II: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 238: „Herbert, który konsekwentnie sięga do konwencji liryki roli wydaje się w odczuciu wielu czytelników – przede wszystkim – twórcą świata osobowego, reżyserem widowiska aktorskiego, w którym postać kumuluje w sobie najwyższą energię tekstu”.

Zastanawiając się nad tą prawidłowością, warto pamiętać, że autor *Jaskini filozofów* na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych wykazywał zainteresowanie tematyką antropologiczną i psychologiczną. Świadczą o tym wzmianki w korespondencji, treść niektórych felietonów drukowanych na łamach prasy, nade wszystko jednak – wypisy z lektur, zamieszczane w notatnikach. Wiadomo, że w omawianym okresie poeta rozczytywał się w dziełach Fryderyka Nietzschego i znał jego analizę sytuacji człowieka po śmierci Boga. Był zatem Herbert adeptem „radosnej wiedzy” o ludzkim samostwarzaniu, autokreacji²⁶. A znowuż jako słuchacz (niezbyt wprawdzie sumienny) kursu tomistycznego zetknął się z antropologicznym projektem Akwinanty i wątkiem *compositum humanum*, trwałego złączenia substancjalnej duszy i ciała²⁷. Wreszcie w tym samym okresie poeta zapoznawał się z dwudziestowiecznymi, psychologicznymi teoriami osobowości. Przykładowo, w notatniku z roku 1952 znajdziemy uwagi o typologii charakterów Alfreda Adlera. Już choćby to zestawienie, Nietzsche – św. Tomasz – Adler, ilustruje rozrzut lektur i ujęć antropologicznych. A przecież listę można łatwo kontynuować. Czytał Kierkegaard – wielce zatem prawdopodobne, iż dotarł do olśniewających analiz Duńczyka, dotyczących problemu ludzkiej tożsamości²⁸. Nie na podstawie domysłów, ale dwu świadectw pisanych możemy wnio-

²⁶ Notabene, była to jedna z tych idei niemieckiego filozofa, którą polscy pisarze traktowali ze szczególną atencją od początku XX stulecia, od czasów Leopolda Staffa i haseł „rekonwalescencji epoki”; por. K. Wyka, *Stanisława Brzozowskiego dyskusja o Fryderyku Nietzsche* [w:] tegoż, *Młoda Polska*, Kraków 1977.

²⁷ Por. uwagi w liście do H. Elzenberga z dnia 30 maja 1952 roku: „Namawiano mnie do studiowania tomizmu. Zacząłem chodzić na czytanie *Summy*. Rzeczywiście wiele rzeczy się układało i wyjaśniało. Poczuję się szczęśliwy i wolny. I to był pierwszy sygnał, że trzeba uciekać, że coś w substancji człowieczej się przekręca. Czułem przyjemność sądzenia i klasyfikacji” (ZHHE 33).

Herbert słuchał wykładów z tomizmu prowadzonych przez s. Teresę Landy w Laskach na początku lat pięćdziesiątych.

²⁸ O tożsamości i osobowości Kierkegaard pisze w takich pracach, jak np. *Bojaźń i drżenie* czy też *Choroba na śmierć. Chrześcijańsko-psychologiczne rozważania dla zbudowania i pobudzenia*. Por. uwagę Herberta zapisaną w liście do Haliny Misiótkowej z dnia 18 marca 1951: „Myślę [...] o człowieku, jego samotności, o tym, że istnieje, ale też siebie stwarza, że przemija, ale pozostaje (Kierkegaard)” (ZHHM 23).

skować o ambiwalentnym stosunku Herberta wobec antropologii Jeana Paul Sartre'a²⁹. Wreszcie dodajmy, że ku tematyce antropologicznej uwagę poety kierował także Bolesław Miciński³⁰.

Fakt zaistnienia w horyzoncie Herbertowskich lektur różnych wizji ludzkiego bytu nabiera znaczenia wówczas, gdy konstatujemy charakterystyczną cechę filozofii człowieka, obecnej *implicite* i *explicit* we wczesnej twórczości Herberta. Otóż autor *Jaskini filozofów* nie porusza się w obrębie jednego modelu ludzkiej podmiotowości, tożsamości, indywidualności. Dlatego właśnie nie ma i być nie może prostej odpowiedzi na pytania: kim jest człowiek w świecie twórczości Zbigniewa Herberta, jak i czy możliwa jest jego tożsamość, jaki desygnat odpowiada pojęciu osobowości, czy jest ona poznawalna, pod jakim warunkiem, dla kogo i o ile. Co zaś z punktu widzenia przyjętego w niniejszym rozdziale najbardziej frapujące, to fakt zachodzenia wyraźnej korelacji między sądami antropologicznymi, sposobami myślenia o człowieku a modelami gatunkowymi istniejącymi w polu wypowiedzi artystycznej. Okazuje się bowiem, że określone formy sprzyjają pewnym sensom lub też sensory domagają się określonych form. Inaczej mówiąc: istnieje związek pomiędzy tym, jak pomyślany jest człowiek w tekście, a tym, jak pomyślany jest tekst w swej gatunkowej formie i na odwrót³¹.

²⁹ Rzecz ciekawa: Herbert pisał na temat Sartre'a dwukrotnie: w popularzatorskim felietonie z roku 1948 (zob. WG2, 8) i w liście do Zawieyskiego z roku 1950 (zob. ZHJZ 34–35). Mimo niewielkiego odstępu czasowego pomiędzy tymi wypowiedziami, antropologia Sartre'a za każdym razem relacjonowana jest inaczej. Teoria francuskiego filozofa streszczona w liście do Zawieyskiego obnaża przede wszystkim fikcję tożsamości: człowiek istnieje wyłącznie w międzyludzkich interakcjach i dlatego jest każdorazowo „jakoś inny”. Ten sam myśliciel przedstawiany w gazetowym felietonie głosi, że człowiek jest tym, kim chce być.

³⁰ Herbert znał rozważania o osobowości i konstrukcji bohaterów powieściowych, zawarte w *Podróżach do piekieł*. Potwierdzają to obszerne wypisy pomieszczone w jednym z notatników, na przykład: „Osobowość jako teren odkrywczych peregrynacji. Dawniej podróże. Ale ta sama skala fantastyki i o ile trudniej sprawdzić granice ładu osobowości” (AZH, akc.17 955 t. 3).

³¹ Por. następującą uwagę Anny Krajewskiej: „Wybór gatunku jest dla Herberta wyborem filozoficznym, może nawet lepiej powiedzieć wprost – epistemologicznym. Literatura ujawnia sposoby poznawania świata. Gatunki współtworzą formy oglądu rzeczy” (A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 117).

I tak, opowiadania oraz dramat traktował poeta jako literackie laboratorium, w którym przedmiotem krytycznej, kwestionującej analizy staje się pojęcie stabilnej konstytucji osobowościowej. Herbert zastawia tu na swoich bohaterów fabularne pułapki, konstruuje systemy bodźców, pod presją których trwały zespół cech (intelektualnych, moralnych etc.) okazuje się naiwną fikcją. Pozornie stabilna tożsamość podlega dekonstrukcji, ujawniają się w niej luki, nieciągłości, konwencje i zafałszowania. Przykładem może posłużyć opowiadanie pt. *Spazm artyleryjski* (AZH)³², w którym główny bohater, Polak z Pomorza, relacjonuje historię swego życia. W chwili wybuchu wojny miał lat siedemnaście. Siłą wcielony do Wehrmachtu, walczył na froncie wschodnim i tam pewnego dnia dostał się wraz z oddziałem pod ostrzał radzieckiej artylerii.

„Niszczycielski ogień” – to się łatwo mówi w komunikatach – ale trzeba widzieć jak ziemia drży i skacze w górę fontannami piasku. Grunt chodzi pod nogami, słychać tylko rozdzierający świst powietrza i głuchy jęk ziemi. Człowiek się wtedy nie liczy. Walczy żelazo z ziemią i powietrzem.

Sytuacja niemieckiego oddziału wydawała się beznadziejna, gdyż z nieznanymi względów nie otrzymywał on wsparcia od własnej artylerii: „Telegrafista wiąź stukał. Victoria Stutpunkt wołał pomocy jak zagubione dziecko”. Wreszcie wsparcie przyszło, ratując oddział przed całkowitą zagładą:

Co się wtedy z człowiekiem dzieje tego nikt nie zrozumie. Cały organizm jest naładowany. I nagle przychodzi uczucie, że to on miota pociskami. Napięcie, dreszcz i ulga. To jest ponad wszelkie ludzkie doznania.
– Unsere Artylerie – ryknął do Waltera. Tak, wyraźnie powiedziałem: nasza.

W zakończeniu opowiadania bohater dokonuje filozoficznej ekstrapolacji swojego doświadczenia. Czyni to w stylu kolokwialnym, co jednak nie zmienia faktu, że mamy do czynienia z przemyślanym sądem antropologicznym: „To jest świństwo, żeby człowiek był tak zależny od okoliczności”.

Także w kilku innych opowiadaniach pojawia się podobny wątek myślowy. W utworach *Szpicle* (AZH)³³ oraz *Majowa jutrzienka*

³² Akc.17 918.

³³ Akc. 17 917.

(AZH)³⁴ ukazany zostaje proces destrukcji ludzkiej osobowości pod presją totalitarnego systemu – hitlerowskiego obozu i komunistycznego społeczeństwa. Rzecz znamienna: człowiek ukazany jest we wczesnej prozie Zbigniewa Herberta jako plastyczna masa, którą można ugniatać, odkształcać i przekształcać wówczas, kiedy istnieje w procesie historycznym, jako jego przedmiot, a nie podmiot. W tym miejscu perspektywa antropologiczna przeplata się z perspektywą historiozoficzną.

A już prawdziwym traktatem o tożsamości jest dramat pt. *Jaskinia filozofów*. Od razu trzeba uściślić: traktatem o strukturze otwartej, rozpisany na głosy, nieprowadzącym do konkluzji, stawiającym pytania i zawieszającym w milczeniu odpowiedzi. Herbert usytuował swego protagonistę w samym centrum wielostronnej i metodologicznie zróżnicowanej przemocy interpretacyjnej, której sprawcami jest większość działających postaci. Widzimy bohatera osaczonego przez własne wizerunki, z których każdy ukształtowany został wedle odmiennej intencji i inwencji³⁵. Sytuacja ta jest przez protagonistę w pełni uświadomiona, o czym świadczy jej przenikliwy opis w monologu z aktu I (JF 41):

Zapędziłeś mnie do tej pieczary
i otoczyłeś tłumem postaci
noszących moje imię
to jest ostatnia twoja pokusa
o Kusicielu.
Przychodzą i pytają
kto jest prawdziwy Sokrates?
Chcesz abym doznał zawrotu głowy
na widok moich podobizn
i abym ratując się od szaleństwa
ukląkł przed boską lekkomyślnością
i świętą grą pozorów.

³⁴ Akc. 17 919.

³⁵ I tak, Wysłannik projektuje dwa fakultatywne modele osobowości bohatera (fanatyczny ideolog karmiący się nietzscheańską frazeologią albo stary, zmęczony kabotyń). Na temat istoty Sokratesa debatują ludzie prości i niewykształceni (por. określenia „Dziwak”, „Odmieniec” w pierwszym intermedium), jak również bohaterowie o wysokiej kulturze myślowej (Ksantypa, Platon). Proces definiowania Sokratesa najwyższą dynamikę osiąga już po śmierci mędrca. Platon apodyktycznie „ustala ostatnie słowa” zmarłego, a Opiekun Zwłok, trywialnie manipulując faktami, ustanawia państwową interpretację jego życia i dzieła.

Rzecz jednak w tym, że „ja” protagonisty porównać można nie tylko do obleganej twierdzy, ale i do gabinetu krzywych zwierciadeł. Dla Sokratesa wyzwaniem jest samoświadomość, jej wewnętrzne rozbitcie, które zaczyna się od myślowych sprzeczności, a kończy na zatracie poczucia elementarnej ciągłości własnej osoby w czasie. Czy „ja” w więzieniu, starzec, i „ja” w przeszłości, chłopiec, to naprawdę jedno i to samo „ja”? Rozmowa z kolegą z lat szkolnych, będąca z pozoru sentymentalnymi wspomnieniami z dzieciństwa, powala na udzielenie odpowiedzi afirmatywnej: „Dziękuję ci, stary. Mieć koło siebie w takiej chwili człowieka, który pamięta nasze dzieciństwo, to jednak pomaga. [...] Teraz mogę powiedzieć zupełnie spokojnie: «Był sobie człowiek imieniem Sokrates»” (JF 70). Kim jednak ów człowiek był – pozostaje nienazwane. Dlatego też nie sposób odpowiedzialnie stwierdzić, czy walka z Dionizosem, mistrzem iluzji i kusicielem, została przez Sokratesa wygrana czy przegrana. W intermedium drugim jeden z chórzystów-gapiów wypowiada dosadną, trywialnie sformułowaną, lecz w gruncie rzeczy bardzo głęboką analizę: „Sokrates jest dla Ateńczyków człowiekiem niepokojącym, nikt właściwie nie wie, co w nim siedzi. Chcą go rozłuc i zobaczyć, co jest w środku” (JF 57). Bohater rozbijany w laboratorium dramatu pozostał jednak faktem niepoznawalnym i niekomunikowalnym.

A przecież w polu wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta obecna jest także forma skorelowana z inną wizją człowieka. Jest to forma nienowoczesna, implikująca pojęcie stałej, poznawalnej osobowości, którą można opisywać i która nie stanowi epistemologicznej aporii. Mowa o tak zwanym charakterze, definiowanym przez specjalistyczne kompendium następująco:

Gatunek literatury moralistycznej; zwięzły utwór narracyjny, bliski niekiedy anegdocie i zawierający zindywidualizowany lub stypizowany szkic charakterologiczny, portret psychologiczny czy analizę znamiennej postawy etycznej³⁶.

W sformułowaniu tym zwraca uwagę alternatywa: zindywidualizowany lub stypizowany. Drugi człon odnosi się chyba nade wszystko do wyjściowej sytuacji gatunku. U swych starożytnych,

³⁶ *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1995.

greckich źródeł charakter dążył do kodyfikowania i opisywania typów ludzkich zachowań, wyrastał z tej samej dążności do systematyzacji świata, którą realizowała (oczywiście na poziomie wysokiej refleksji filozoficznej) *Etyka nikomachejska*³⁷. Gdy w XVII wieku, na zasadzie repetycji antycznego wzorca, charakter odrodził się w literaturze angielskiej i, przede wszystkim, francuskiej nadal cechowała go typiczność o satyryczno-moralizatorskim nacechowaniu.

Inaczej rzecz się miała na gruncie polskim w latach I wojny światowej, gdy swoje *Charaktery* układała młoda Zofia Nałkowska. W tekstach ogłaszanych systematycznie na łamach prasowych w latach 1917–1919, następnie wydanych w książce z roku 1922, pisarka dokonała renowacji gatunku³⁸. Typizację zastąpiła indywidualizacja, moralistykę – laboratoryjna introspekcja. Nałkowska modelowała konkretny przypadek psychiczny, aby poddawać go wiwisekcji, prowadzącej do wyodrębnienia i nazwania czegoś, co można określić mianem kompozycyjnej dominanty osobowości. A tworzyły tę dominantę cechy intelektualne, psychiczne, emocjonalne lub moralne, w różnych kombinacjach i układach. W ramach dyskursu charakterologicznego praktycznie nie funkcjonuje pytanie o genezę tak rozumianej dyspozycji osobowościowej, która po prostu jest, istnieje jako fakt niezbywalny i uprzedni wobec świata przedstawionego. *Charaktery* opisywane przez Nałkowską nie podlegają ewolucji, metamorfozom, raczej same oddziałują na otoczenie niż oddziaływaniom ulegają. „Natura” postaci jest najczęściej faktem nie w pełni uświadomionym przez bohatera głównego (opisywany charakter nie zna reguł swej osobowości)³⁹ oraz bohaterów

³⁷ Uwagi o związkach między charakterami Teofrasta a charakterologicznymi studiami Arystotelesa zob. M. Brożek, *Wstęp* [do:] Teofrast, *Charaktery* oraz A. Kowalska, *Charakter – portret obyczajowy* [w:] *Zagadnienia rodzajów literackich*, s. VII, z. 2 (13), Łódź 1965.

³⁸ „Myślę, aby przywrócić tę formę do literatury” – notuje Nałkowska 25 sierpnia 1915 w *Dziennikach* (t. 2, Warszawa 1976, s. 395). Pisarka zachwycała się zwłaszcza charakterami autorstwa Vauvenarguesa. Z bardziej popularnymi w Polsce realizacjami La Bruyera zetknęła się później i wywarły one na niej mniejsze wrażenie.

³⁹ Por. spostrzeżenie Magdaleny Janowskiej, uczynione w książce *Postać – człowiek – charakter. Modernistyczna personologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*, Kraków 2007, s. 45: „Proces identyfikacji służy więc uwidocznieniu w obrębie

poobocznych (świadkowie zewnętrzni formułują sądy powierzone i mniej lub bardziej mylne). Ograniczenia te rekompensuje dopiero narrator, obdarzony w ramach konwencji gatunkowej boskim punktem widzenia, rozumiejący wszystko i o wszystkim informujący czytelnika⁴⁰.

Zdaniem historyków literatury, tak przekształcony, właściwie zredefiniowany gatunek odegrał w twórczości Nałkowskiej rolę istotną, stając się formą podprowadzającą do szczytowych osiągnięć w późniejszej prozie psychologicznej⁴¹. Rzecz jednak ciekawa – po upływie lat dwudziestu pięciu autorka *Domu nad łąkami* i *Granicy* wraca do formy charakteru. W roku 1947 na łamach „Przekroju” ukazało się kilkanaście nowych tekstów, publikowanych pod tym samym szyldem gatunkowym i w tej samej co dawniej konwencji tytułarnej. Paradygmat ustanowiony w książeczce z roku 1922 uległ jednak znaczącym przekształceniom. Dawne charaktery, choć pisane w okresie burzliwym (wojna, rewolucja w Rosji) utrzymane zostały w stanie izolacji od rzeczywistości historycznej, były prawie idealnie apolityczne. Po II wojnie światowej Nałkowska zdecydowała się na wpuszczenie do świata charakterów powiewu historii i tu też tkwi zapewne przyczyna korekty, jakiej poddana została antropologiczna

„charakteru” systemu wartości i myślenia samej postaci. W zestawieniu z przedstawioną wcześniej sytuacją osąd postaci o samej sobie budzi uśmiech i ironię, ale też litość”.

⁴⁰ Od tych reguł zdarzają się w zbiorze Nałkowskiej rzadkie wyjątki, najwyraźniej w charakterze pt. *Złamane serce*, będącym studium emocjonalnego chłodu. „O Tytusie mówią przecież, że kochał się raz w życiu. Raz tylko – ale już na zawsze. Nieładna, chuda i niemądra cudzoziemka, która porzuciła go lekomyślnie przed laty, zadała mu tę nigdy nie wyleczoną ranę” (Z. Nałkowska, *Złamane serce* [w:] tejsze, *Charaktery. Medaliony*, Warszawa 1995, s. 28). Charakter nie jest tu absolutnie uprzedni wobec zdarzeń przedstawionych, ale posiada genezę usytuowaną w obszarze *Vorgeschichte*. Wiedza narratora nie unieważnia *opinio communis*, lecz jest w niej zapośredniczona. Takie sytuacje w zbiorze z 1922 roku należą jednak do rzadkości.

⁴¹ Por. uwaga Włodzimierza Wójcika w książce *Zofia Nałkowska*, Warszawa 1973, s. 92: „stanowiły [charaktery – przyp. M.A.] przygotowawcze szkice charakterologiczne, w znacznej mierze wyzyskiwane przez autorkę przy kreacji osobowości bohaterów powieściowych”. Zob. także podobną opinię Jerzego Kwiatkowskiego w podręczniku *Dwudziestolecie Międzywojenne*, Warszawa 2001, s. 226.

orientacja gatunku. Pisarka dąży teraz do studium głębokich przemian osobowościowych, zachodzących pod wpływem wojennych okoliczności⁴². Tożsamość gatunku, dawniej rygorystycznie kształtowana, ulega w nowych okolicznościach rozchwianiu⁴³. Dodajmy jeszcze, że w roku 1948 zarówno wczesne, jak i najnowsze utwory zebrane zostały w PIW-owskiej edycji *Charaktery dawne i ostatnie*, pozwalającej uchwycić rysy zmienności i kontynuacji w charakterologicznym pisarstwie Zofii Nałkowskiej⁴⁴.

Tak w uproszczeniu przedstawiała się historycznoliteracka sytuacja gatunku na początku lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, kiedy to zainteresował się nim autor *Dwóch kropel*. W latach 1950–1951 spod jego pióra wyszło co najmniej dwanaście charakterów: *Augustyn, Sylwester, Anastazy czyli dzień dobry, Benedykt, Tymon, Adrian czyli granica inteligencji, Franciszka albo spóźniona miłość, Barbara, Saturnin, Toni, Patryk albo krytyk wątpliwy, Cyprian, Ryszard albo logika młodości*. Spośród wymienionych tekstów osiem ukazało się na łamach „Dziś i Jutro”⁴⁵. Jeśli związany z pismem krytyk Zygmunt Lichniak rzeczywiście widział w tych realizacjach

⁴² Por. np. *Niedobre poranki, Człowiek niewesoły*. Choć trzeba przyznać, że są w obrębie nowych charakterów nieliczne teksty, w których osobowość jest impregnowana na działania okoliczności historycznych i ma cechy niezmiennej „natury”, por. *Klemens albo nieporozumienie*.

⁴³ Niektóre utwory to w gruncie rzeczy króciutkie opowiadania (narracja o zdarzeniach przeważa nad narracją o charakterze). Przykładem znakomicie realizowanej eseizacji charakteru jest tekst zatytułowany *Eutyfron albo obrzydliwość*. Do mniej szczęśliwych rezultatów prowadziło natomiast pretekstualne traktowanie konwencji gatunkowej jako techniki kamuflażu treści publicystycznych (*Dionizy albo człowiek staroświecki*).

⁴⁴ Przedstawiony zarys dziejów gatunku na gruncie polskim jest oczywiście uproszczony; pomija choćby tak ciekawe zjawisko z historii literatury XIX wieku jak specyficzne *Charaktery rozumów ludzkich* Michała Wiszniewskiego. O charakterach tworzonych przez autorkę *Granicy* traktuje obszerniej artykuł Lucyny Napiórkowskiej pt. *Charakter jako gatunek literacki w koncepcji Zofii Nałkowskiej*, „Litteraria” III, 1971. Gruntownie problematyką charakterologicznego pisarstwa Nałkowskiej zajęła się ostatnio Magdalena Janowska w cytowanej już książce *Postać – człowiek – charakter*.

⁴⁵ Pełen korpus charakterów opublikowanych został objęty edycją *Węzła gordyjskiego*; rękopisy wszystkich tekstów (także niedrukowanych) znajdują się w Archiwum Zbigniewa Herberta (AZH, akc. 17 865).

prostą repetycję wzorca Nałkowskiej, to trzeba powiedzieć: mylił się. Herbert jako autor charakterów przejawiał pewną dozę inwencji genologicznej. Brak osadzenia utworów w realiach historyczno-politycznych (w *Tymonie* pojawia się wzmianka o II wojnie światowej, mało wszakże istotna) świadczy o odrzuceniu najnowszej korektury gatunku. Początkujący prozaik nawiązywał do realizacji przedwojennych, ale nie niewolniczo. Przede wszystkim okazał się bardziej ostentacyjnym dyspozytorem reguł gatunkowych. Jego narrator dąży do efektów autotematycznych, uwypukla metodologię dyskursu charakterologicznego, bywa, rzec można, teoretykiem gatunku⁴⁶. Przypadkiem szczególnym jest niepublikowany *Patryk albo krytyk wątpliwy* (AZH)⁴⁷ – na konwencji charakteru został tu oparty utwór autobiograficzny.

Bez zastrzeżeń przejął natomiast Herbert od „przedwojennej” Nałkowskiej antropologiczną semantykę charakteru. Pojęciu osobowości i tożsamości nadawał w swych utworach realny, łatwy do określenia i silny desygnat. Bodaj najlepszym potwierdzeniem tej obserwacji jest charakter pt. *Tymon*. Istotę opisywanego bohatera stanowi gorycz i frustracja, będąca skutkiem złamanej kariery

⁴⁶ W charakterze pt. *Sylwester* egotyczny narrator teatralizuje swoje gesty, celebrytuje akt narracyjny, analizuje jego okoliczności i uwarunkowania. Momentami na plan dalszy schodzi opisywana postać. Podobnie w *Augustynie* (WG1, 13): „Poza tym, nie lubię, kiedy Augustyn... ale tu przypominam sobie, że tak nie można. Jest to bowiem błąd wszystkich tych, którzy chcąc scharakteryzować tego niepospolitego człowieka, zaczynają od wyliczenia jego dziwactw i błędów. Jeden zarzut nie wyczerpuje sprawy Augustyna, pociąga za sobą dalsze i w miarę narastania tego rejestru wchodzimy niepostrzeżenie w zwykłą obmowę i rozczłosczeni tym faktem mnożymy ujemne oceny już z samej złości, że żadna z nich nie jest celna, że ani nie obrysowują kształtu tego człowieka, ani go nie unicestwiają”. *Augustyn* to zresztą bardzo specyficzny wariant realizacyjny gatunku, także ze względu na kreację bohatera, którym nie jest postać fikcyjna, lecz historyczna. Herbert skupia się na uchwyceniu i nazywaniu cech charakteryzujących styl myślenia autora *Wyznań*. Jest to więc w gruncie rzeczy miniesej filozoficzny, ubrany w formę charakteru. W sferze inspiracji Nałkowska spotyka się tu z Bolesławem Micińskim, autorem *Portretu Kanta*. Co ciekawe, obraz św. Augustyna, sformułowany we wczesnym tekście, został, około czterdzieści lat później, przeszczerpiony na grunt liryki (por. wiersz *Contra Augustinum Pontificem in Terra Nubica, Peccatorem in Purgatorio*, MD 82).

⁴⁷ Akc. 17 865.

uniwersyteckiej. W zakończeniu narrator informuje, że śmierci Tymona poświęcone zostało jedno zdanie w branżowym piśmie historyków sztuki, zamieszczone w dziale „Z żałobnej karty”.

I nie wiem doprawdy, czy był to spóźniony hołd, czy nieestosowny żart. Wiem tylko, że gdyby ludzkie uczucia miały teraz dostęp do Tymona, patrzącego już na świat z perspektywy wieczności – fakt ten napełniłby go nową odmianą gorczy. (*Tymon*, WG1, 23)

Jedyną granicą dla ciągłości i trwałości charakteru okazuje się zatem granica życia i śmierci. Dopóki jednak kreowany bohater jej nie przekracza, dopóty jego osobowość pozostaje faktem poznawalnym i w pełni komunikowalnym. Tak jak we wczesnych charakterach Nałkowskiej, tak i tutaj tryumf święci instancja narratora wszechwiedzącego, który widzi, rozumie, objaśnia. Mocą konwencji gatunkowej możliwe jest to właśnie, co na gruncie opowiadań i dramatu jawiło się jako silna niemożliwość⁴⁸.

Forma charakteru, jakkolwiek w polu literackiej wypowiedzi Zbigniewa Herberta zaistniała efemerycznie, winna być traktowana jako składnik integralny, skomunikowany z elementami o szerszej dystrybucji. Znamienny dla charakterów proces konstruowania postaci na przestrzeni kilku, kilkunastu zdań przebiega także na miejscu mniej jeszcze obszernym, bo liczącym kilkanaście wersów. W Herbertowskiej poezji zauważalna jest dążność do sugestywnego i precyzyjnego kreowania „ja”, które doświadcza i werbalizuje to, co doświadczone. Za Anną Nasiłowską można by tu mówić o procesie generowania lirycznych person tekstu⁴⁹; za Janem Błońskim warto powtórzyć przenikliwą charakterystykę Herbertowskiej metody konstruowania tekstowego „ja”:

Patrzy on [Herbert – przyp. M.A.] zawsze na podmiot liryczny z pewnej odległości. Tak bardzo, że można by wręcz mówić o systematycznym

⁴⁸ Choć dla ścisłości trzeba dodać, że jeden utwór, zatytułowany *Sylwester*, wyłamuje się od tej zasady. Konwencją charakteru posłużył się autor do opisanego braku osobowości, mającego cechy patologiczne: „Świadomość Sylwestra, pełna wykrętów, luk i zaćmień, funkcjonowała jak popsuta elektrownia. Przerwanie prądu nagradzają okresy olśnień, takiej, jakich nie doznaje nikt o uregulowanym nurcie spostrzeżeń i wzruszeń” (WG1, 17).

⁴⁹ Zob. A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 6.

rozszczepianiu wypowiadającego wiersz głosu na podmiot i na bohatera lirycznego... i to nie tylko tam, gdzie Herbert uprawia jawną lirykę roli⁵⁰.

We wczesnej poezji autora *Struny światła* pozwala się wyróżnić kilka charakterologiczno-psychologicznych typów podmiotu lirycznego, np. „ja nerwowe”, zanurzone w niepokoju, trwodze, lęku (*Słońce nocy, Złoty środek, Drży i faluje*), „ja sentymentalne”, eksponujące swą uczuciowość, emocje, wzruszenia (*Czułość, Samotność, Napis, Pod oknem*, wiele erotyków z *Podwójnego oddechu*), nieco parnasistowskie „ja melancholika i estety” (*Morze I*, incipit *Kiedy jesienne morze*), czy wreszcie „ja zranione”, bliskie podmiotowi najgłośniejszych wierszy Różewicza z lat czterdziestych (*Do Apollina*). Środkiem technicznym, umożliwiającym stworzenie osoby jest często wprowadzenie instancji zewnętrznej, jakiegoś „ty” lub „on”, pełniącego rolę świadka. Tak dzieje się w wierszu *Napis* (SS):

Patrzysz na moje ręce
są słabe – mówisz – jak kwiaty

patrzysz na moje usta
za małe by wyrzec: świat

W spojrzeniu zewnętrznego obserwatora powstaje obraz podmiotu lirycznego, z którym portretowane „ja” może się utożsamić lub polemizować i w ten sposób dokonać samookreślenia⁵¹. Paradoksalnie, formuła *du-lyrik* jest w twórczości Herberta nastawiona częściej na „ja” niż na „ty”; w najlepszym wypadku mamy do czynienia z pewnym równouprawnieniem nadawcy i odbiorcy, czego znakomitym przykładem apostrofa *Do Marka Aurelego* (SS).

⁵⁰ J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, dz. cyt., s. 78.

⁵¹ Podobnie w charakterach wprowadza Herbert zewnętrzne punkty widzenia, dostarczające oglądu, który przez narratora może być całkowicie zanegowany: „Anastazy w opinii sąsiadów, to jest ludzi, którzy odznaczają się nadzwyczajną docieklivością [...] jest włóczęgą i nicponiem. [...] Co do epitetu włóczęga – to mógł on powstać tylko w głowach tych, którzy wnioskują z pozorów” (*Anastazy, czyli dzień dobry*, WG1, 18) lub, przeciwnie, traktowany jako potwierdzenie narratorskich sądów: „Ktoś o nim trafnie powiedział, że Adrian cały mieści się w swojej rzeźbionej głowie, w gestach wykończonych i w swojej pozie czystej i beznamiętnej” (*Adrian*, WG1, 24).

Nie oznacza to przecież, aby dominującym rysem poetyckiego świata Zbigniewa Herberta miała być egocentryczna wsobność „ja” lirycznego. Możliwa i częsta jest tu bowiem sytuacja dokładnie odwrotna wobec poprzednio opisywanej: podmiot wycofuje się na drugi plan, a wyeksponowaniu podlega całkowicie odrębny bohater liryczny. I to jego osobowość (intelektualna, emocjonalna, moralna) sytuowana jest w centrum uwagi. Tak dzieje się na przykład w wierszu *Uprawa filozofii* (SŚ). Kreowana osoba mówi, wykonuje gesty...

Posiałem na gładkiej roli
drewnianego stołka
ideę nieskończoności
patrzcie jak mi ona rośnie

...a podmiot rządzący tekstem, aranżujący sytuację komunikacyjną, kpi...

– mówi filozof zacierając ręce

...i zamyka wszystko złośliwą pointą, zwracając się do czytelnika ponad głowę bohatera:

oczekujemy teraz
że filozof zapłacze nad swoją mądrością
ale nie płacze
przecież byt się nie wzrusza
przestrzeń nie rozplywa
a czas nie stanie w zatraconym biegu

Hierarchia instancji nadawczych nie pozostawia złudzeń, wiadomo kto i nad kim ma tu werbalną przewagę. Kreowany bohater liryczny przypomina gadającą figurkę, ośmieszonego pajacyka, przedmiot drwiny. Jeśli spojrzymy teraz na wiersz *Wersety panteisty* (SŚ) z 1952 roku będziemy mogli obserwować, jak daleko idącej komplikacji ulec może schemat: bohater – podmiot komentujący:

Zatrać mnie gwiazdo
– mówi poeta –
przeszyj mnie strzałą odległości

wypij mnie źródło
– mówi pijący –
do dna mnie wypij do nicości

niech mnie wydadzą dobre oczy
pożerającym krajobrazom

słowa co miały chronić ciało
niech mi przepaści przyprowadzą

gwiazda w czoło korzeń zapuści
źródło twarz mi odczłowieczy –

potem obudzisz się milczący
w dłoniach bezruchu
w sercu rzeczy

Zasadnicza różnica w stosunku do wiersza *Uprawa filozofii* na tym polega, że granice wypowiedzi bohatera lirycznego oraz komentującego podmiotu są tu zatarte, problematyczne, co wydaje się być świadomą strategią twórczą, polegającą na utrudnianiu czytelniczego odbioru. Jak sądzę, możliwa jest identyfikacja następująca: podmiot-komentator ujawnia się jako głos dwukrotnie. Najpierw w całości pierwszej i drugiej, gdzie występuje w roli konferansjera (objasniające wtrącenia: „mówi poeta”, „mówi pijący”), a następnie w całości finałowej, gdzie jego aktywną obecność ujawnia czasownik w drugiej osobie liczby pojedynczej. Owo „potem obudzisz się milczący”, traktowane jako zwrot podmiotu do bohatera lirycznego (poety-panteisty), płynie z poczucia intelektualnej wyższości. „Śmierć i nieistnienie, o tym naprawdę marzysz, zmanierowany stylisto” – zdaje się mówić apodyktyczny komentator⁵².

Wersety panteisty to w moim przekonaniu jedno z ciekawszych wydarzeń formalnych w pejzażu wczesnej liryki Zbigniewa Herberta. Relacja łącząca podmiot odautorski oraz bohatera lirycznego została tu już wyprowadzona na znaczny poziom subtelności i stanowi jedno z Ingardenowskich miejsc niedookreślenia. W jaki sposób odnosi się komentator do bohatera – ze złośliwą ironią, satysfakcją (bo głupota zostanie ukarana), a może ze współczuciem (dla człowieka nieświadomego grozy sytuacji)? Z drugiej zaś strony można na ten utwór spojrzeć inaczej i dostrzec, że

⁵² Choć można też powiedzieć inaczej: poeta panteista oraz przeczący mu komentator moralista to dwa wewnętrzne głosy jednej i tej samej osoby, wyrażające sprzeczności zachodzące w obrębie jej światopoglądu.

tylko wąta ścianka morału odgradza go od klasycznych liryków roli z okresu późniejszego, takich, jak *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi* (ROM), gdzie odautorski komentarz całkowicie znika. Wystarczy przecież usunąć pointę *Wersetów panteisty*, aby czytelnik postawiony został w sytuacji ryzykownego „sam na sam” z mówiącym bohaterem lirycznym. Musiałby wówczas, bez żadnej interpretacyjnej podpowiedzi z zewnątrz, wysłuchać hymnu na cześć utraty *principium individuationis*, podobnie jak osamotniony czytelnik wiersza o *Damastesie* słucha apologii morderstwa i terroru.

Właśnie przez wzgląd na tę ambiwalencję *Wersety panteisty*, napisane, przypomnę, w roku 1952, pozwalają uchwycić moment, w którym przed poezją Zbigniewa Herberta zarysowała się alternatywa, dwa możliwe tory ewolucji: Pierwszy – to dalsze osłabienie pozycji podmiotu odautorskiego aż do jego całkowitej likwidacji i, tym samym, wyłączeni bohatera lirycznego. Drugi – to zachowanie w przestrzeni tekstu obu instancji, podmiotu oraz bohatera i subtelne, umiętne modulowanie ich relacji.

Jak doskonale wiadomo Herbert wybrał... obie możliwości. Rezygnacja z instancji odautorskiego podmiotu komentującego, przy równoczesnym pozostawieniu nieakceptowanego bohatera lirycznego, doprowadziła do monologicznych liryków roli. Sytuację komunikacyjną, charakterystyczną dla tej grupy tekstów, bodaj najcelniej scharakteryzował Stanisław Barańczak⁵³. I powiedzmy od razu: jeden z najwybitniejszych liryków roli, realizujący strategię „ironii zdrady na samym sobie”, powstaje już pod koniec okresu wczesnego. To *Tren Fortynbrasa* (SP), napisany 8, 9 września 1956 roku. Ale równocześnie zachodził w twórczości Herberta proces odwrotny: poeta troskliwie pielęgnował relację odautorskiego podmiotu i bohatera lirycznego, dbał o wielość jej odcieni, tonów i półtonów. I tak, mówiąc w wielkim

⁵³ Por. klasyczne już rozpoznanie Stanisława Barańczaka na temat „ironii zdrady na samym sobie” [w:] *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 169–175. Na podobnej zasadzie zorganizowane są te spośród Herbertowskich opowiadań pisanych w pierwszej osobie, w których narrator-bohater, będąc jedyną instancją mówiącą w utworze, głosi poglądy nietożsame z autorskim zespołem przekonań moralnych. Przykłady takich narracji omówię w rozdziale poświęconym opowiadaniom.

skrócie, narodził się Pan Cogito⁵⁴. Proweniencję tego bohatera lirycznego ciekawie nakreślił Jacek Łukasiewicz: „Herbert stworzył tę postać i dał jej filozoficzne imię. Albo może lepiej powiedzieć, że spotkał ją w swojej poezji i pozwolił jej się ujawnić”⁵⁵. Dodajmy: spotkał ją w latach siedemdziesiątych. Ale linia genealogiczna Pana Cogito jest starsza i wiedzie od samego początku Herbertowskiego doświadczenia twórczego – od przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych i od nieostrzych granic między głosami, wybrzmiewającymi w przestrzeniach pisanych wówczas wierszy⁵⁶.

⁵⁴ Mowa tu oczywiście o klasycznym okresie Pana Cogito; w utworach z tomów późnych (*Elegia na odejście*, *Rovigo*, *Epilog burzy*) dystans między postacią a autorem wewnętrznym zanika, a Pan Cogito bardziej niż odrębnym bohaterem, staje się *porte parole* Zbigniewa Herberta.

⁵⁵ J. Łukasiewicz, *Herbert*, Wrocław 2001, s. 137.

⁵⁶ Mówiąc o agonicznej koncepcji tekstu poetyckiego, labilności stylistycznej, ukształtowaniu polifonicznym, grze z bohaterem lirycznym jako o istotnych cechach Herbertowskiego modusu poetyckiego, warto wskazać możliwy rodowód tych preferencji. W roku 1946 na łamach „*Twórczości*” Kazimierz Wyka i Czesław Miłosz przeprowadzili jedną z najważniejszych powojennych dyskusji o poezji. Punktem wyjścia był negatywny osąd *Głosew biednych ludzi*, wyrażony w artykule Wyki pt. *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. Krytyk zarzucał tym utworom publicystyczną doradźność. Miłosz ustosunkował się wobec zarzutu jeszcze w tym samym roku, publikując na łamach „*Twórczości*” swój *List półprywatny o poezji*. Stwierdzał w nim, że nadszedł czas, w którym dokonywać się będzie nowe „ustawienie głosu polskiej literatury”. W takiej sytuacji *Głosy biednych ludzi* miały być propozycją modelu liryki penetrującej możliwie szerokie spektrum języków, sposobów myślenia, punktów widzenia. Twórca takiej poezji winien opanować sztukę kreowania postaci, a następnie umiejętnie kształtować strefę buforową pomiędzy sobą a stworzonym bohaterem. Co ważne i warte podkreślenia: Miłoszowi nie chodziło o rozwiązanie czysto formalne, techniczne. Nie wzywał młodych polskich poetów, aby zaczęli pisać wyłącznie liryki roli. Zalecana przezeń „ironia artystyczna” miała się zaznaczać także i wówczas, kiedy poeta przemawia w pierwszej osobie. Przychyłam się do opinii Jana Błońskiego, wedle której apel Miłosza z roku 1946 znalazł odzew w poetyckim dziele Zbigniewa Herberta (por. J. Błoński, *Bieguny poezji* [w:] tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 207). Sądzę nawet, że autor *Pana Cogito* podejmował program *Listu półprywatnego o poezji* w sposób świadomy i zamierzony. Po latach, w prywatnej korespondencji zapewniał Czesława Miłosza, że zasad ironicznej gry z kreowanym podmiotem uczył się w jego „szkole” (ZHCM 27). Ponadto w zapiskach z początku lat dziewięćdziesiątych wspominał spór Wyki i Miłosza z roku 1946 (ZHCM 142).

*

Dotychczas mowa była o wierszu, dramacie, charakterze i opowiadaniu. Jedna forma wypowiedzi literackiej została natomiast pominięta milczeniem. Idzie o charakterystyczny typ krótkiego utworu zapisywanego w sposób właściwy dla „zwykłej” prozy i najczęściej (choć nie zawsze) pozbawionego naddanej organizacji rytmicznej i rymowej. Kilkadziesiąt takich tekstów pomieścił Herbert wraz z wierszami w tomie *Hermes, pies i gwiazda* i zabieg ten powtarzał w każdej kolejnej książce poetyckiej. Dla porządku należałoby teraz pominiętą formę oznaczyć terminem genologicznym, ale tu właśnie docieramy do problemu: jak? Sądzę, że wymierne korzyści przynieść może tymczasowe zawieszenie pytania, które – w tym jego ważność – nie dotyczy kwestii wyłącznie mnemotechnicznej. Wstrzymując się z definitywną odpowiedzią, mogę uczynić miejsce dla innego pytania. Jak wskazana forma istnieje w polu wczesnej wypowiedzi literackiej Zbigniewa Herberta, pośród i wobec pozostałych składników jego pisarskiego doświadczenia? A także: jak istnieje wobec kodów gatunkowych, którymi sam Herbert nie operował, ale, które były częścią jego świadomości metaliterackiej? Dla prowadzenia dalszego wywodu konieczne jest przyjęcie jakiegoś terminu prowizorycznego, możliwie neutralnego i przeźroczystego, będącego nadrzędnym określeniem omawianych tekstów. Proponuję taką nazwę – „mała forma”.

Utwór zatytułowany *Wilk i owieczka* (HPG) powstał jako efekt przewrotnej gry z konwencją oświeceniowej bajki dydaktycznej. Występują tu bohaterowie, jacy mogliby się spotkać także u Trembeckiego bądź Krasickiego – wilk i owieczka. Jednakże fabuła oświeceniowej bajki prowadziła ku morałowi. W „bajce” Herberta fabuła okazuje się strukturą niezdolną do wytworzenia sensu moralistycznego, odzwierciedla porządek świata, który jest amoralny. „Mała forma”, w tej konkretnej realizacji, jaką stanowi *Wilk i owieczka*, ma zatem charakter karykaturalny. Jej działanie można określić jako asymilowanie, a następnie zniekształcanie właściwości tradycyjnego gatunku literackiego.

Spójrzmy teraz na utwór *Dróżnik* (HPG):

Nazywa się 176 i mieszka w dużej cegle z jednym oknem. Wychodzi – mały ministrant ruchu i rękami ciężkimi jak z ciasta salutuje przelatujące pociągi.

Na wiele mil wkoło – pustka. Równina z jednym garbem i grupa samotnych drzew pośrodku. Nie trzeba mieszkać tu trzydzieści lat, aby wyliczyć, że jest ich siedem.

I, dla porównania, pierwszy akapit jednego z Herbertowskich charakterów:

Franciszka żyje w zgodzie z biblioteką, pochłonięta przez szare tło, wessana przez skórę książek zarastających ściany. Powagi instytucji nie mąci ani kolorem sukni, ani niespokojnym poszukiwaniem książek. Głos ma poważny i stłumiony, ruchy opanowane i ciche. Patrząc na nią, trudno przypuszczać, aby oprócz życia bibliotecznego miała jeszcze jakieś życie prywatne. Toteż czytelnicy mówią żartem, że po zamknięciu biblioteki opatrują ją sygnaturą i zamykają w szafce rzadkich druków.

(*Franciszka, czyli spóźniona miłość*, WG1, 25)

Można powiedzieć, że w tym przypadku „mała forma” zawiera w sobie skondensowany, zminiaturyzowany charakter. Na przestrzeni kilku zdań powstał portret bohatera, jakby jądro potencjalnej opowieści o człowieku i jego losie. *Dróżnik* intensyfikuje cechy, które przysługiwały już charakterom z „Dziś i Jutro” – miniaturowy rozmiar podlega dalszej miniaturyzacji, kondensacja staje się bardziej skondensowana. Inaczej zatem niż w przypadku wyżej omawianym, „mała forma” nie odkształciła, lecz wyostrzyła strukturalne zasady istniejącego przed nią gatunku. Równocześnie język „małej formy” wykazuje silniejsze nacechowanie poetyckie niż język charakteru. Bardziej zaawansowane są tu praktyki metaforyzacyjne, jak choćby w zdaniu „Wychodzi – mały ministrant ruchu i rękami ciężkimi jak z ciasta salutuje przejeżdżające pociągi”⁵⁷.

⁵⁷ Lista „małych form” z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, przyswajających elementy charakteru obejmuje z pewnością następujące tytuły: *Ballada o starych kawalerach*, *Klasyk*, *Organista* (wynotowałem jedynie sytuacje klarowne i niebudzące wątpliwości). Co więcej, pomieszczony w dziale *Proza poetycka* utwór pt. *Malarz* to w istocie ekstrakt z konkretnego, niepublikowanego charakteru Zbigniewa Herberta pt. *Toni*. Inna sprawa, że otwieranie „małych form” na konwencję charakteru nie jest wyłącznie cechą Herbertowskiego doświadczenia pisarskiego. Podobne zjawisko obserwować można w powojennej twórczości Anny Świrszczyńskiej. Myślę tu szczególnie o konstelacji tekstów objętych wspólnym nadtytułem

Inne znów „małe formy” zebrane w tomie *Hermes, pies i gwiazda* noszą w sobie „pamięć wiersza”⁵⁸. I tak, w utworze pt. *Kraj rozbrzmiewa niedokładny rym „marzenia – sumienie”,* raczej nieprzypadkowy, wyeksponowany za pomocą podziału graficznego. Jeszcze dobitniej organizacja naddana typowa dla pewnego typu poezji zaznacza się w inicjalnym fragmencie *Muru*. Tutaj dwa pierwsze zdania, zapisywane w sposób ciągły, o nierównej długości, zawierają wyrazy, pomiędzy którymi zachodzi ścisła zgodność brzmieniowa („Stoimy pod murem. Zdjęto nam młodość jak koszulę skazańcom.”). Wreszcie przykład najbardziej wyrazisty – w strukturę *Pogrzebu młodego wieloryba* wprowadził autor fragment scalony wedle zasad wersyfikacji. Lament nad „górami słodkiego mięsa” pisany jest wierszem wolnym, trudno orzec w jakim kierunku podążającym, bo przecież podniosły tren został przerwany po ledwie trzech wersach...

Wśród Herbertowskich „małych form” można też dostrzec różne strategie kształtowania narracji. W niektórych przypadkach tekst przypomina miniaturowe opowiadanie (np. *Muszla*), kiedy indziej dominuje opis (*Studnia*). Na uwagę zasługuje także niepublikowany utwór pt. *Pukanie* (AZH)⁵⁹. Poniżej zamieszczam go w całości:

- Kto tam?
- To ja – mówi głos za drzwiami – otwórz.
- Nie mogę – przyjdź później. Instynktownie podkurczam nogi i oczyma podpieram drzwi?...?
- Proszę cię. Puść mnie.
- Nie mogę. Nie znam ciebie. Masz głos mego przyjaciela, ale nie wiem kto jesteś. Mówisz ochryple.
- Krzyczałem na polu. Puść mnie.
- Przyjdź jak się rozwidni.
- Proszę puść!

Sześć kobiet (tom *Liryki zebrane*, dział *Utwory z lat 1945–1957*, cykl *Miłość*). Są to krótkie obrazki pisane w pierwszej osobie: „Woda w wannie opływa moje ciało, rysuje jego kształt dokładnie jak ołówek. Nie odsłoniłam ci nigdy nic oprócz ciała, a odsłaniam je, żeby zakryć duszę. Osiągnęłam cel i teraz moja nagość czyni mnie niewidzialną. To jest szczyt wstydlivosti”. Dodatkowym potwierdzeniem genetycznego związku tych tekstów z formą charakteru jest konwencja tytułarna, np. cytowany utwór nosi tytuł *Ludwika czyli Szczyt wstydlivosti*.

⁵⁸ Określenie E. Balcerzana, użyte w opisie *Pióra z ognia* (*Wstęp* [do:] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne: wybór poezji*, Wrocław 1989).

⁵⁹ Akc.17 955 t. 57.

- Zgubiłem klucz. Jestem jak ty bezradny.
 - Ach Panie Boże. Otwórz.
- Odkąd wynaleziono zamki istnieje niebezpieczeństwo stokroć gorsze od złodziei, że się pewnego dnia zamknjemy raz na zawsze.

Z formalnego punktu widzenia tekst jest właściwie wypadkiem granicznym pomiędzy „małą formą” a jakimś rodzajem dialogu (scenki dramatycznej?). Można to ująć jeszcze inaczej: „mała forma” przyjęła tak silną dawkę dialogiczności, że niemal przeistoczyła się w czysty dialog.

W świetle dotychczasowych obserwacji staje się jasne, że genologiczna tożsamość Herbertowskiej „małej formy” nie ma charakteru paradygmatycznego, lecz nieustannie tworzy się w zetknięciu z różnymi kodami gatunkowymi⁶⁰. Owszem, wszystkie wyszczególnione realizacje łączy wspólna cecha, jaką jest krótkość i brak delimitacji wersowej, ale indywidualność każdej z nich jest konsekwencją międzygatunkowej, a nawet międzyrodzajowej dynamiki, zachodzącej w twórczości Zbigniewa Herberta z lat 1948–1957. Znamienne również, że w „małej formie” znajdują wyraz przeciwstawne zainteresowania językowe. Z jednej strony mamy tu bowiem solidarność z ułomnością, zgrzebnością lingwistyczną, czy też pewną nieporadnością, właściwą emocjonalnej wypowiedzi dziecięcej, np.: „Niedźwiedzie dzielą się na brunatne, białe oraz łapy, głowę i tułów. Mordy mają dobre, a oczka małe. One lubią bardzo łakomstwo” (*Niedźwiedzie*, HPG). Na antypodach takiej realizacji należałoby umieścić *Pogrzeb młodego wieloryba* (HPG), rzecz o wyjątkowej gracji stylistycznej. Cytuję ją w całości ze względu na strukturę tekstu – nietypową dla Herbertowskich „małych form”. Podział na segmenty, silnie wyodrębnione pod względem graficznym, logicznym, syntaktycznym i prozodyjnym, sprzyjają efektowi rytmizacji:

Konie morskie o zadach tłustych i oczach ironicznych, konie, odziane w kapy pomarańczowe, ciągną karawan – czarną cukiernicę, roniąc po drodze domowe pantofle z dużą perłą zamszową, naszytą na ciemne tło.

⁶⁰ Por. spostrzeżenie Anny Krajewskiej o *Ofiarowaniu Ifigenii*: „Ukryta w prozie struktura wiersza, przypominającego nieco, ze względu na współistnienie w nim części opisowej i refleksyjnej, sonet, nakłada się na przywoływany układ przestrzenny teatru greckiego” (A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 118).

Wiozą go aleją wąwozów wśród szelestu bezmiernej wody przeciekającej kropla po kropli, wśród niezliczonych nieskończoności gwiazdzisto-piaszczystych, piaszczysto-gwiazdzistych piaszczystych.

Słońce wiąże powietrze w małe kokardki. Motyle pilnują go, aby nie uleciał. Sznury kwiatów trzymają, aby nie wypłynął z zatoki żałobnego wozu.

Pasikoniki morza – chitynowe, ale wyczulone na problem istnienia, płaczą: co to komu szkodziło, że kpił dobrodusznie z okrętów, lubił głos trąby powietrznej i miał pudełko topielców, którymi bawił się jak żołnierzami z ołowiu. Co to komu szkodziło?

Wiozą go przez ogromne polany zalane cytrynowym światłem, przez płaskie przestrzenie, z których uchodzi sycząc biały tlen jak nie domknięty widok.

Teraz dopiero przychodzą dzwony. Montują na wysokościach wielkie krosna. Tkają cienisty pokrowiec na cały kondukt, ciało zmarłego, a nawet kawałek żalu.

Rzucę na ten pokrowiec początek poematu:

O różowa góro słodkiego mięsa – żegnaj,
O melonie przedwcześnie zerwany
Ze szklanej gałęzi oceanów –

Oto przeciwległy biegun stylistyczny „małej formy” we wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta – wysoka sprawność językowa, doprowadzona do przerostu, nadmiernego wyrafinowania, autoparodii. I tak, paradoksalnie, spotykają się dwa antytetyczne rezultaty twórcze: śmieszna naiwność i nieporadność, będąca oczywiście świadomą stylizacją, oraz kunsztowna stylizacja, posunięta aż do granic śmieszności.

Możemy teraz wrócić do pytania poprzednio zawieszonoego: jaki termin genologiczny określa to, co w polu wypowiedzi autora *Dwóch kropel* istnieje tak ciekawie, dynamicznie, wieloznacznie? Uzus terminologiczny, respektowany już od pół wieku na terytorium herbertologii, odpowiada: proza poetycka⁶¹. Zanim jednak przyjmiemy tę

⁶¹ Kiedy i w jakich okolicznościach ukształtował się ów obyczaj? Na pewno nie wprowadził go sam autor, który ten typ swoich utworów nazywał „bajkami”, o czym zaświadcza zarówno korespondencja, jak i notatniki. Określeniem preferowanym przez poetę chętnie posługuje się w swoich tekstach Jacek Łukasiewicz (zob. *Przed światem ciemnym, ciężkim, realnym... Uwagi o podmiocie*

odpowieź lub poszukamy innej, warto określić oczekiwania, jakie wiążemy z terminem. Oczywistością jest stwierdzenie, że w polskiej literaturze XX wieku wraz z upływem każdej kolejnej dekady przyrastał i ulegał wewnętrznej komplikacji zbiór utworów stosunkowo krótkich (tzn. mieszczących się na jednej, dwu stronach tomiku) i sytuujących się, by użyć plastycznego wyrażenia Adama Kulawika, w „pasiu pogranicznym między poezją a prozą”⁶². Założeniem rozsądnym wydaje się w tej sytuacji wypracowanie takiego rozwiązania terminologicznego, które, odnosząc się do „małych form” Herberta, ułatwi ich sytuowanie na mapie pokrewnych, czy choćby podobnych zjawisk. Od początku XX stulecia krytycy, badacze, także sami poeci,

w poezji Zbigniewa Herberta [w:] *Portret z początku wieku*, dz. cyt., s. 50–51.) Termin „proza poetycka” został zasugerowany przez pierwszego edytora tomu *Hermes, pies i gwiazda*, który w roku 1957 podzielił książkę na dwie części: *Wiersze* oraz *Proza poetycka*. Zauważmy, że taki tryb sformułowania implikował raczej rozumienie „prozy poetyckiej” jako nazwy charakteryzującej technikę pisarską. Natomiast już pod piórem jednej z pierwszy recenzentek tomiku, Anny Kamińskiej, zmienia się sposób użycia terminu. Autorka *Pod chmurami* pisze o „prozach poetyckich” Zbigniewa Herberta (zob. A. Kamińska, *Niewierny Tomasz i świat*, „Twórczość” 1957, nr 10/11). Tę samą opcję terminologiczną przyjmuje Julian Przyboś, który nadto przedstawia uzupełniające określenie opisowe. Herbertowskie „małe formy” nazywa poezją wyrażoną „mową niewiązaną”, bez „łamania zdania na frazy wierszowe” (zob. J. Przyboś, *Nowy zbiór Zb. Herberta*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 42). W ciągu kolejnych dekad hegemonia terminu „proza poetycka” w dyskursie herbertologicznym jest bardzo wyraźna. Pojawia się on w monografiach twórczości, jest stosowany przez większość recenzentów kolejnych tomów, dominuje w szkicach poświęconych autorowi *Pana Cogito* oraz w referatach, wygłaszanych podczas konferencji naukowych. Także R. Krynicki w komentarzu edytorskim określa utwory *Stary Prometeusz* oraz *Historia Minotaura* jako prozy poetyckie (*Od Wydawcy*, KM). Podsumowaniem takiej praktyki terminologicznej jest szkic Wiesławy Wantuch pt. *Prozy poetyckie* [w:] *Czytanie Herberta*, dz. cyt. Warto jeszcze nadmienić, że w literaturze przedmiotu zaznaczyły się także próby unikania nazbyt formalnej kwalifikacji genologicznej. Niektórzy autorzy posługują się określnikiem „mała proza” (np. A. Czabanowska-Wróbel, *Piękno i groza zawsze razem. Poetycki dialog Zbigniewa Herberta i Adama Zagajewskiego* [w:] *Dialog i spór*, dz. cyt.) lub też ograniczając się do samej tylko „prozy”. Z drugiej strony można się spotkać z przypadkami nazywania miniatur „wierszami”. Częstą praktyką jest także unikanie jakiegokolwiek określenia wiążącego i posługiwanie się ogólnymi kwalifikacjami typu „utwór” lub „tekst”.

⁶² Zob. A. Kulawik, *Teoria wiersza*, Kraków 1995, s. 29.

trudzi się nad terminologicznym zagospodarowaniem niejasnego pogranicza między „poetyckim” a „prozatorskim”, skutecznie wydłużając listę gatunkowych określeń. Pojęcie „prozy poetyckiej” bywało stosowane wedle bardzo różnych reguł⁶³. Niemniej jednak na gruncie współczesnych podręczników akademickich, jak również w specjalistycznych pracach o tematyce genologicznej „proza poetycka” jest raczej oddalana od utworów krótkich, sytuujących się między biegunem poezji i prozy⁶⁴. Zwykle rezerwowano dla nich termin „poemat prozą”, czasem używany z dodatkowym kwalifikatorem „krótki”⁶⁵. Wymiennie lub konkurencyjnie stosowano także inne rozwiązanie terminologiczne: „liryk prozą”⁶⁶. W zgodzie z tą zasadą postępowali

⁶³ Krystyna Zabawa w książce pt. *Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą* (Kraków 1999) zwraca uwagę, iż termin „proza poetycka” rozpowszechnia się w literackiej krytyce doby Młodej Polski jako reakcja na wysyp utworów kwestionujących akademickie rozróżnienia rodzajowe. Już wówczas zaznacza się charakterystyczna ambiwalencja w sposobie operowania tą kategorią. Z jednej strony Miriam rozumie „prozę poetycką” jako typologiczne określenie pojedynczego utworu i odnosi je do tekstów zamieszczonych w *Iluminacjach* Rimbauda, z drugiej zaś Aureli Drogoszewski za pomocą hasła „proza poetycka” charakteryzuje technikę pisarską stosowaną w *Baśniach. Psalmodiach* Komornickiej. Wskazana dwuznaczność zaważyła na terminologicznym uzusie w drugiej połowie XX wieku. *Słownik terminów literackich* podaje rozumienie prozy poetyckiej jako „typu utworu”, gdy *Słownik literatury polskiej XX wieku* sugeruje raczej „sposób pisania”.

⁶⁴ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska i J. Sławiński uważają, że pojęcie prozy poetyckiej winno być odnoszone do dłuższych wypowiedzi prozą rytmizowaną, zwykle o stylizacji biblijnej. Określają nim zatem *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*, ale oddalają je od *Pióra z ognia*, dla którego, jak stwierdzają, charakterystyczna jest krótkość tekstów i „zagęszczona” kompozycja. (por. *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1970, wyd. III, s. 316).

⁶⁵ Zob. G. Szymczyk, *Poemat prozą: metoda opisu współczesności*, „Acta Universitatis Lodzianis: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1979, s. I, z. 50. Wewnętrzny podział gatunku na odmianę dłuższą i krótką proponuje monografia Zabawy.

⁶⁶ „Liryk prozą” okazał się pojęciem podatnym na redefinicje i zmiany sensu. Rzadki w okresie Młodej Polski, pełnił funkcję nazwania metaforycznego, indywidualizującego; jego stosowanie można uznać za przejaw „reguły minimum terminologicznego” (por. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia*, Kraków 1997, s. 98–100). Tymczasem w dyskursie historycznoliterackim II połowy XX wieku „liryk prozą” funkcjonuje już jako kategoria unifikująca, por.: Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec XX-lecia*, Warszawa 1969; G. Szymczyk, dz. cyt., A. Nasiłowska,

ci spośród autorów piszących o Zbigniewie Herbercie, dla których jego dokonania twórcze nie stanowiły centralnego przedmiotu oglądu, a tylko jeden z wielu elementów istniejących w kontekście pytań o ciągłość i zmienność form gatunkowych w literaturze polskiej XX wieku. Termin „poemat prozą” odnosiła do utworów Herberta Grażyna Szymczyk, a po niej Krystyna Zabawa⁶⁷.

Respektowanie herbertologicznego uzusu prowadzi zatem do konfliktu z innymi konwencjami terminologicznymi, co jest sytuacją operacyjnie niewygodną. Wyobraźmy sobie badacza, który postanowił porównać „małe formy” Herberta oraz Hartwig. Aby uczynić zadość ustabilizowanym przyzwyczajeniom nazewniczym winien mówić o „prozach poetyckich” w przypadku pierwszym i „poematach prozą” w przypadku drugim. Ale co to właściwie oznacza – czyżby rzeczywistą, dającą się precyzyjnie opisać odrębność genologiczną porównywanych przedmiotów? Jak dotąd nikt jednak nie przeprowadził analizy wykazującej gatunkową różnoistotność tekstów Herberta i Hartwig. Raczej należałoby powiedzieć, że ów hipotetyczny badacz operuje w dwu paralelnych kodach terminologicznych, co wprowadza więcej zamieszania niż pożytku. Jaki cel ma mnożenie rozróżnień pozbawionych realnej wartości dystynktywnej?

Nie chcę tej kwestii demonizować, bo pojęcie „prozy poetyckiej”, traktowane jako rzeczownik policzalny, nie przeszkodziło

hasło w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1995. Rzecz jednak znamienita: wyznaczanie zakresu stosowalności terminu, za każdym razem inne, świadczy o sporej rozbieżności badawczych intencji. Jastrzębski chciał dać terminologiczny wyraz dla tezy, w myśl której utwory pograniczne, pisane przez młodych poetów pokolenia wojennego, tłumaczą się w kontekście tradycji awangardowej i nie mają nic wspólnego ze Skamandrem i Młodą Polską. „Liryk prozą” jest w tym ujęciu kategorią ustanawiającą związek utworów Trzebińskiego z *Piórem z ognia*, a równocześnie izolującą od np. *Kasyd zakończonych siedmioma wierszami*. Nasiłowską interesowała możliwość terminologicznego ogarnięcia całej sfery krótkich utworów usytuowanych pogranicznie, dlatego też „lirykiem prozą” jest dla niej w równym stopniu wspomniane *Pióro z ognia*, jak i miniatury z *Czyhania na Boga*. Jeszcze inny sposób operowania terminem przyjmuje w swoich pracach Szymczyk, traktując „liryk prozą” jako odmianę gatunkową „poematu prozą”, uprawianą w polskiej literaturze okresu II wojny światowej.

⁶⁷ Mianem „poematów prozą” nazywa także utwory Herberta Jacek Trznadel (zob. *Wstęp* [do:] A. Bertrand, *Nocny Kasper*, Warszawa 1984, s. 15) oraz Julia Hartwig (*Mówiąc nie tylko do siebie. Poematy prozą*, Warszawa 2003, s. 141).

w sformułowaniu wielu trafnych, a nawet fundamentalnych obserwacji na temat twórczości Zbigniewa Herberta. Zakładam jednak, iż pożyteczne jest szukanie i uzasadnianie rozwiązań, które otwierają szeroką perspektywę historycznoliteracką. Dlatego z trzech najbardziej rozpowszechnionych kategorii nazewniczych – proza poetycka, liryk prozą, krótki poemat prozą – wybieram możliwość ostatnią i odnoszę ją do całego zbioru względnie krótkich utworów, usytuowanych między biegunem poezji i prozy. Dwie pierwsze opcje stwarzają trudności, których wolałbym uniknąć⁶⁸. Opcja trzecia nie jest być może szczytem elegancji terminologicznej⁶⁹, ma jednak znaczną zaletę: do tradycji operowania pojęciem „poematu prozą” weszło już przeświadczenie, iż nazwa ta określa desygnat o właściwościach „absorpcyjnych” i, w konsekwencji, skomplikowaną tożsamości genologicznej. Pisze Grażyna Szymczyk:

dzisiejszy poemat prozą korzysta z form takich jak przypowieść, parabola biblijna i mitologiczna, a także – z ujęć mieszczących się w najszerzej przyjętej tradycji aforyzmu. [...] Najnowsze realizacje gatunku wykazują na tyle silne odstępstwa od istniejących jego postaci historycznych, że być może mamy tu do czynienia z nową odmianą przedmiotu genologicznego. Naturę tego przedmiotu stanowi „palimpsestowość”, wynikła z faktu, że powojenny poemat prozą zdołał wchłonąć zarówno kilka historycznych postaci swojej formy, jak i wzbogacić się o elementy struktur nowych⁷⁰.

⁶⁸ Stosowanie pojęcia „proza poetycka” w odniesieniu do utworów krótkich wchodzi w niepotrzebny konflikt z ustaleniami podręcznikowo-słownikowymi. Wadą rozwiązania proponowanego przez Nasiłowską („liryk prozą” dla określenia krótkich utworów pisanych „prozą poetycką”, „poemat prozą” dla nazwania utworów dłuższych) jest równoczesne uruchomienie dwu opozycji: liryka – proza oraz poezja – proza.

⁶⁹ Dość powołać się na autorytet Stefani Skwarczyńskiej, która stwierdziła, że „język polski wzbrania się przed odnoszeniem słowa «poemat» do utworu drobnego” (S. Skwarczyńska, *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*, „Roczniki Humanistyczne” 1971, t. 19, s. 268–269).

⁷⁰ G. Szymczyk, dz. cyt., s. Korektę tego sądu zgłaszała później Krystyna Zabawa, przekonując, że „palimpsestowość” nie jest wyłącznie cechą utworów nowoczesnych, powstających po roku 1945 (zob. K. Zabawa, *Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*, dz. cyt.). Także bowiem realizacje z początku ubiegłego stulecia charakteryzowały się nieoczywistym, zdynamizowanym statusem genologicznym, wyraźną dążnością do asymilowania rozwiązań formalnych, charakterystycznych dla starszych gatunków i form wypowiedzi, nie tylko stricte artystycznych. Rzecz zatem ciekawa: w ujęciu Szymczyk palimpsestowość formy

Palimpsestowość to kwalifikacja, która znakomicie oddaje międzygatunkową i międzyrodzajową dynamikę „małych form” Herbertowskich. Nie ulega wątpliwości, że „bajki” z *Hermesa, psa i gwiazdy* wpisują się w zaproponowany przez Szymczyk model poematu prozą, który „pochłania” elementy innych struktur, form etc.

W jaki sposób pojęcie krótkiego, palimpsestowego poematu prozą ułatwia myślenie o „pasie pogranicznym” między poezją a prozą? Już na wstępie trzeba się pożegnać z uproszczoną koncepcją gatunku jako czynnika formotwórczego, wnoszącego do pojedynczego tekstu ponadindywidualne, systemowe reguły konstrukcyjne⁷¹. Bardzo trudna i problematyczna byłaby również klasyczna procedura genologii: określanie elementów stałych i zmiennych⁷². „Palimpsestowość” oznacza, że każdy utwór stwarza sobie genologiczną tożsamość w specyficznych relacjach z innymi kodami gatunkowymi. Dodatkowo, pojęcie krótkości ma charakter wybitnie relatywny, a pogranicze poezji i prozy, na którego konstytutywną rolę wskazuje sama nazwa „poemat prozą”, jest historycznie zmiennie⁷³. Można powiedzieć, że poemat prozą to gatunek istniejący zawsze pomiędzy poezją a prozą, tyle tylko, że owo „pomiędzy” jest każdorazowo gdzie indziej i każdorazowo na czym innym polega⁷⁴. Nie bezzasadne będzie więc wrażenie, że sama „gatunkowość”

traktowana była jako mocny wyróżnik realizacji tradycyjnych i nowoczesnych, w ujęciu Zabawy jest to raczej element decydujący o skomplikowanej i dziwnej tożsamości gatunku na przestrzeni co najmniej stuletniego trwania.

⁷¹ Na ograniczenia takiego myślenia uwagę zwracali między innymi Edward Balcerzan (*Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918–1928* [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, red. H. Kirchner, M.R. Pragłowska, Z. Żabicki, seria II, Wrocław 1974, s. 154) oraz Stanisław Balbus (*Zagłada gatunków* [w:] *Genologia dzisiaj*, dz. cyt., s. 27).

⁷² Por. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980, s. 167; J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim* [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, seria II, s. 295; M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historyczne*, tamże, s. 138.

⁷³ Wypada zacytować jeszcze raz słynną, przypominaną w dziesiątkach prac dyrektywę Marii Dłuskiej: „trzeba sprawę rozróżnienia prozy artystycznej i wiersza dla każdego okresu literatury traktować osobno” (*Między prozą a wierszem* [w:] teże, *Studia i rozprawy*, Kraków 1970, t. 2, s. 494).

⁷⁴ Dodajmy, że najnowsze, zagraniczne teorie poematu prozą, ukształtowane w kręgu dekonstrukcjonizmu, kładą nacisk na „subwersyjność” tej formy, czyli stałą zdolność kwestionowania, rozkładania i przemieszczania opozycji binarnej

poematu prozą wymyka się nam z rąk. Grażyna Szymczyk pyta: „Czy zjawiska niewątpliwie różne, jak – przykładowo – utwory Krystyny Miłobędzkiej, Julii Hartwig, Zbigniewa Herberta i reprezentantów poezji najmłodszej pozwolą się ogarnąć wspólną nazwą «poematu prozą»”⁷⁵? Ale też, samej sobie, odpowiada:

Tak, jeśli uświadomimy sobie umowny po części charakter takiej decyzji, podobnie jak umowne jest używanie w krytyce określenia „proza poetycka”, mniej dla nas przydatnego [...] tak, jeśli weźmiemy pod uwagę, iż sens tej nazwy jest współcześnie inny niż w czasach Bertranda czy Baudelaire’a⁷⁶.

Na czym jednak polega ten „umowny po części charakter” rozwiązania terminologicznego i stojącej za nim próby porządkowania rzeczywistości tekstów? Osobiście myślę o krótkim poemacie prozą jako o pewnej **możliwości równoczesnego zobaczenia** małych form pogranicznych różnych autorów. Tak rozumiany model gatunkowy stwarza przestrzeń dialogu, w której konkretna realizacja literacka, przykładowy „poemat prozą A”, może zaistnieć w trzech odniesieniach:

1. Wobec sposobu poezjowania swojego autora w wierszach „czytanych” (czyli w tym, co jest uznawane za wiersz w danej epoce)⁷⁷.
2. Wobec swojej właściwej konfiguracji gatunkowych wzorów asymilowanych i przekształcanych (np. wobec charakteru, aforyzmu, bajki etc.).
3. Wobec innych tekstów wprowadzonych w przestrzeń porównania. Pytanie „Co to znaczy, że tekst A jest krótkim poematem prozą?”, przybiera formę „jak teksty A oraz B, C... są wobec siebie krótkimi

poezja – proza; por. syntetyczne omówienie dawnych i najnowszych stanowisk teoretycznych w pracy G. Szymczyk *Ten oksymoroniczny potwór? O teoriach poematu prozą* [w:] *Genologia i konteksty*, red. Cz. Dutka, Zielona Góra 2000, s. 91–93.

⁷⁵ G. Szymczyk, dz. cyt.

⁷⁶ Tamże. Odpowiedzi negatywnej udzielił natomiast Michał Głowiński, stwierdzając, że określenie „poemat prozą” nie powinno być traktowane jako pełnoprawna kwalifikacja genologiczna, por. *Wstęp* [do:] B. Ostrowska, *Utwory prozą*, Warszawa 1982.

⁷⁷ O taką operację analityczno-interpretacyjną upomina się Wiesława Wantuch. Porównując sposób językowego ukształtowania wierszy oraz „małych form” Zbigniewa Herberta, odnotowuje różnice na poziomie składni: „prozy poetyckie” oparte są na parataksie, w wierszach przeważa hipotaksa (zob. W. Wantuch, *Prozy poetyckie*, dz. cyt., s. 167–168).

poematami prozą?” (przy czym teksty B, C także rozpatrywane są wedle punktów 1 i 2). Można wytypować kilka przykładowych profili porównania: pod względem ukształtowania prozodyjnego (np. rytmizacja – brak rytmizacji), układu graficznego (np. tekst ciągły – struktura wersetowa), konstrukcji podmiotu (eksponowany / wycofany), toku wypowiedzi (alogiczny – logiczny).

Konsekwencją jest wyłanianie się coraz rozleglejszego układu podobieństw i różnic, skomplikowanego tym bardziej, im więcej elementów zostanie wprowadzonych w przestrzeń poematu prozą oraz im bardziej zróżnicowana będzie ich przynależność historyczna, stylistyczna etc. A trzeba pamiętać i o tym, że dwa elementy zobaczone obok siebie mogą się zarówno zbliżać, jak i oddalać, zależnie od przyjmowanego profilu porównania.

Można zapytać: kto właściwie jest twórcą tego układu, kto rozstrzyga o selekcji tekstów i ich zestawień? Nie ma na to pytanie jednej odpowiedzi. Decydują poeci, bo przecież cechuje ich często wysoka samoświadomość artystyczna oraz intencjonalne nawiązania do praktyki innych twórców. Decydują teksty, bo jest możliwa pewna sfera ich samodzielności, spokrewnienia i antagonizowania, nieuchwytna dla autora. Decyduje wreszcie badacz, posługujący się kategoriami genologicznymi do opisanie i zrozumienia zastanej rzeczywistości literackiej⁷⁸. Wszystkie te poziomy decyzyjności wzajemnie się przenikają i śmiało można powiedzieć, że model palimpsestowego poematu prozą sam ma strukturę palimpsestu. A czy uzasadnione jest tu jeszcze mówienie o jakiegokolwiek „gatunkowości”? Myślę, że tak – jeśli przyjmie się rozumienie gatunku, zwięźle wyłożone przez Dariusza Pawelca: „typ kodu określany przez zbiór realnie istniejących w danej chwili utworów lub wypowiedzi, podlegający nieustannym transformacjom”⁷⁹.

Oczywiście sprawa osobna to owocność i sensowność przedkładanego wyżej projektu, przez co rozumiem praktyczne korzyści analityczne, interpretacyjne i historycznoliterackie. Żaden koncept

⁷⁸ Jest to stwierdzenie zgodne z chętnie powtarzanym dziś rozpoznaniem, iż we współczesnej literaturze aktywność genologiczna przechodzi z nadawcy na odbiorcę komunikatu; por. omówienie tej kwestii w książce Dariusza Pawelca, *Od kołysanki do trenu*, dz. cyt., s. 194–195.

⁷⁹ Tamże, s. 23.

teoretyczny nie może ich zagwarantować, istotne jest, czy je umożliwia. Otóż sądzę, że proponowany model gatunkowy daje szansę na ciekawe widzenie wielu ważnych i pięknych utworów. *Pióro z ognia* rozpatrywane wobec *Nocnego Kaspra* jawi się przede wszystkim jako element odległy i usytuowany opozycyjnie – co innego, z przyczyn historycznych, znaczy tu choćby relacja poezji i prozy. Gdy jednak spojrzymy na konkretny, dość specyficzny fragment *Nocnego Kaspra*, a mianowicie na cykl *Noc i jej czary* – dystans zaczyna się skracać. Odkrywają się bowiem nieprzeczuwalne zbieżności między tekstami składającymi się na ów cykl a niektórymi miniaturami Przybosa. Podobnie, wśród krótkich poematów prozą autorstwa „dwudziestoletnich poetów Warszawy”, tradycyjnie i nie bez podstaw wiązanych z awangardową dykcją poetycką, odnajdujemy utwory, które nieoczekiwanie zbliżają się ku realizacjom młodopolskim⁸⁰. Co się tyczy tekstów Herberta to ciekawy układ odniesienia mogą tworzyć dokonania autorów tak różnych jak np: Bertrand⁸¹,

⁸⁰ Przykładowo, młodzieńczy, bardzo jeszcze niedojrzały poemat prozą Wacława Bojarskiego pt. *Pokój do wynajęcia* wykazuje wręcz imitatorski stosunek wobec wzorca realizowanego w *O walącym się domu* Jana Kasprowicza. Z kolei utwór pt. *Na górze ognia*, napisany przez Andrzeja Trzebińskiego w roku 1943, zbliża się do młodopolskiego poematu prozą, a konkretnie do tej jego odmiany, którą K. Zabawa określiła mianem ekspresjonizująco-patetycznej. Decydują o tym takie cechy jak znaczny udział toku inwersyjnego oraz rytmika oksytoniczna. Trzebiński hojnie operuje też apostrofami i pytaniami retorycznymi, zaliczającymi się, wedle wspomnianej badaczki, do „stylistycznych środków budowania patosu” w poemacie przełomu XIX i XX wieku.

⁸¹ W roku 1984 Jacek Trznadel pisał we wstępie do tłumaczonego przez siebie *Nocnego Kaspra*: „Poemat prozą wpłynął na ośmielenie fali verslibryzmu pod koniec XIX wieku. Nie bez inspiracji Bertrandem powstały może poematy prozą Kasprowicza [...] Nie zaliczyłbym natomiast do tej linii poematów prozą powstałych w nurcie awangardowym (Julian Przybós czy Zbigniew Bieńkowski). To już inne odgałęzienie. Bliżej takiej linii jest nurt poematów prozą w twórczości Zbigniewa Herberta. Przeważa tutaj czysta refleksyjność i element filozoficzny nad pierwiastkiem realistyczno- opisowym, ale realia mają smak ziaren, z których siewu powstaje wszechświat i kosmos, tak jak w poemacie prozą Bertranda” (dz. cyt., s. 15). O ile mi wiadomo, uwaga ta przeszła właściwie bez echa. Podążając tropem zasygnalizowanym przez Trznadla, chciałbym zwrócić uwagę na podobieństwa w sposobie konstruowania perspektywy narratorskiej w takich utworach, jak *Murarz* Bertranda i *Ofiarowanie Ifigenii* (HPG) lub *Męczeństwo Pana Naszego malowane przez Anonima z kregu mistrzów nadreńskich* (N) Herberta.

Świrszczyńska⁸², poeci wojenni⁸³, Hartwig⁸⁴ (twórcy wymienieni

⁸² Realizacje Herberta i Świrszczyńskiej łączy rezygnacja z takich możliwości kształtowania „małej formy” jak rytmizacja, konstrukcja oparta na paralelizmie składniowym, zasada „bogatego mówienia” (cechy takie znamionują na przykład utwory Bieńkowskiego zebrane w tomie *Sprawa wyobraźni*). Herbert jako twórca krótkiego poematu prozą spotyka się ze Świrszczyńską także wówczas, gdy bawi się imitowaniem konwencji kulturowych i artystycznych (por. *Bajka japońska*, HPG; *Pogrzeb młodego wieloryba*, HPG; A. Świrszczyńska, *Amfitryta*). Ponadto, chwytem stosowanym przez obu autorów jest zestawianie obrazu wyszukanego, subtelnego z rzeczywistością trywialną, potoczną; por. A. Świrszczyńska *W oborze* i Z. Herbert *Organista* (HPG). Na powinowactwa między Herbertem i Świrszczyńską jako autorami „małych form” zwrócił uwagę Jan Potkański, zob. *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosa i Herberta*, Warszawa 2004, s. 244.

⁸³ Krótki poemat prozą w twórczości pokolenia wojennego pojawia się w pierwszej połowie lat czterdziestych za sprawą „poległych poetów”: Z. Strońskiego, A. Trzebińskiego i W. Bojarskiego. Zachowany korpus tekstów cechuje wewnętrzne zróżnicowanie, poszczególne utwory wykazują znaczny stopień indywidualizacji reguł ukształtowania formalnego. Interesująca jest pozycja w przestrzeni gatunkowej dwu utworów Strońskiego: *Modlitwy* i *Obrazka*. Poprzez skupienie na wycinku rzeczywistości, na sytuacji realistycznej, poematy te oddalają się od innego dzieła tego samego autora, zatytułowanego *Okno*, w którym obserwować można nagłe, ostre zestawienia fantasmagoryczno-wizyjnych obrazów. Natomiast poprzez swoją strukturę syntaktyczną i logiczną *Modlitwa* oraz *Obrazek* oddalają się od takich realizacji jak np. *bardzo polna* lub *Granatowe trzozostwo* Trzebińskiego, gdzie asocjacyjne, alogiczne przeskoki myśli wyrażają się w nieciągłym kształcie tekstu, pełnym pauz, przerzutni, złamanych linijek. Każde z tych oddaleń (od *Okna*, od realizacji Trzebińskiego) jest równocześnie przybliżeniem do krótkich poematów prozą Herberta. Im bardziej Stroński dąży w stronę komunikatywności, ironicznej refleksyjności, dyscypliny logicznej, składniowej i retorycznej, tym wyraźniej rysuje się wspólnota realizacyjna pomiędzy nim a Herbertem.

⁸⁴ Krótkie poematy prozą Herberta oraz Hartwig wykorzystują często chwyt nagłej zmiany punktu widzenia; punktem kulminacyjnym jest wówczas moment deziluzji, unicestwienia jakiegoś sądu o przedstawianym fragmencie świata, zwykle nazbyt patetycznego, idealistycznego, „poetyzującego” etc. (por. np. *Matka i jej synek* Herberta oraz *Nie wiadomo* Hartwig). Osobną kwestią są zastanawiające współbrzmienia między pojedynczymi utworami. Osa Herberta oraz *Ufajmy* Hartwig to dwa spojrzenia na śmierć owada, która staje się momentalnym ujawnieniem prawdy o świecie. W proponowanym zestawieniu poemat Hartwig jawi się jako utwór silniej skondensowany, z bardziej zawężoną strefą dyskursywności. Warto podjąć dokładniejszą interpretację porównawczą tych utworów. Być może doprowadziłaby ona do uchwycenia odmiennych intencji i strategii autorskich. Jak sądzę, poemat prozą jest pod piórem Hartwig formą bardziej liryczną i jawniej eksponującą podmiotowość autora.

w kolejności chronologicznej, niehierarchizującej). Można zatem powiedzieć, że kategoria krótkiego poematu prozą – stosowana jak powyżej – nie izoluje „małych form” z *Hermesa, psa i gwiazdy*, lecz zmusza do ich historycznoliterackiego sytuowania, nie unieruchamia, lecz stwarza dynamiczny obraz.

Uwagi zawarte w kilku ostatnich przypisach mają charakter wstępnego rozpoznania, sprawdzenia terenu. O sensowności przedkładanego projektu (a także o ograniczeniach) mogłaby rozstrzygnąć próba jego zastosowania w opisie przygód polskiej poezji i prozy w XX wieku. Wyobrażam sobie takie studium, do pewnego stopnia kontynuujące pracę Krystyny Zabawy, skupione na mikroobserwacji kilkunastu starannie wybranych „poematów prozą”. W polu analizy mogłyby się znaleźć dzieła poetów wzmiankowanych w niniejszym rozdziale, lecz również dzieła niewymienione. Trudno przecież pomyśleć książkę o polskim poemacie prozą w literaturze drugiej połowy ubiegłego stulecia bez *Duszycki, Złowionego*, bez *Szmerów, zlepow, ciągow*. Studium, o którym myślę ma coś z konstrukcji gabinetu luster, bo zestawiane teksty przeglądają się w sobie. Ale nie tylko. Skoro jest Różewicz, Białoszewski, a także Herbert, to z całą pewnością lustra tekstów będą również oknami na świat...

*

Otwierający rozdział spis form gatunkowych, w jakich realizuje się pisarska aktywność poety-prozaika-dramatopisarza do roku 1957 włącznie, powraca teraz w innej roli. Możemy w nim zobaczyć nie inwentarz wzorców gatunkowych, ale wskazania punktów, pomiędzy którymi rozgrywa się akcja tworzenia dzieła literackiego:

- + wiersz,
- + krótki poemat prozą,
- + charakter,
- + opowiadanie,
- + dialog,
- + dramat,
- + esej.

Powiedzieliśmy, że liryczna i dramatyczna sfera wypowiedzi Zbigniewa Herberta znajduje jedno i to samo uzasadnienie w zmysle agonu, jakim kieruje się początkujący autor. W każdym obszarze literackiej aktywności przyszłego twórcy *Pana Cogito* konstruowane są – na różne sposoby – modele bohatera. Zwrot ku prozie, o czym była mowa w poprzednim rozdziale, zbiega się w czasie z asymilacją wiersza wolnego w poezji. Reguły nowoczesnej wersyfikacji wkraczają w obręb dramatu, zasadniczo pisanego prozą. A przecież trzeba by jeszcze zasygnalizować perspektywę tematyczno-znaczeniową, w niniejszym rozdziale pomijaną. Nie jest jednak żadnym odkryciem – krytyka podkreślała to wielokrotnie – że poszczególne formy gatunkowe i rodzajowe połączone zostały wątkami myślowymi, wspólnotą tematów i motywów⁸⁵. Wreszcie dodać należy, że mówiliśmy jedynie o formach „literatury pięknej”, pomijając różne formy prozy niefikcyjnej, które Herbert w omawianym okresie uprawia, a które, jak sądzę, także uczestniczą w całokształcie literackiego doświadczenia⁸⁶. Podobnie

⁸⁵ Trafnie pisała o tym Marta Piwińska w szkicu Zbigniew Herbert i jego dramaty, „Dialog” 1963, nr 8: „Nie ma Herberta eseisty, Herberta poety, Herberta dramaturga. To wciąż ten sam Herbert, swobodnie przenoszący do ostatniego tomu wiersze, które stanowiły część dramatu, kończący w szkicu myśl rzucaną przez wiersz”.

⁸⁶ Interesujący jest tu zwłaszcza casus gazetowego felietonu pt. Egzystencjalizm dla laików z roku 1948 (WG2, 7–9). W jednym z akapitów tego tekstu można śledzić kształtowanie chwytu poetyckiego, często stosowanego w późniejszych wierszach: „Człowiek wciąż się staje. Nie jest ani tym, czym był kiedyś, wyrasta się z poglądów jak z chłopięcych ubrań, ani tym, czym jest, bo proces przemian trwa, bo to jest warunkiem życia, samym życiem. **A więc obrazowo: krok zawieszony w powietrzu, rozpędzona huśtawka, kameleon**” [podkr. – M.A.]. Rozpiszmy to ostatnie zdanie inaczej...

A więc obrazowo:
krok zawieszony w powietrzu
rozpędzona huśtawka
kameleon.

...a zauważymy, iż podobny zabieg, polegający na wylizaniu czy raczej dodaniu kolejnych określeń, najczęściej metaforycznych, Herbert stosował wielokrotnie w późniejszych wierszach (np. *Tarnina*: o szaleństwo białych niewinnych kwiatów / zamić oślepiająca / grzbiet fali / aubada z krótkim uporczywym ostinato / aureola bez głowy). Por. T. Skubulanka, *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne*, Lublin 2008, s. 40–41: „Tak zwanej kondensacji treści najwy-

zresztą, jak i listy⁸⁷. Istnieje związek pomiędzy takimi przejawami inwencji tekstotwórczej a językowymi przedsięwzięciami o charakterze stricte artystycznym.

Tak zatem przedstawia się dzieło Herberta z późnych lat czterdziestych i pierwszej połowy lat pięćdziesiątych: jedno pisarskie doświadczenie, jeden krwiobieg stylistyczno-myślowy. Można powiedzieć, że jest to cała orkiestra gatunków, zharmonizowana i skoordynowana. Nie wszystkie instrumenty zostały wyeksponowane w równym stopniu, jedne spośród nich rozbrzmiewały przez cały czas trwania koncertu, inne wydały tylko krótki ton i zamilkły, ale żaden nie pojawił się przypadkowo. Każdy, co próbowałem w tym rozdziale wykazać, ma uzasadnienie w logice rozwoju Herbertowskiej twórczości. I jeśli coś jest tu pewnym zakłóceniem, to nie zbędna obecność, lecz zaskakujący brak. Nie ma przecież na tej liście – powieści.

A być powinna. Jakże wiele dróg do niej prowadziło! Ambicja kompletności pisarskiego doświadczenia, tak znamienita dla Zbigniewa Herberta, czy mogła nie objąć dużej formy epickiej? Czy poeta, pisarz i dramaturg zainteresowany kreowaniem postaci powinien zmierzyć się z materią powieściową? Duża kompozycja fabularna wydaje się naturalna jako zwornik rodzajowo-gatunkowej struktury, nie dziwi więc fakt podjęcia przez autora *Struny światła* pracy nad powieścią. W późnych miesiącach roku 1954 powstały trzy krótkie, kilkustronicowe teksty: dwie wersje rozdziału pierwszego oraz rozdział drugi⁸⁸.

rażniej służą nie tylko różne konstrukcje eliptyczne, ale przede wszystkim, jak sądzę, rozbudowane szeregowo grupy nominalne i werbalne, nierozwijające się w szeregi pełnych zdań, piętrowe nagromadzenia składników”.

⁸⁷ Por. J. Łukasiewicz, *Wstęp* (ZHJZ 15): „Blokli listów Herberta, które zostały opublikowane, pokazują różnorodność jego epistolografii. Wchodząc w korespondencję, wchodził także do gry, kreował się zawsze trochę inaczej, zawsze trochę inną przyjmował rolę, która w ciągu lat mogła się zmieniać, jeśli zmieniały się wzajemne relacje, a i wewnątrz roli zmieniał ton – od bardzo serio do bardzo żartobliwego, często towarzyszyła temu odpowiednia stylistyczna maska. Ta umiejętność przyjmowania ról, wcielania się w różne postaci została podniesiona na wysoki poziom w jego sztuce poetyckiej, zawsze przecież łączącej się ze stylem innych zachowań życiowych: w liryce maski, liryce roli”.

⁸⁸ Zob. notatnik: AZH, akc.17 955 t. 53.

Rzecz dzieje się współcześnie, czyli w połowie lat pięćdziesiątych. Pierwszoosobowym narratorem jest dojrzewający, około piętnastoletni chłopiec (rocznik 1939), mieszkający wraz rodzicami w bliżej nieokreślonym uniwersyteckim mieście. Prócz dziecka, ojca i matki jest jeszcze osoba czwarta, najważniejsza, choć nieobecna. To Michaś, starszy syn, który zginął podczas wojny. Całe życie rodzinne toczy się w cieniu jego nieobecności. Matka kładzie na stole czwarte nakrycie, codzienne powtarza swój rytuał – cerowanie skarpety poległego syna, połączone z napomnieniami i łagodnymi wymówkami („Zawsze takie wydarte skarpetki, dziura na pięść. Jeśli tak dalej będziesz robił nie zapracuję na ubranie”). Ojciec jest osobą milczącą, na temat Michasia nie mówi nic, całymi godzinami przesiaduje w swym pokoju, gdzie „w tytoniowej mgłę [...] pisze traktat przeciwko Bogu”. Stosunki pomiędzy dwójką starzejących się ludzi są fatalne, niemożliwa jest między nimi jakakolwiek rzeczywista rozmowa, oboje noszą w sobie pretensje, urazy i własne piekła nie w pełni ujawnionych doświadczeń.

Wychowujący się w tej traumatycznej aurze narrator jest chłopcem nad wiek dojrzałym, obdarzonym niepospolitą inteligencją, bystrością obserwacji, a zarazem usposobieniem medytacyjnym i introwertycznym. Starszego brata nie pamięta w ogóle. Podejmuje więc próbę odtworzenia jego dziwnej i niepokojącej historii. Narracja prowadzona jest z trudem i polega na mozolnej rekonstrukcji rzeczywistości, zarazem minionej i obecnej. Herbert z dużą sprawnością operuje techniką niedopowiedzeń, znaczących aluzji, niepokojących sygnałów. Dowiadujemy się, że Michaś urodził się około roku 1920, przed wojną zdał maturę, następnie brał czynny udział w antyniemieckiej konspiracji. Najprawdopodobniej walczył w lesnym oddziale partyzanckim i zginął (w walce? w egzekucji?) poza miastem, na prowincji. Okazuje się także, iż pomiędzy Michasiem a ojcem istniał poważny konflikt.

Tak pokrótce można scharakteryzować fabularną ekspozycję powieści, nakreślona w dwu pierwszych rozdziałach. Ciekawie przedstawiają się one od strony formalnej. Język narracji cechuje bogata i chwilami subtelna leksyka (np. „Patrzymy na talerz, na którym dwa zgięte promienie tworzą puls światła”) przy równoczesnym

uproszczeniu operacji składniowych. W przewodze znajdują się zdania jednokrotnie złożone, oznajmujące, czasem tylko ożywiane wypowiedziami bardziej rozbudowanymi. W monotonii opowieści wyraża się stosunek narratora wobec świata: jest to stosunek metodycznej, spokojnej obserwacji, która ani na moment nie zostaje przerwana, ma w sobie rys kontemplacyjny:

Jest piąta. Czas idzie ruchem jednostajnie opóźnionym. Kiedy już jest bliski zatrzymania ktoś wchodzi do pokoju, coś się zdarza głośno i nagle. Zegar podskakuje kilka minut. Zjawia się matka, więc otwieram książkę i udaję, że czytam. Ale nie jest to czytanie. Obmacuję wzrokiem dokładnie każdą literę, jej krój, zagęszczenie czerni i światło. Posuwam się wolno i cieszę mnie zupełną nieświadomością tego, co czytam. Tak jakbym oglądał tabliczki z pismem klinowym. Niespodzianki kształtów są bardziej zaskakujące niż niespodzianki treści. Jest piąta. [...] Matka ceruje skarpetki Michasia. Zostało po nim dużo garderoby. [...] Wciąż jest piąta. Światło ścieka nisko. Okna siwieją. Z sąsiedniego pokoju słychać ciężkie kroki ojca. [...] Jest piąta albo kilka minut po piątej.

Zwróćmy uwagę, iż zachodzi w tym fragmencie wyraźna subiektywizacja czasu. Temporalny wymiar świata przedstawionego percypujemy za pośrednictwem narratora, w którego świadomości czas ulega dziwnym przekształceniom. Jest nie tylko spowolniony, ale i zagęszczony, przypomina zawieszinę, w której – prawie nieruchomo – tkwią zdarzenia. W swej ekspozycji utwór jawi się jako powieść o czasie⁸⁹.

⁸⁹ Na subiektywizację czasu w utworze literackim Herbert zwrócił uwagę we wcześniejszym od projektowanej powieści studium pt. *Hamlet na granicy milczenia* (1952): „Jak płynie czas w *Hamlecie*, w tych dwudziestu scenach podzielonych sztucznie na akty? Ile godzin, dni, tygodni, zawiera się w czarnej ramie dwu nocy: nocy na murach i nocy nad ciałem księcia. Kto badał i kto próbował odczytać zmienny puls tragedii? [...] Ile razy pojawia się na scenie jego postać [Hamleta – przyp. M.A.] doznajemy przenikliwego uczucia zagęszczenia czasu. Nie tylko dlatego, że jest on naczelną postacią tragedii. Hamlet przyspiesza czas samym swoim istnieniem, męką pamięci, wysiłkiem rozmyślań. Dąży ku rozwiązaniu nie tylko czynem i słowem, ale także upartym milczeniem, gorączkową egzystencją” (HAML 126). Wśród lektur, które z pewnością czytał i podziwiał Herbert, wskazać można co najmniej jedną, wybitną „powieść o czasie” – *Czarodziejską górę*. Na temat problemu konstruowania czasu w dwudziestowiecznej prozie zob. K. Wyka, *Czas powieściowy* [w:] tegoż, *O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944–1967*, Warszawa 1969.

Poza te wstępne rysy Herbert już nie wyszedł, choć zamiar pisarski miał dość silnie sprecyzowany. W notatniku znajduje się wykaz tytułów dla kolejnych siedemnastu rozdziałów z krótkimi adnotacjami, charakteryzującymi ich tematyczną zawartość. W dalszym ciągu powieściowym narrator miał się chyba udać na poszukiwanie grobu czy też miejsca śmierci starszego brata. Najciekawsze zapisy brzmią: „VI powrót – zjawienie się Michasia”, „VII Michaś – obecny”, „VIII Michaś – zmarły”, „X opowieść Michasia”, „XIII próba polemiki”. Jak to „duchów obcowanie” miało być ukazane w powieści? Jako fakt realny, projekcja wyobraźni chłopca, sen, a może zdarzenie symboliczne?⁹⁰

Rozpoczęta powieść została przerwana jeszcze w tym samym 1954 roku. Autor nie zatytułował swojej próby. Kilkanaście miesięcy później, 3 kwietnia 1956 roku, na kartach notatnika⁹¹ zapisany zostaje wiersz pt. *Deszcz* (HPG), zaczynający się od słów:

Kiedy mój starszy brat
wrócił z wojny
miał na czole srebrną gwiazdkę
a pod gwiazdką
przepaść

Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że utwór liryczny wchłonął koncepcję, która miała być zrealizowana w przestrzeni dużej formy epickiej. Ostatecznie to nie tekst prozatorski, ale poetycki ukazał powrót starszego brata z wojny, przy czym trudno o właściwe określenie charakteryzujące ów „powrót”. Wyobraźniowy? Symboliczny? Metaforyczny? Oniryczny?

wraca teraz co jesień
szczupły i cichy
nie chce wchodzić do domu
puka o szybę bym wyszedł

⁹⁰ Niesamowite jest także projektowane zakończenie powieści: XVI śmierć Matki, XVII odejście Michasia. Można w tym wyczytać sugestię, iż starszy brat wrócił, aby zabrać z tego świata rozpaczającą matkę.

⁹¹ Zob. AZH, akc.17 955 t. 59.

W wierszu, podobnie jak w zapoczątkowanej powieści, czas jest najmniej oczywistym wymiarem świata przedstawionego. Podlega metamorfozom i odkształceniom, choć dokonują się one na innych zasadach⁹². Biografia starszego brata rozgrywa się równocześnie na wielu polach walki i w wielu kampaniach, wykracza poza bitewny szlak polskiego żołnierza, penetruje głębię czasu i rozległość przestrzeni⁹³.

A zatem: wiersz czy powieść, podmiot liryczny czy narrator? Kondensacja tematu lub ujęcie bardziej panoramiczne? Zresztą, jak naprawdę opozycja ta funkcjonuje w twórczości Herberta moglibyśmy stwierdzić z całą mocą, gdyby powieść powstała. Istniałyby wówczas dwie oboczne realizacje tematu. Jeszcze w roku 1956 sprawa wydawała się nieprzesądzona. W tym samym notatniku, w którym zapisany został wiersz *Deszcz* i to już na następnej stronie pojawia się inskrypcja: *Deszcz – powieść* (AZH)⁹⁴. Herbert niechętnie żegnał się z koroną epickiego spełnienia... Ostatecznie jednak porzucone rozdziały powieści o Michasiu zaległy w dolnej warstwie szuflady, podczas gdy wiersz został ogłoszony w tomie *Hermes, pies i gwiazda* i zaabsorbował uwa-

⁹² Na temat czasu w poezji (także Herberta) pisała Danuta Opacka-Walasek w książce *Chwile i eony: obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005.

⁹³ Por. (*Deszcz*, HPG):

to odłamek szrapnela
trafił go pod Verdun
a może pod Grunwaldem
[...]
do utraty oddechu
podrywał z ziemi poległych kolegów
Rolada Feliksiaka Hannibala

krzyczał
że to ostania wyprawa krzyżowa
że wkrótce Kartagina padnie
a potem wśród szlochów wyznawał
że Napoleon go nie lubi

⁹⁴ Akc.17 955 t. 59.

gę interpretatorów⁹⁵. Wewnętrzna dynamika międzygatunkowa i międzyrodzajowa zadziałała na niekorzyść prozy, przesuwając temat w strefę liryczną.

⁹⁵ Por. J. Przyboś, *Nowy zbiór Zb. Herberta*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 42; J. Kordacka, *Ku liryzmowi, ku współczuciu... „Deszcz”* [w:] *Dlaczego Herbert. Wiersze i komentarze*, red. K. Poklewska, T. Cieślak, J. Wiśniewski, Łódź 1992; J. Łukasiewicz, *Rozmowa z poległym*, „Tytuł” 1993, nr 3.

Rozdział 2

Metody kształtowania wiersza

Dwuczęściowa kompozycja niniejszego rozdziału odzwierciedla dwojakie rozumienie tytułowej formuły. Kształtowanie wiersza pojmowane będzie najpierw jako zespół czynności twórczych, prowadzących do związania określonej ilości słów w taki układ tekstowy, który w danym systemie literackim uznawany jest za wiersz. Pojęcie „metody” sugeruje, iż owe czynności nie są czysto przypadkowe i spontaniczne, lecz podlegają procedurze, wypracowanej i ponawianej przez poetę. W części drugiej sformułowanie tytułowe używane będzie jako kategoria wersologiczna. Miałoby mówić o wierszu jako o realizacji założeń systemu (sylabicznego, tonicznego, czwartego etc.), spróbuję pokazać rozwiązanie wersyfikacyjne jako sposób kształtowania postaci wiersza. W gruncie rzeczy te dwa rozumienia tytułu nie są rozłączne. Czy bowiem obserwujemy proces budowania tekstu w brudnopisie, czy analizujemy sposób konstruowania wersu, trwający, stale obecny w ostatecznej formule utworu, badamy czynności poetyckie, które definiują tożsamość wiersza.

1

Pisze Stanisław Jaworski:

Nie każdy tekst gromadzi wokół siebie całą swoją przeszłość, wszystkie dowody swego pochodzenia. [...] Tylko czasem można zmusić tekst do mówienia. Mówić może on sam, albo jeśli jest taka sposobność – w konfrontacji z przed-tekstem¹.

Jaką przeszłość i jakie dowody pochodzenia gromadzą wokół siebie wiersze Zbigniewa Herberta, pisane w latach 1948–1957? Najkrótsza odpowiedź brzmi: różną przeszłość i różnego typu dowody. Niepowtarzalna, wyłączna w swoim rodzaju jest historia kształtowania wiersza *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP* (ENO). To bodaj jedyny Herbertowski utwór, którego bezpośredni przed-tekst ma formę epistolarną. W liście do Haliny Misiołkowej z dnia 2 kwietnia 1951 roku poeta relacjonował wielkanocny pobyt w Krakowie:

Prawie nikogo nie spotkałem. Święta. Połaziłem trochę. Byłem w Muzeum (wyobraź sobie zdjęli naszego Makowskiego (w ramach idiotycznej walki z formalizmem). Ale widziałem Wita Stwosza, bo to, jak twierdzą rabini od sztuki – realista. To ostanie słowo im bardziej używane tem mniej znaczy. Słowa wycierają się jak pieniądze.

Otóż rzeźba zawsze mnie oszołamia. Jest to zresztą z samego założenia i materiału sztuka najbardziej namacalnie zmysłowa. A ten cały kosmos mistrza Wita wprawił mnie w zachwyt i zawrót głowy. 260 postaci, apostoły olbrzymie drewniane, szaty jak wzburzona woda, włosy jak winogrona (racja, racja mistrzu Ildefonsie) – brody jak topór, złoto i czerni, wełna i ołów, drzewa, góry i ludzie, igrce, oszusty, kupcy, trzy Marie, magowie, gwiazdy – Boże, Boże daj napisać wiersz o tem. A w wierszu obok zgiełku i barokowych furkotów niech będzie spokój (bo Najświętsza Maria zasypia) i jeden apostoł gasi świecę. (ZHMM 27–28)

List ten ujawnia ambicję poetycką. Herbert marzy o wierszu wszechstronnym i wieloaspektowym, który ukaże „kosmos Mistrza Wita” w jego ogromie, wielości i różnorodności, ale także w jego „spokoju”. Upragniony wiersz ma być zatem pogłębieniem i przetworzeniem pierwszego widzenia, pierwszego zmysłowego doświadczenia. Zresztą dążenie do uspokojenia i opanowania różnorodności oraz ogromu zaznacza się już w samym liście.

¹ S. Jaworski, *Piszę, więc jestem*, Kraków 1993, s. 96.

Opis ołtarza, rozpoczynający się od podania danych liczbowych (260 postaci), ma formę długiej enumeracji. Sposób jej prowadzenia charakteryzuje troska o ład, logikę i przejrzystość narracji. Po trójelementowej serii porównań następują dwie pary rzeczowników określających barwę („złoto i czerń”) oraz materiał („wełna i ołów”). Kilkukrotnie powtarza się też zabieg zwielokrotniania i sekwencjonowania wyrazów („racja, racja”, „Boże, Boże). Można zatem mówić o rytmizacji wypowiedzi².

Pragnienie wyrażone eksklamacją „Boże daj napisać wiersz o tym” miało się rychło spełnić. Dokładnie miesiąc później, 2 maja 1951 roku powstaje utwór pt. *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP* (ENO). Predylekcja porządkująca i rytmotwórcza, uchwycona w relacji epistolarnej, jest tu już zrealizowana w sposób typowo poetycki, z dużą sprawnością warsztatową i świadomością konstrukcyjną. Wiersz napisany został kunsztownie rymowanym sześcioakcentowcem tonicznym, lokalnie realizuje w sposób ścisły wzorzec polskiego heksametru³.

Jak namioty przed burzą marszczą się złote opończe
przybór gorącej purpury odsłania piersi i stopy

² O tym, jak może wyglądać list ewokujący doświadczenie chaosu, zamętu w zetknięciu z dziełem sztuki, świadczą niektóre listy Stanisława Wyspiańskiego, opisujące katedry francuskie: „– «nie oglądaj się poza siebie» – po coś tu przyszedł – dawniej przychodzili tu się modlić – idźże, uklęknij – złóż ręce – módl się – a wiesz do kogo? – he! nie wiesz? kościół dom boży – nie rozglądaj się po ścianach, «ściana gadem się rusza przebrzydła» – przede mną czarna głębia wnętrza z migocącym dalekiem światłem lamp – pusto – najdrobniejszy szmer urasta do wrażenia straszdyła – zda się że te szatany rechoczą mi nad głową – wyją z poświstem wicherów otchłani. – ach – jakże straszno. – wierzysz nie wierzysz – wyśmieją zawsze – zdepczą – stłumią – zduszą. – widzę dookoła ich twarze obrosłe, straszliwe, oczy iskrzące – tłumnie się cisną do drzwi portalu – wyciągając długie drapieżne ręce – szamocą się i wiją kłębem – w mrokach wieczoru – tam w tym tłumie wśród nich – ta twarz – ja znam tę twarz – porywają – krzyk – męczą – ten głos – ja znam ten głos, o męko! Jezus Maryjo! – rozleciało się wszystko i rozpięzchnęło” (S. Wyspiański, *Listy do Lucjana Rydla*, vol.1, Kraków 1979, s. 114–115). List Herberta jest jak najdalszy od takiej konstrukcji tekstu i podmiotu wypowiedzi epistolarnej.

³ Por. M. Mikołajczak, *W cieniu heksametru. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 170–182. Tamże gruntowna, bardzo ciekawa interpretacja całego wiersza.

cedrowi apostołowie unoszą ogromne głowy
nad wysokością zawisa broda ciemna jak topór

Kwitną snycerskie palce. Cud się dłoniom wymyka
więc kładą je na powietrzu – powietrze się burzy jak struny
Gwiazdy się mącą na niebie z gwiazd jest także muzyka
lecz nie dosięga ziemi i trwa wysoko jak luna.

A Panna Maria usypia. Idzie na dno zdziwienia
trzymając ją w wątłej siatce umiłowane oczy
upada coraz wyżej jak strumień przez palce przenika
a oni schylają się z trudem nad wstępującym obłokiem

Można powiedzieć, że cytowany wiersz jest tyleż ekfrazą ołtarza, co przetworzeniem, oczyszczeniem, pogłębieniem, do pewnego stopnia kontynuacją opisu epistolarnego. Z trzech porównań zanotowanych w liście – „szaty jak wzburzona woda”, „włosy jak winogrona”, „broda jak topór” – Herbert transponuje do liryku tylko ostatnie, najciekawsze⁴. Zamiast porównania pierwszego wprowadza rozwiązanie poetycko piękniejsze („Jak namioty przed burzą marszczą się złote opończe”), całkowicie rezygnuje zaś z porównania drugiego, zapożyczonego od Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Autor wiersza wyrzeka się też innej możliwości stylistyczno-nastrojowej, która dla autora listu była atrakcyjna, kusząca. Opowiadając Halinie Misiółkowej o spotkanym arcydziele, Herbert bawił się archaizującymi formami fleksyjnymi, dostrzegając „apostoły olbrzymie drewniane”, w scenach rodzajowych rozpoznawał postaci określane jako „oszusty”, cieszyły go przedstawione przez rzeźbiarza „igrce”. Nietrudno wyobrazić sobie wiersz o ołtarzu, który poszedłby właśnie tym tropem, skupiając się na żarto-

⁴ A na marginesie: porównanie „broda jak topór” powraca w postaci bardziej rozwiniętej, można powiedzieć, fabularyzowanej, w pierwszej strofie wiersza *Opis króla* (N):

Broda króla na którą tłuszczę i owacje
spadały tak że ciężka stała się jak topór
ukazuje się nagle skazańcowi we śnie
i na lichtarzu ciała sama świeci w mroku

I oto mamy kolejny przykład krążenia formuł słownych w stylistycznym krwio-
biegu poezji Zbigniewa Herberta.

bliwie traktowanym kolorycie średniowiecznym. Nietrudno – bo przecież taki wiersz, tyle że innemu gotyckiemu dziełu poświęcony, Zbigniew Herbert stworzył i to ledwie kilka miesięcy po napisaniu utworu *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP*. Myślę tu o znakomitej *Madonie z lwem* (HPG), powstałej jesienią 1951 roku i ogłoszonej w roku następnym na łamach „Tygodnika Powszechnego”:

Przez ziemię można na osiołku
 ale naprawdę jedzie Maria
 na księżycu tłustym jak karp
 i błyszczącym jak talerz golibrody
 Drzewa Rodzaju podnoszą głowy
 inicjałowe kwiaty wzdychają cudnie
 bądź pochwalona – wołają ptacy
 – dzień dobry – odpowiada królowa proroków
 żona cieśli
 Maria

[...]
 już dojeżdżają
 lew porykuje czując oborę pełną marchwi
 na końcu bukszpanowego szpaleru
 kolorowa bariera raj⁵

Taki sposób pisania o dawnej sztuce nie zainteresował jednak poety wówczas, gdy tworzył wiersz o rzeźbie Wita Stwosza. Nie gra z tradycją i kulturą była tu celem. Spotkanie z arcydziełem, odbyte wiosną 1951 roku, zaowocowało wypowiedzią liryczną, podejmującą temat z historii sztuki oraz z dogmatyki w sposób solenny, to jest jako wydarzenie, któremu winien sprostać język poetycki. Temu służy rozwiązanie w liście niezapowiadane i nieprzewidywane: podmiana sztuk. W wierszu ołtarz istnieje, a ściślej, zaczyna istnieć od pewnego momentu jako dzieło bardziej muzyczne niż rzeźbiarskie. „Snycerskie palce” są „kładzione na powietrzu”... Stwierdzenia te nie są jednoznaczne. „Palce snycerskie” mogą być palcami snycerzy (wtedy wiersz czytamy jako aktualizację samego momentu tworzenia dzieła przez mistrza i czeladników) lub pal-

⁵ Warto przypomnieć, że wiersze ujmujące w podobny sposób dawne konwencje artystyczne pisywał we wczesnych latach pięćdziesiątych przyjaciel Herberta, późniejszy profesor historii sztuki, Tadeusz Chrzanowski.

camami wykonanymi przez snycerzy (wtedy analizowany fragment odnosi się do postaci wyrzeźbionych apostołów). Jakikolwiek trop wybierzemy, wyraźną pozostaje sugestia muzykalizacji rzeźby, czyli, w planie symbolizowanym, dematerializacji materialnego. Czytamy bowiem dalej o powietrzu, które burzy się jak struna i o gwiazdach, które stają się muzyką. W finale usypiająca protagonistka nie jest już opisywana tak, jak wcześniej opisani zostali apostołowie, to jest z podkreśleniem ich rzeźbiarskości i materialności (por. „cedrowi apostołowie”, „ogromne głowy”, „zawisa broda ciemna”). Panna Maria „przenika przez palce” (znów nie wiadomo: artyści czy asystujących figur), jest „wstępującym obłokiem”. Przejście od rzeźby (sztuki najbardziej zmysłowej, jak twierdził poeta w liście) do muzyki stanowi ekwiwalent centralnego wydarzenia ołtarza oraz wiersza: Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny i zarazem Jej cudownego Wniebowzięcia, wstąpienia w inną sferę bytu⁶.

Summa summarum, historię kształtowania wiersza *Wit Stwosz: Usnięcie NMP* można zilustrować za pomocą następującego schematu:

1. doświadczenie estetyczne — 2. list — 3. wiersz

Ogniwo pierwsze nie jest oczywiście dane bezpośrednio jako przedmiot badania literaturoznawczego, gdyż istnieje dla nas wyłącznie poprzez swą reprezentację, czyli ogniwo drugie. Co do listu, to w wymiarze retrospektywnym jest on formą uporządkowania i interpretacji, a w wymiarze antycypacyjnym staje się substratem dla kreacji lirycznej. Wypowiedź o cechach poetyckich na etapie listu zmierza do nazwania i porządkowania wrażeń; na etapie wiersza akcentuje znacznie wyraźniej treść dogmatyczną⁷.

⁶ Warto przypomnieć, że oficjalna wykładnia socrealizmu kazała widzieć w Ołtarzu Mariackim tryumf postępowych tendencji sztuki realistycznej i antymetafizycznej, świeckiej; pisze o tym Jacek Łukasiewicz w książce *Oko poematu*, Wrocław 1991, s. 91. Zgodnie z taką egzegezą postąpił Konstanty Ildefons Gałczyński, który w poemacie *Wit Stwosz* kazał tytułowemu bohaterowi składać deklaracje w rodzaju: „to nie jest mistyczny ołtarz; / to są ludzie, co chodzą ulicami” i który od siebie dodawał „Gdyby Stwosz dzisiaj żył, toby rzeźbił / monterów i szoferów”.

⁷ W liście mowa jest wyłącznie o tym, że „Najświętsza Maria zasypia”, podczas gdy w wierszu czytamy, iż „Panna Maria usypia”, „idzie na dno zdziwienia”, „upada coraz wyżej” (bardzo ciekawy oksymoron), „przez palce przenika”;

Typowy sposób wypracowywania wiersza przez Herberta był jednak inny. Niemal każdy liryk z omawianego okresu powstał w notatniku⁸. Podkreślam: powstał, a nie tylko został zapisany czy też utrwalony. Można by również powiedzieć: zrodził się, wyłonił, wyrósł... Zagęszczenie metaforyki organicznej i biologicznej, każącej myśleć o notatniku jako o glebie, gruncie czy też mateczniku wiersza, jest w moim odczuciu uzasadnione. Zwraca ono uwagę na istnienie ścisłej genetycznej więzi pomiędzy utworami znanymi ze *Struny światła* czy *Hermesa, psa i gwiazdy* a tekstowym pejzażem przeszło sześćdziesięciu zeszyków, zapisanych ręką poety do roku 1957 włącznie.

Analizę procesu określonego mianem kształtowania wiersza rozpocząć wypada od przedstawienia elementarnej, najmniej zorganizowanej warstwy notacji⁹:

Psy ślepców wyprowadzone z ciemnych oczodołów
 Delikatny dotyk ślepca
 Inwalida
 Dotyk ślepców, oczy obłąkanych, krzyk głuchych
 i terror nocy lotniczych [poprawione na:] i białe noce lotnicze
 Umieć
 Głowę ochraniać ramieniem
 i głucho jęczeć
 wiem
 Ile razy trzeba ginąć
 Aby nie umrzeć

Taki tryb zapisu jest typowy dla najwcześniejszych notatników Zbigniewa Herberta; przykład powyższy pochodzi z notatnika datowanego na jesień 1949 roku. To, co widzimy, można określić jako słupek linijek, których rozpiętość oscyluje między wyrażeniami jednowyrazowymi a formami bardziej rozwiniętymi. Spróbujmy opisać logikę działań podejmowanych przez gospodarza notatnika.

ostatnie słowa mówią już o „wstępującym obłoku”. Na marginesie można dodać pewną informację, która nie jest niezbędna do interpretacji wiersza, jednak stwarza pewien kontekst czasowy, sytuacyjny: 1 listopada 1950 roku papież Pius XII ogłosił dogmat o Wniebowzięciu NMP, które to wydarzenie było szeroko omawiane na łamach „Tygodnika Powszechnego”.

⁸ Niemal – bo jednak nie każdy. W kilku przypadkach wiersze zapisywane były na luźnych kartkach.

⁹ Zob. AZH, akc. 17 955 t. 20.

Jak (i ewentualnie w jakim celu) aranżuje on zdarzenia między-słowne, jak modeluje strukturę zapisu?

Pierwsze trzy, cztery linijki są niezależne i niepowiązane pod względem składniowym, a równocześnie łączą się na poziomie znaczeń. Całość rozpoczyna się od wyrażenia przenośnego: psy – przewodniki metaforyzowane są jako wzrok wyprowadzony z niewidzących oczu. Temat poznawania, doświadczania świata przez ludzi niewidomych kontynuuje linijka druga, w której „dotyk ślepcą” określony zostaje epitetem „delikatny”¹⁰. Można powiedzieć, że w ukształtowanie linearnej notatki włożona została jakaś energia, która ożywia gromadzony materiał leksykalny, sprawiając, iż nie jest on statyczny, lecz wewnętrznie zdynamizowany. Słowa wchodzą w alianse i zawiązują metaforyczny pakt, zaś znaczeniowe i emocjonalne nacechowanie wypowiedzi jest ruchome, zmienne. Bo spójrzmy: ekspresywne wyrażenie „czarne oczodoły”, stosowane dla nazwania niewidzących oczu, może poddawać tonację minorową. Już jednak w następnej linijce ujawnienie frazeologicznego związku „dotyk ślepcą” następuje w polu skojarzeń łagodnych i pozytywnych: delikatność, czułość, wrażliwość. Kolejny, jednowyrazowy zapis – „Inwalida” – ma charakter stylistycznie neutralny, po nim wszakże emocjonalny wektor notatki znów się obraca, wskazując biegun grozy i przerażenia. „Dotyk ślepców, oczy obłąkanych, krzyk głuchych” – czytamy, a w takim zestawieniu element otwierający traci pozytywną waloryzację, podporządkowując się aurze lękowej, niepokojącej. Gdy dołączają się jeszcze jakieś akcenty katastroficzno-militarne („terror nocy lotniczych” vel „białe noce lotnicze”), rozpoczyna się – horror.

Wypadnie zatem powiedzieć, że, po pierwsze, Herbert prowadzi swą notatkę na zasadzie skojarzeniowej i, po drugie, im dłużej trwa notatka, tym bardziej wzrasta stopień emocjonalno-nastrojowej koherencji. Zjawisko to koreluje w czasie z innym procesem: oto pomiędzy linijkami zaczynają się wytwarzać powiązania typu

¹⁰ Niewykluczone, że zainteresowanie tematem niewidomych, ślepoty, poznawania przez dotyk etc. nasunęły Herbertowi wizyty w podwarszawskich Laskach. W czasowo bliskiej poezji temat niewidomych i ich dotyku pojawia się u Julii Hartwig (*Colloque sentimental*, 1947, tom *Pożegnania*, 1956).

składniowego. Pierwszą tego oznaką jest już pojawienie się spójnika „i” w nagłosie linijki piątej. Mówi on, iż wyliczenie zapisane w linijce poprzedniej tu znajduje swój ciąg dalszy, jest kontynuowane. Począwszy od linii szóstej i siódmej można obserwować silne powiązania logiczne, fabularne i składniowe. Wypowiedź, niewątpliwie rozpoczęta w trybie notatkowym, wychyla się teraz ku wierszowi. Wraz z pierwszym zastosowaniem czasownika w formie osobowej (i od razu w pierwszej osobie liczby pojedynczej) zaczyna się rysować hipoteza podmiotu mówiącego. Możemy o nim sądzić, że jest doświadczony, twórczy (skoro zapewnia „wiem”, „umiem”), a także nieszczęśliwy, być może przerażony („głucho jęczeć”, „ginąć”).

Ze słupkowego zapisu pomysłów, ze strumienia notacji zaczyna się wyłaniać kształt wiersza, jakby złożona z protowersów protostrofa, jeszcze niewydzielona, ale już wydzielająca się. Inaczej mówiąc, tekst do połowy jest notatką, a od połowy chce już być wierszem. Albo: notatka się „uwierszawia”. Nie chodzi tu zresztą o mnożenie efektownych określeń, lecz o mocne wyeksponowanie jakościowej przemiany, która zachodzi w obserwowanym tekście. Przemiana ta, dodajmy, ma swój ciąg dalszy. Bezpośrednio pod cytowanym słupkiem, w odstępnie tak niewielkim, że nie likwiduje on poczucia ciągłości, pojawia się kolejny zapis (AZH)¹¹:

Modlitwa

Panie grozy

Wybaw od trwogi

Znam

smak głodu

dotyk ślepców

[poprawione na:] palce ślepych

krzyk głuchych

krzyk ogłuchłych

oczy obłąkanych

i białe noce lotnicze

Umiem

głowę tulić w ramiona

I głucho jęczeć

żałośnie skomleć

Wiem

Ile razy trzeba ginąć

aby nie umrzeć

zanim się umrze

¹¹ Akc. 17 955 t. 20.

Jest to już wiersz czy szkic wiersza? Na pewno widzimy tekst wyodrębniony, o dużym stopniu koherencji, choć myślowo niedefinitywny (wahanie między „aby nie umrzeć” a „zanim się umrze” dotyczy przecież kwestii rudymenarnych). Tekst ten złożony został z wielu elementów wcześniej skompletowanych oraz dwu elementów istotnie nowych: nagłówka-tytułu *Modlitwa* oraz apostrofy do „Pana grozy”. W ukształtowanej konsytuacji poetyckiej „dotyk ślepców” ma waloryzację jednoznacznie negatywną, staje się jednym z emblematów traumy. Pod takim zapisem pojawia się jeszcze jedna, trzecia z kolei, formacja tekstowa:

Modlitwa

Panie grozy

Wybaw od trwogi

Święty Mocny

Zlituj się nad trwogą

Święty Mocny

Panie gromu

Wybaw od trwogi

Pokój

Zapis ten jest zbiorem równorzędnych możliwości, znaczeniowo pokrewnych, choć nietożsamy, usytuowanych obok siebie, być może dla uzyskania lepszego przeglądu opcji. Choć równocześnie, jeśli przeczytamy go w sposób ciągły (od lewej do prawej), otrzymamy tekst spójny, w którym powtórzenia dają się uzasadnić względami stylizacyjnymi i ekspresyjnymi. W porównaniu z dwoma wcześniejszymi formacjami tekstowymi uderza wymazywanie przez autora śladów własnej inwencji na poziomie leksykalno-frazeologicznym i metaforycznym. Nikną formuły poprzednio scalone (np. „białe noce lotnicze”), a projektowana wypowiedź zostaje zapośredniczona w tym, co powszechne, zrytualizowane, paradygmatyczne: w języku pieśni kościelnej. Kanwa *Suplikacji* nie jest tu nawet maskowana, wychodzi na pierwszy plan. Poeta swą twórczą obecność zaznacza jedynie przez modyfikacje tradycyjnej struktury¹². Akcent ważności, w drugiej formacji tekstowej postawiony

¹² Można więc powiedzieć, że integralną częścią procesu „otwierania głosu” było odkrycie tej strategii poetyckiej, którą pół wieku później opisał Aleksander Fiut, a która polegała na cytowaniu i trawestowaniu „mowy sakralnej”. Zob. A. Fiut, *Język wiary i niewiary*, „Prace Polonistyczne” 1993, seria XLVIII, przedruk [w:] tegoż, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995. Fascynacja nastrojotwórczymi i ekspresywnymi walorami *Suplikacji* nie jest oczywiście na gruncie polskiej literatury niczym nowym, dość przypomnieć – *Requiem aeternam* Stanisława Przybyszewskiego...

na ekstrawertycznym, wielomównym „ja”, spoczywa teraz na „Ty”, Adresacie. Stosowana wobec niego tytulatura – „Święty Mocny”, „Pan grozy” – nawiązuje do idei i przedstawienia Boga jako *Rex Tremendae Maiestatis*, Króla Wszechrzeczy, którego najwznioślejszy majestat wzbudza w człowieku uczucie sakralnego lęku (por. motyw *mysterium tremendis*). Efektu nastrojotwórczego dopełnia blisko brzmiące określenie „Panie gromu”.

Cóż się zatem wydarzyło? Zaistniały trzy układy tekstowe, będące świadectwem myślenia i mówienia poety o temacie trwogi, lęku, niepokoju. W warstwie zapisów o najniższym stopniu organizacji wzbudzony został ruch ku poezjowaniu, który doprowadził następnie do dwu wypowiedzi lirycznych; pierwsza z nich szuka własnego idiomu, druga opiera się na powszechnie rozpoznawalnym wzorze. Czy jednak jest zauważalne jakiegokolwiek powiązanie bezpośrednie między tą akcją strukturotwórczą a konkretnymi wierszami, istniejącymi w postaci definitywnie określonej? Otóż – jest. Przypomnę dzieje połączenia wyrazowego „dotyk ślepców”. Najpierw pojawiło się ono w waloryzacji pozytywnej, wraz z epitetem „delikatny”, później zmieniło nacechowanie na negatywne, a wreszcie, w trzeciej formacji tekstowej, w ogóle znikło z pola uwagi i namysłu poety. Nie bezpowrotnie, jednak. Widzimy je znowu i to na pierwszym planie poetyckim, w wierszu ukończonym, choć niepodanym do druku przez autora:

Bezradny uśmiech zabłąkanych.
Czuły roślinny dotyk ślepych –
ku Tobie idzie zasłuchany
w złamaną ciszę głos poety

Zawieź¹³ mój uśmiech na obłokach,
na płaską głowę smutku nastąp –
to woła Ciebie drżący dotyk
i słuch mój – ślepy jastrząb.

¹³ Właściwie bardziej sensowny wydaje się tu czasownik: „Zawieź”. Wersję „Zawieź” podaje za pierwodrukiem wiersza: ZHJZ 175. Jak przypuszczam, edytor oparł się na tekście rękopiśmiennym, przesłanym przez poetę autorowi *Męza doskonałego*. Mając na względzie częste u Herberta roztargnienie i skłonność do pomyłek można jednak powątpiewać, czy „uśmiech”, o którym mowa w wierszu miał być istotnie „zawieziony na obłokach”. Sprawdziłem tę kwestię w autografie, ale niska czytelność zapisu nie pozwala rozstrzygnąć, jaką literę postawił Herbert na końcu wyrazu: „ś” czy „ź”.

Tak brzmią dwie ostatnie strofy wiersza *O ufności* (ZHJZ 175), napisanego w styczniu roku 1951, około półtora roku po trójfazowej notatce z jesieni 1949. W tekście skupionym wokół pojęcia ufności, spokoju, pocieszenia „dotyk ślepców” odzyskał swą pierwotną waloryzację, ponownie wiążąc się z czułością, delikatnością, wrażliwością. Historia dwóch wyrazów zatoczyła koło.

Połączenie notatki z roku 1949 i wiersza z roku 1951 linią tak cienką może wzbudzać nieufność. Związek wyrazowy „dotyk ślepców” nie jest ostatecznie jakimś rzadkim, konceptualnym wyrażeniem, poeta mógł go użyć nie pamiętając nawet o wcześniejszych zapiskach. Zbyt wiele jednak w twórczości Herberta podobnych koincydencji, by mówić o przypadku, raczej narzuca się myśl, iż krążenie wyrazów i zestawień słownych w obrębie notatników jest regułą i jednym z mechanizmów poezjotwórczych. Analizując słupkowe zapisy, wielokrotnie natrafiamy na połączenia wyrazowe, projekty metafor lub porównań, które pojawiają się w późniejszych wierszach. Dla określenia takich lokalnych zapowiedzi czy też pierwszych tropów wiodących ku przyszłym realizacjom poetyckim, proponuję określenie: punkty antycypacji.

Spójrzmy teraz na inny przykład zapisu słupkowego, pochodzący, podobnie jak poprzedni, z jesieni 1949 roku¹⁴:

– Ulice biegną naprzeciw,
 Ciężkie jak Monachium
 Zburzono mój dom
 Lechoń czyli niewłaściwy użytek czyniony ze Słowackiego
 Park – drzewa które nie dojdą
 kolor nocy
 kształt wiatru
 Dnie jak liczby
 Pół kobieta pół milczenie – Syrena
 Nad linią płynie motyl ale linia mija
 Płomba milczenia
 Noc nagła jak wodospad
 Nie możemy złapać oddechu
 Tors gipsowy
 Piękne kalectwo antycznych rzeźb
 Dałeś mi Boże pięć zmysłów i aż dziesięć przykazań

¹⁴ Zob. AZH, akc. 17 955 t. 20.

Poezja – rzeczywistość budowana ze wzruszeń – z Peipera
 Bicie serca i bicie w twarz
 Lechoń –
 – chrząstka myśli
 – ameba ideologiczna (a Kridl się uparł że „krystalizacja”)

Słupek ten ma wyczuwalnie inną konsystencję niż poprzednio analizowany. Nie dochodzi w nim do procesu stopniowego wyłaniania ze strumienia notacji jakiegoś quasi-wiersza. Niemniej jednak można i tu obserwować ruch ku formie poetyckiej. Obok zapisów o profilu dyskursywnym, teoretyzującym (hasło wynotowane z Peipera, krytyczne konstatacje o Lechoni, zapewne dotyczące powojennej twórczości Skamandryty)¹⁵, pojawiają się próbki formuł leksykalnych, eksperymenty z wiązaniami wyrazów. Efekty bywają zaskakujące, na przykład w stwierdzeniu: „Ulice biegną naprzeciw, / Ciężkie jak Monachium”. Na czym polega tu zasada porównania? Trudno o odpowiedź jednoznaczną. Co natomiast pewne, to fakt, że analizowany passus ma cechy mowy poetyckiej, opiera się na wyrażeniu metaforycznym oraz porównaniu, jest zapisem swobodnej pracy wyobraźni, przejawem myślenia o języku jako o tworzywie lirycznej kreacji.

Równocześnie w cytowanej notatce rozsiane zostały liczne punkty antycypacji, odnoszące się do konkretnych utworów poetyckich. Aforyzm „Dafeś mi Boże pięć zmysłów i aż dziesięć przykazań” powróci w późniejszym o dwa lata wierszu *Trzcina* (ZHHE 15–16), peryfrazą „Park – drzewa które nie dojdą” wyraźnie zapowiada wiersz *Park* (ZHJZ 166). Ale najciekawszy i najbardziej warty uwagi jest tu casus dwu linijek: „Noc nagła jak wodospad / Nie możemy złapać oddechu”. W linijce pierwszej występują trzy motywy, między którymi autor ustanowił związki funkcjonalne. „Noc” jest głównym tematem szkicowanej wypowiedzi, „wodospad” przedmiotem w określającym członie porównania, „nagłość” cechą orzekaną i stanowiącą podstawę porównania. Wyłania się związek bynajmniej nie oczywisty, nieznajdujący

¹⁵ Z tych stwierdzeń można wysnuć, bardzo wprawdzie mgliste, zarysy poetyckich preferencji. *Ars poetica* to sztuka ekwiwalentyzacji wzruszeń, warto sięgać do tradycji Słowackiego, ale nie na sposób epigoński, poezja nie powinna rezygnować z pierwiastka intelektualnego, refleksyjnego...

natychmiastowego wyjaśnienia w językowym stereotypie. Cóż to znaczy, że noc w swojej nagłości przypomina wodospad? Być może jej nagłe nadejście, zapadnięcie kojarzy autor z szybkością spadającej wody? Linijka druga daje się złączyć z pierwszą na zasadzie dość odległej konotacji. „Brak tchu”, którego doświadcza jakieś „my”, może przecież oznaczać reakcję na nagłość. W analizowanym fragmencie zapisu słupowego kształtuje się więc mikroukład znaczeń (noc, nagłość, impet, siła, zduszenie) oraz projekt zbiorowej podmiotowości wypowiedzi (wyrazne podkreślenie „my”). To samo można też powiedzieć ostrożniej: dwie omawiane linijki wzbudzają podejrzenie istnienia mikroukładu znaczeń oraz tworzą hipotezę podmiotowości.

Zaledwie kilka tygodni po sporządzeniu notatki powstaje wiersz *Słońce nocy* (ZHJZ 169). Jego dwustrofowa ekspozycja przejęła i rozwinęła mikroukład znaczeń zarysowany w notatce słupkowej, jak również zrealizowała zawarty w niej projekt podmiotu „my”:

– Dławi nas sепią
 Kłuje cieniem
 Księżycą sieje w suchych ostach

Trwoga przybiera
 Kurczy ziemię
 przed nocą nagłą jak wodospad –

Nagłe, momentalne ujawnienie trwogi opisane zostaje językiem wyselekcjonowanych i skorelowanych motywów: noc (i pochodne: cień, sepia, księżyc), wodospad, przybór wód (por. wyrażenie „trwoga przybiera”), skurczenie świata, zduszenie, zdławienie...¹⁶ Dwie linijki ze słupka, widziane przez pryzmat inicjalnych strof *Słońca nocy*, jawią się jako sytuacyjny plan wiersza. Są już na nim zarysowane kontury samopoczucia i światoodczucia zbiorowego podmiotu oraz akcje metaforyczne, służące ekspresji psychicznych stanów antycypowanego „my”.

Tak więc wypadnie stwierdzić, iż uprzedniość notatki słupkowej wobec wiersza miewa w praktyce twórczej Zbigniewa Herberta różne warianty. W sekwencji linijek powstać może leksykalny,

¹⁶ Wiersz ten stanie się przedmiotem odrębnej refleksji w rozdziale 3 części II.

frazeologiczny, metaforyczny motyw, współtworzący następnie tekst finalny, ale może się też zarysować konfiguracja znaczeń przyszłego wiersza. Dystans czasowy między punktem antycypacji a powstaniem tekstu finalnego jest zróżnicowany, waha się pomiędzy kilkunastoma dniami a kilkunastoma miesiącami. Jako ciekawostkę warto wskazać przypadek skrajny. W notatniku datowanym na rok 1949 znajduje się projekt porównania: „głowa jak kapitel”. Jest to bodaj najwcześniejszy punkt antycypacji sławnej *Potęgi smaku* (ROM), wiersza ogłoszonego dopiero w latach siedemdziesiątych i wówczas też, jak podejrzewam, napisanego. Innymi słowy: *Potęga smaku* jest zakorzeniona (również, między innymi) w glebie notatnika z roku 1949.

Wyławianie ze strumienia notatki silnych punktów antycypacji jest ciekawą przygodą filologiczną, bywa, że wiąże się z różnego typu zaskoczeniami. Oto w zapiskach z roku 1951 pojawia się najpierw projekt porównania: „Smutny jak kapłan bóstwa, które zstąpiło na ziemię”, następnie króciutkie, kilkuwyrazowe uwagi o Schopenhauerze i Irzykowskim, a zaraz niżej projekt metafory: „szczeble blasku”¹⁷. Zarówno porównanie, jak i metafora zostały szybko (jeszcze w tym samym notatniku, ledwie kilka stron dalej) wykorzystane w osobnych wierszach. Sentencja o smutnym kapłanie to właściwie gotowy koncept, rozwinięty w utworze *Kapłan* (SŚ). Metafora „szczeble blasku” pojawia się natomiast jako efektowny motyw obrazowy w wierszu *Zobacz* (SŚ), nawiązującym do symbolu drabiny Jakubowej:

Błękit zimny jak kamień o który ostrzą skrzydła
aniołowie wyniosli i bardzo niezemscy
idąc po szczeblach blasku i po głązach cienia

Kapłan traktowany jest zgodnie przez interpretatorów jako wiersz o doświadczeniu „pustego nieba”. Wierność kultowi, deklarowana przez podmiot liryczny, nie płynie tu z przekonania o żywotności *sacrum*, lecz z moralnego imperatywu trwania przy tym, co słabe, okaleczone, może nawet martwe. Tymczasem *Zobacz* (SŚ) kończy się płomiennym apelem kierowanym do „ty” lirycznego:

¹⁷ Zob. AZH, akc. 17 955 t.30.

Nie mów że to nieprawda że nie ma aniołów
 pogrążona w sadzawce leniwego ciała
 ty która widzisz wszystko w kolorze swych oczu
 i stajesz syta świata – na granicy rzęs

Sens wezwania świetnie zinterpretował Wojciech Gutowski, stwierdzając, iż podmiot wiersza chce „wyrwać odbiorcę [...] z solipsyzmu empirii” oraz „zainteresować możliwością transcendowania”¹⁸. Być może przesadą byłoby stwierdzenie, że *Kapłan* i *Zobacz* są utworami myślowo sprzecznymi. Niemniej jednak wypadnie stwierdzić, iż wiersze te różnią się znacznie swoim, by tak rzec, nastrojem filozoficznym, światopoglądowym. W tomie *Struna światła* nie są prezentowane obok siebie, lecz we wzajemnym oddaleniu. Można powiedzieć: nic w obu tekstach nie odsłania bliskości, jaka zachodzi między ich punktami antycypacji. Poezja oglądana od strony literackiej kuchni, warsztatu czy też, by użyć innego jeszcze kodu metaforycznego, garderoby i kulis, prezentuje się inaczej niż *en face*.

Wraz z upływem czasu zapisy słupkowe zdarzają się w notatnikach coraz rzadziej, tak, jakby w miarę nabywanego doświadczenia Herbert nie potrzebował już notować całych strumieni słów i fraz. Pod koniec okresu wczesnego widzimy już raczej „minisłupki”, układy dwu, trzech linijek, zawierających jakiś intrygujący pomysł lub zamiar. Oczywiście w Herbertowskich notatnikach istnieje nie tylko elementarna warstwa zapisków, w której zaznacza się dopiero możliwość wiersza. Są tam również właściwe, odrębne rękopisy utworów. Zasadniczo do finalizacji dzieła starczały poecie dwa rzuty tekstowe. Pierwszy z nich to rękopis roboczy, który można porównać do placu budowy, warsztatu lub garderoby wiersza, drugi jest już proklamacją kształtu niemal ostatecznego. Dla czytelnika dobrze obeznanego z publikowaną twórczością poety ciekawszy jest oczywiście brudnopis. Spójrzmy na początkowe partie roboczego autografu wiersza *Napis*¹⁹:

Patrzysz na moje ręce
 Są słabe – mówisz – jak kwiaty (piękne)

¹⁸ W. Gutowski, *Świadek odbótwionej wyobraźni. Sacrum chrześcijańskie w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, dz. cyt., s. 96.

¹⁹ Zob. AZH, akc. 17 955 t. 21.

Patrzysz na moje usta
 Nie wypoc [wyrażenie skreślone]
 którymi nie wymówię świata za małe by wyrzec świat
 [dopisane na marginesie]

Rozpoczynając pracę nad *Napisem* poeta wiedział już, że chce stworzyć *du-lyrik*, w którym podmiot mówiący będzie przekonywał adresata do swoich kreacyjnych możliwości – taki profil sytuacji i tematu określa już pierwsze zetknięcie ołówka z kartką. Wydaje się też, że do pisania wiersza przystąpił Herbert z zamiarem wykorzystania motywu rąk (porównywanych do kwiatów) oraz ust, dwu emblematów ludzkiego tworzenia. Świadczy o tym szybkie i zdecydowane wprowadzenie tych elementów, bez śladu wahań i skreśleń. Natomiast dopiero w toku pisania poszukuje autor dalszych rozwiązań szczegółowych. Pierwotny pomysł na leksykalne wypełnienie trzeciej linii zostaje zarzucony w trakcie realizacji; Herbert przerywa w pół słowa i podejmuje nową próbę scalenia wersu. Marginesy zostają natomiast wykorzystane do zanotowania wersji alternatywnych. Czyniąc to, poeta nie skreśla wersji wcześniejszej, lecz pozostawia dwie redakcje w bezpośredni sąsiedztwie, być może dając sobie czas do namysłu, a równocześnie zapewniając czytelny przegląd wypracowanych możliwości. Warto poddać uwadze sens obydwu alternacji, podawanych przez roboczy autograf *Napisu*.

Stawka rywalizacji między wariantami epitetu w wersie drugim jest wysoka. Jeśli „ty” lirycznie nazywa dłonie podmiotu mówiącego mianem „słabych”, to może oznaczać, że wyraża w ten sposób swą pogardę, litość lub czułość. Jest to więc cała wiązka dość znacznie rozproszonych możliwości znaczeniowych. Kiedy jednak to samo „ty” powie o tych samych dłoniach, że są „piękne”, wówczas pojawia się nowy rodzaj stosunku emotywno-intelektualnego: zachwyt. Zapisując na marginesie i w nawiasie epitet „piękne”, zaznaczył Herbert możliwość innej kreacji „ty” i jego relacji z „ja”, a więc, w gruncie rzeczy, możliwość nieco innego wiersza. Można powiedzieć, że obecność wersji alternatywnej stwarza tu element luzu myślowego, poszerza pole manewru, z którego jednak autor nie korzysta. Kolejne wersy utwierdzają bowiem konsekwentnie obraz „ty” jako oponenta i lekceważącego krytyka, nie zaś admiratora podmiotu. Taka też opcja została przyjęta w ostatecznie skodyfikowanej postaci tekstu, znanej z tomiku *Struna światła*.

Co jeszcze dzieje się na tej jednej stronie Herbertowskiego notatnika? Oto na przestrzeni trzech kolejnych wersów wiodącym czynnikiem rytmotwórczym wydaje się rachunek zestrojowy. Wersy o ukształtowaniu paralelicznym i formacie, odpowiednio, siedmio-, ośmio- i znów siedmiozgłoskowym powielają schemat trzech wyraźnych akcentów głównych, co jest artykulacyjnie możliwe dzięki ściągnięciu niektórych wyrazów samodzielnych akcentowo. W wersie drugim trójkowy takt wzmacnia projektowane rozwiązanie prozodyjne – ujęcie wyrazu wtrąconego w graficznie oznaczone pauzy.

Patrzysz / na moje / ręce
 Są słabe / – mówisz – / jak kwiaty
 Patrzysz / na moje / usta

Zauważmy: wersy poddane segmentacji wedle zestrojów akcentowych dzielą się na człony równorzędne pod względem wartości informacyjnej. A jak brzmi w tej sekwencji wers czwarty: „którymi nie wymówię świata”? Realizacja głosowa utrzymująca stateczny trójtakt, jakieś „którymi / nie wymówię / świata”, jest oczywiście możliwa, ale wypada dość sztucznie. Inna jest tu bowiem kompozycja treściowa i odmienna charakterystyka brzmieniowa. Wers wydłużył się do dziewięciu zgłosek, przyjmując bardzo typowe dla tego formatu ukształtowanie jambiczne z hiperkataleksą klauzuli. W ten sposób w wierszu, orientowanym dotychczas ku tonizmowi, przebija się wątek sylabotoniczny. Herbert jest jednak poetą czujnym i uważnie słuchającym własnego głosu. Natychmiast orientuje się, że instrument poetycki zaczyna się przestrajac i notuje na marginesie wersję konkurencyjną – nie znaczeniowo przecież, lecz właśnie wersologicznie: „za małe / by wyrzec / świat”. Wraca naturalny takt trójkowy, uaktywnia się tonizujący sposób kształtowania wersu. Wiemy, że to rozwiązanie zostało przyjęte jako redakcja definitywna. Tak wiersz brzmi w tomiku, chociaż przez moment „próbował zabrzmieć” na nieco inną melodię...

Na przykładzie kształtowania introdukcji wiersza *Napis* mogliśmy zauważyć, że ogólna intencja tematyczno-sytuacyjna, będąca czymś uprzednim wobec fizycznej czynności pisania, w toku pracy podlegała dookreśleniu, rozwinięciu. Otóż warto powiedzieć, że w niektórych przypadkach dookreślenie to bywało tak radykalne,

że właściwie należałoby mówić o reorientacji wiersza *in statu nascendi* i zmianie już nie szczegółowych konkretyzacji, lecz samych myślowych konstant. Jakby pewna intencja semantyczna, wyraźnie zaznaczająca się „na wejściu” procesu twórczego, w jego trakcie została gruntownie przeformułowana, więcej – zaprzeczona. Pierwsza próba scalenia introdukcji wiersza *Niepoprawność* (1953), zamieszczonego później w tomie *Hermes, pies i gwiazda*, miała w rękopiśmie roboczym następujący przebieg²⁰:

oto jest moje piękno niepoprawne
mówi poeta – a kruche jest
jak włosy i jak szkło

Wiersz został rozpoczęty jako teatralizowany, dwugłosowy liryk roli. Przemawia bohater liryczny, podmiot zaś (natychmiast pojawia się podejrzenie: odautorski) przyjmuje rolę aranżera sytuacji komunikacyjnej i nadrzędnego komentatora. Herbert powielił schemat formalny i treściowy doskonale znany z *Wersetów panteisty* (SŚ), wcześniejszych od *Niepoprawności* o rok: linia pierwsza zawiera deklarację bohatera (w *Wersetach panteisty*: „Zatrać mnie gwiazdo”), linia druga przynosi wtrącenie informujące o tym, że przemawiającym jest poeta. Takie otwarcie wiersza *Niepoprawność* pozwala przypuszczać, że liryczny bohater miał się znaleźć w polu deprecjacji i ironii. Doświadczenie poucza, że kiedy Herbert osadzał poetę w roli lirycznego bohatera swoich wierszy, gdy informował (za pośrednictwem podmiotu-komentatora), że poeta coś mówi lub czyni, to niemal zawsze prowadził wiersz w kierunku ujęcia karykaturalnego (por. np. *Wersety panteisty*, *Wybrańcy gwiazd*, *Przypowieść*). Tymczasem jednak w procesie tekstotwórczym następuje zwrot mentalny: wtrącenie „mówi poeta” zostaje skreślone i dalej wiersz rozwija się w trybie monologu pierwszoosobowego, bez rozszczepiania głosu na instancje mówiące.

Drugiego przykładu reorientacji wiersza dokonywanej „na gorąco”, w toku pisania, niech dostarczy roboczy rękopis *Testamentu*²¹. Sposób otwarcia tekstu w pierwszym autografie przedstawia się następująco:

²⁰ Zob. AZH, akc. 17 955 t. 44.

²¹ Zob. AZH, akc. 17 955 t. 33.

zapisuję czterem żywiołom
to co miałem na niedługie władanie
i powrócę do źródeł spokoju

Herbert chciał napisać filozofujący liryk, w którym podmiot mówiący dokonuje metaforycznego aktu testamentalnego oraz konstruuje wyobrażenia siebie umierającego i umarłego. Miał to być wiersz obywający się bez pojęcia Boga, Stwórcy, Sędziego, skupiony wokół relacji podmiot – świat. Ten zamysł jest realizowany szybko i sprawnie: dwa pierwsze wersy, wprowadzające *in medias res* aktu testamentalnego, formułowane są bez widocznych wahań, alternacji, cofnięć. Gotowy był wszakże tylko sam myślowy punkt wyjścia, poetycka refleksja rozwijana jest w toku pisania. Redakcja trzeciego wersu świadczy o tym, że Herbert próbował najpierw prowadzić wiersz tropem stwarzanym przez kategorię „spokoju”. Czy zatem śmierć, dekompozycja własnej osobowości i oddanie jej składników żywiołom świata – jako uspokojenie? Można tylko domniemywać, ku jakim znaczeniom zmierzała intencja poety. Podobnie niewyjaśniony pozostaje fakt rezygnacji z tego kierunku poszukiwań. Czy Herbert uznał, że „spokój” nie jest właściwym nazwaniem dla projektowanego, pośmiertnego *modus vivendi*? W każdym razie wers „i powrócę do źródeł spokoju” zostaje skreślony. W jego miejsce nie pojawia się właściwie żadna formuła modyfikująca lub polemiczna, dająca się określić jako zastępnik odrzuconego elementu. Poeta rezygnuje ze stawiania w tym miejscu konstatywnej pointy. Otwiera za to sekwencję wyrażeń, które rozwijają temat testamentu. Dowiadujemy się co „komu” jest zapisywane:

ogniowi – myśl
niech kwitnie ogień

I tak dalej, w kształcie bliskim lub identycznym z definitywną postacią tekstu, znaną z druku tomikowego. Pojawiają się tu już motywy krążenia, powrotu, wznoszenia i opadania. Wykształca się zatem semantyczny rdzeń *Testamentu*, tworzony przez pojęcia „niepokoj” i „ruchu”, czego ostatecznym potwierdzeniem jest redakcja pointy, odseparowanej silną pauzą graficzną i wersyfikacyjną: „nie powrócę do źródeł spokoju”. Tak właśnie, w zaprzeczeniu, odzywa się skreślony wers trzeci: „i powrócę do źródeł spokoju”.

Testament rozpoczęty na karcie notatnika i *Testament* (SŚ) ukończony to dwa różne wiersze.

Zadaniem poznawczo atrakcyjnym wydaje się komparatystyczne zestawienie Herbertowskiej metody kształtowania wiersza ze stylem pracy innych poetów. W sukurs przychodzi tu świetne wydanie pism zebranych Juliana Przybosia, które, jak wiadomo, zawiera aneks, prezentujący obszerny wybór z dokumentacji procesu twórczego²². Byłbym skłonny zaryzykować następujące twierdzenie: dojrzały, „klasyczny” Przyboś (powiedzmy umownie: ten z *Równania serca*) myśli o tekście przez pryzmat wewnętrznych, bezpośrednich i pośrednich relacji między komponentami słownymi, wersami, strofami, obrazami. Na ten rys Przybosiowej filozofii wiersza zwracali uwagę badacze; już sama terminologia, stosowana przez Janusza Sławińskiego dla określenia „języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej” w wersji Przybosiowej wskazuje na prymarną rolę zjawisk ze sfery wewnątrztekstowej relacyjności. Przypomnę: międzysłowie, budowa eliptyczna, kompozycja spacjałna, kręgi słowne, sposoby scalania, konstrukcyjnie aktywny podtekst²³. Jak sądzę, można uchwycić czytelny związek między takim widzeniem i rozumieniem bytu tekstowego, zwanego wierszem, a sposobem dochodzenia do rezultatu twórczego na kartach brulionów. Powstanie wiersza Przybosiowego poprzedzają zwykle obszerne, kilkufazowe notatki. Na pierwszym etapie czynności brulionowych dochodzi do sformułowania zasobu słów i wytypowania kombinacji między nagromadzonymi elementami leksykalnymi. Zawiązane szeregi słowne podlegają dalej drobiazgowym modulacjom: poeta z pietyzmem zmienia szyk wypowiedzi, formy gramatyczne, interpunkcję. Potrafi zatrzymać się przy jednej całości i długo precyzować jej wewnętrzną strukturę. Przykładowo, słynny *passus*:

Bosonogi gęsiarek biegł, zacerpnął ze źródła,
znikł, jak gdyby on wybiegał
potoczek

²² Zob. J. Przyboś, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1–2, Kraków 1984–1994 (z dodatkiem krytycznym, opracowanym przez Rościśława Skręta).

²³ Zob. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej* [w:] *Prace wybrane Janusza Sławińskiego*, Kraków 1998, s. 264–267.

ma w brulionie aż dwanaście poprzedzających redakcji. Dopiero w dwunastym przybliżeniu wypracował autor ostateczny rysunek syntaktyczny oraz delimitację wersową²⁴. Wiersz Przybosia ma zwykle własny, odrębny, wyraźnie określony grunt tekstowy, z którego wyrasta i który można poznawać, dzięki zachowanym notatkom. Sam zaś akt pisarski jest od początku ukierunkowany na wytworzenie konkretnej, indywidualnej organizacji poetyckiej²⁵. Działania poety polegają na coraz bardziej precyzyjnym definiowaniu związków wyrazowych, jak również funkcjonalnych, strukturalnych relacji między związkami.

Herbert działa inaczej. Tworząc notatki słupkowe uruchamia przepływ fraz, wzbudza ruch słów i znaczeń, nieprowadzący do jednego, projektowanego bytu tekstowego, lecz stwarzający szansę zaistnienia wielu, często gruntownie odmiennych wierszy. A gdy już pracuje nad konkretnym utworem, nie przejawia fascynacji architektoniką całości. Próżno szukać w jego rękopisach wnikliwych studiów z zakresu kompozycji. Skupia raczej swą uwagę na kształcie i tożsamości pojedynczego wersu. Charakterystyczna jest deklaracja metapoetycka, którą poeta zapisał pod koniec lat czterdziestych:

Wiersz jest niczym innym niż słupkiem linijek, z których każda jest tak mocno ulepiona, że trwa niezależnie od innych. Poezję dobrą poznaje się po tym, że można wyrwać z wiersza jedną linijkę i jest w niej pełny ładunek²⁶.

Przedmiotem aspiracji i ambicji staje się tu wewnętrzna łączliwość wersu, usuwająca na drugi plan łączliwość wiersza jako całości.

Poeta wypracowuje własny, oryginalny styl pracy twórczej. Literaturoznawca próbujący interpretować rękopisy poety musi do owego stylu dostosować swoje procedury badawcze. Stanisław

²⁴ Zob. J. Przyboś, *Pisma zebrane. Utwory poetyckie*, t. 1, dz. cyt. s. 475.

²⁵ Choć zdarza się, że zaczątek wiersza zawiera się w obrębie przed-tekstu innego utworu. Przykładowo: chronologicznie pierwszy składnik liryku *Wieczór* krystalizuje się w notatkach do utworu *Na kołach*. Dla ścisłości dopowiedzmy zatem: wiersz Przybosia ma zwykle własny, odrębny grunt tekstowy, który może mieć jakiś rodzaj połączenia z gruntem innego wiersza.

²⁶ Zob. AZH, akc. 17 955 t. 2.

Jaworski, charakteryzując Przybosiowy proces tekstotwórczy, mógł z powodzeniem wykorzystać metodologię Bellemin-Noela²⁷ i w przejrzystych tabelach ukazać częstotliwość oraz porządek występowania rzeczowników w czterech fazach notatki do wiersza *Wieczór*²⁸. Uzyskał dzięki temu przekonujący obraz stopniowej krystalizacji tekstu w jego strukturze i wewnętrznych relacjach. Przed-teksty Herbertowskich wierszy nie są wdzięcznym polem dla analiz frekwencyjno-statystycznych. Można je natomiast czytać jako linearne ciągi językowych zdarzeń. Wczesne rękopisy autora *Struny światła* mają swoją dramaturgię, nagłe zwroty w akcji. Były przecież miejscami konfliktów, wzajemnych zakłóceń bądź wzmocnień, interakcji semantycznych, stylistycznych, wersyfikacyjnych. Po upływie lat przeszło pięćdziesięciu można podejmować swoistą reanimację rękopisu, oczywiście w stopniu ograniczonym, pod rykiem nadinterpretacji...

2

Znaleźć pomysł na wers, wypracować koncepcję wersu... Tę ambicję i to dążenie Zbigniewa Herberta można też opisywać w kategoriach nauki, która od pojęcia wersu wie dzie swą nazwę²⁹. Zgodnie z zapowiedzią składaną we wprowadzeniu do niniejszego rozdziału, pojęcie metod kształtowania wiersza zostanie teraz potraktowane jako określenie nadrzędne wobec sylabizmu, sylabotonizmu, tonizmu etc. Trzeba najpierw uzasadnić deklarowaną opcję terminologiczną, powołując się na jej legitymizację i charakteryzując walory.

Bezpośrednią inspirację stanowi tu klasyczne studium Zbigniewa Siatkowskiego i jego tytuł: *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród*

²⁷ Stanisław Jaworski odwołał się do książki o twórczości Oskara Miłosza, por. J. Bellemin-Noel, *Le Texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Miłosz*, Paryż 1972, s. 36.

²⁸ Tamże, s. 96–102.

²⁹ Dotychczasową tradycję myślenia o poezji Herberta w kategoriach wersologicznych (bardzo różnie rozumianych i ustawianych) podsumowuje w zwięzłym zestawieniu bibliograficznym Małgorzata Mikołajczak, zob. *W cień heksametru*, dz. cyt., *Wprowadzenie*, przypisy 2–4.

współczesnych metod kształtowania wiersza³⁰. Dzięki zastosowaniu takiej formuły Siatkowski uniknął silnego pojęcia „system wersyfikacyjny”, które z różnych względów mogło być mniej wygodne w ramach proponowanego ujęcia³¹. Nie jest to wszakże jedyna korzyść operacyjna, płynąca z omawianej terminologii. Maria Dłuska w swoich narracjach teoretycznych, analitycznych i interpretacyjnych posługiwała się najczęściej kategorią systemu wersyfikacyjnego, na przykład nienumerycznego zdaniowego lub emocyjnego. W pewnych przypadkach stosowała jednak rozwiązania synonimiczne. Pisała na przykład o Norwidzie, który wierszu *Na zgon ś.p. Józefa Z.* „emocyjną zasadę strukturalną” uczynił „jedyną zasadą wersyfikacyjną utworu”³². W innym miejscu stwierdzała zaś, że twórczość Kasprowicza dostarcza przykładów „czysto zdaniowego kształtowania wiersza”³³. Można z tego wysnuć wniosek, iż wówczas, gdy badacz znajduje się blisko indywidualnego fenomenu poetyckiego, myślenie w kategoriach systemowych oddala się, a istotniejsze staje się pytanie o aktywną, konstrukcyjną rolę rozwiązania wersyfikacyjnego, o jego zdolność definiowania postaci wiersza. Tęgo konkretnego, indywidualnego wiersza, który wydarzył się w horyzoncie badawczego zainteresowania. W takiej sytuacji wygodniej jest myśleć o tonicznej metodzie ukształtowania tekstu niż o realizacji systemu tonicznego.

Gdy stwierdzam, że rozwiązanie wersyfikacyjne definiuje postać wiersza, to nie mam na względzie tego tylko, jak utwór brzmi,

³⁰ Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3.

³¹ Siatkowski rozpatrywał Różewiczowską technikę wersyfikacyjną na tle takich zjawisk jak tonizm, *verse-libre*, wiersz Przybosia, wiersz Czechowicza, „schodkowanie” Majakowskiego, sposób wierszowania charakterystyczny dla Apollinaire’a i jego polskich przekładów. Nie każde spośród wymienionych zjawisk może być bez zastrzeżeń określone mianem „systemu”. Termin „metoda kształtowania wiersza” jawił się w takiej sytuacji jako mniej zobowiązujący, a zarazem bardziej operatywny i dokładny – stąd zapewne takie a nie inne sformułowanie tytułowe. Bezpośrednio do propozycji Siatkowskiego nawiązał po latach Adam Kulawik, opatrując jedną ze swych wczesnych prac tytułem *Tak zwany wiersz emocyjny wśród współczesnych metod kształtowania wiersza* („Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 6).

³² M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego, Prace wybrane*, t. 2, Kraków 2001, s. 257.

³³ Tamże, s. 245.

czy zdąża do rytmicznej regularności, czy do ostrych kontrastów, czy jest przewidywalny w swoim przebiegu, czy, przeciwnie, zaskakuje nagłymi zwrotami. Określone chwytów formalne, a więc na przykład uporządkowanie akcentowe albo uzgodnienie delimitacji wersowej ze składniową, to jakby akt fundacyjny, dyspozycja określona przez autora w zgodzie z prawami języka.

Metoda sylabotoniczna: strumień wypowiedzi poetyckiej

W sylabotonizmie wers traktowany jest jako formuła względnie stała, mająca tę właściwość, że można ją powtarzać w sposób mniej lub bardziej ściśle i bez ograniczeń. Tekst będący linearną sekwencją ekwiwalentnych jednostek strukturalnych zyskuje cechę konstrukcyjnej jednolitości i spójności. Efekt ten ulega wzmocnieniu wówczas, gdy poeta decyduje się na uzgodnienie delimitacji wersowej ze składniową i decyzję tę konsekwentnie realizuje na przestrzeni całego wiersza. A gdy jeszcze dodatkowo wers posiada niewielki lub średni format sylabiczny, wypowiedź poetycka staje się jednostajnie pulsującym przepływem słów, odczuwanym przez odbiorcę jako pospieszny, szybki.

Taką właśnie sytuację ustanowił Zbigniew Herbert w wierszu pt. *Drży i faluje* (1952, SS). Semantyczną dominantę stanowi tu idea zmienności, przemijalności, nietrwałości świata i istniejącego w tym świecie człowieka. Wszelki byt – ludzki i nieludzki – jest objęty tym samym, niedającym się powstrzymać ani spowolnić, prędkim nurtem przemijania. Formalne ukształtowanie tekstu, jego płynność, konstrukcyjna ciągłość, jednolitość rytmiczna, brak zakłóceń i dysonansów wersyfikacyjnych koreluje ze światoodczuciem wyrażanym przez mówiący podmiot:

Drży i faluje niepokojem
ogromna przestrzeń małych planet
która jak morze mnie pochłonie

uwięzłe w pulsach sekundniki
jak młyńskie koła w ciepłej krwi
rok obracają bardzo szybki

na północ woła niema igła

nad ciemniej wody wartki prąd
pod chmur i nieba przemijanie

Cytowany wiersz jest typowym przykładem Herbertowskiej praktyki sylabotonicznej. Decydując się na zamknięcie wersu w formacie dziewięciozłogłogowym autor *Struny światła* niemal zawsze nadawał mu ten sam porządek akcentowy: czterostopowy jamb hiperkatalektyczny³⁴. Tak ukształtowane wersy dziewięciosylabowe przeplatał poeta wersami skróconymi o jedną zgłoskę, realizującymi jamb w postaci akatalektycznej. Efektem była ożywcza przemienność klauzul paroksytonicznych i oksytonicznych, lub też, by spojrzeć na to zagadnienie od innej strony, rymów żeńskich i męskich. Dla pełni opisu można jeszcze dodać, że tok jambiczny w wierszach Herberta jest przeważnie tokiem cezurowanym.

W utworze pt. *Drży i faluje* poeta konsekwentnie przestrzegał zasady uzgodnienia działu wersowego z granicami syntaktycznymi, gdyż pojawiająca się w konsekwencji tego zabiegu brzmieniowa monotonía stanowiła, jak można sądzić, wartość pożądaną. Nie oznacza to przecież, by Herbert nie zdawał sobie sprawy z licznych możliwości urozmaicenia toku sylabotonicznego. Jedna kadencja przypadająca wewnątrz wersu jest już czynnikiem ożywiający prozodię wypowiedzi poetyckiej. Poeta wykorzystywał tę prawidłowość kilkakrotnie, ale tylko w jednym wierszu, zatytułowanym *Do Marka Aurelego* (1951, SS), napięcie między tokiem wersowym i tokiem syntaktycznym stało się podstawowym chwytem formalnym:

Dobranoc Marku lampę zgaś
i zamknij książkę Już nad głową
wznosi się srebrne larum gwiazd

³⁴ W obrębie tego modelu dopuszczalne były jeszcze dwa sposoby ukształtowania początkowej części wersu: typowo jambiczne następstwo sylaby nieakcentowanej i akcentowanej, lub układ odwrócony, właściwy dla trocheja. Takie rozwiązanie nie niszczy jednak jambicznego konturu wersu, gdyż jak wiadomo, polska tradycja wersyfikacyjna zezwalał poecie na rozluźnienie konstrukcji stopowej w nagłosie. Przypadki całkowicie odmiennej aranżacji wersu dziewięciozłogłogowego są w twórczości Herberta incydentalne. I tak, w mało znanym utworze *Ja* z cyklu *Podwójny oddech* pojawia się jeden wers zbudowany z dziewięciu sylab, z klauzulą oksytoniczną: „Napiętych myśli złamany łuk”. Z kolei w dwu utworach (*Samotność*, ZHJZ 168 oraz *Kościół*, ZHJZ 179) dają się wyłowić wersy dziewięciozłogłogowe, ujęte w trójstopowy amfibrach.

Herbert zastosował tu przemyślaną konwencję ortograficzną: wielka litera pojawia się najpierw zgodnie z zasadami poprawnej pisowni w pierwszym wyrazie wiersza, a następnie działa jako retrospektywny sygnał mocnej granicy składniowej, przypadającej wewnątrz drugiego wersu. W ten sposób, bez posługiwania się znakami interpunkcyjnymi, dookreślił poeta syntaktyczną strukturę tekstu i wynikające z niej konsekwencje deklamacyjne: na pozycji wewnątrzwersowej zaistniała mocna kadencja. Taka modulacja linii intonacyjnej to dopiero uwertura przed właściwym spektaklem, rozpoczynającym się na pograniczu strofy pierwszej i drugiej:

to lęk odwieczny ciemny lęk
o kruchy ludzki łąd zaczyna

bić I zwycięży Słyszysz szum
to przyływ Zburzy twe litery
żywołów niewstrzymany nurt
aż runą świata ściany cztery
cóż nam – na wietrze drzeć
i znów w popioły chuchać mącić eter
gryźć palce szukać próżnych słów
i wlec za sobą cień poległych

Kazimierz Wyka w recenzji tomu *Struna światła* docenił „gwałtowną przerzutnię”, spinającą te dwie strofy³⁵. Posługując się terminologią Marii Dłuskiej można powiedzieć, że w ramach klasycznego systemu sylabotonicznego zastosował Herbert klauzulę emocyjną, tym mocniejszą, że uwydatnioną przez strefę ciszy między zwrotkami. Im dłużej pozostaje w zawieszeniu oznajmienie czynności wykonywanej przez „lęk odwieczny ciemny lęk”, tym mocniej wybrzmiewa treść oznajmienia, pomieszczona w jednym krótkim wyrazie, świetnie eksponowanym, bo sytuującym się w nagłosie wersu i strofy: „bić”. Rozpoczęta tak ostrym, dynamicznym otwarciem strofa przynosi teraz serię krótkich orzeczeń. Delimitacja składniowa staje się czynnikiem wiodącym, aktywnym i w rezultacie odczucie toku rwanego, wybuchowego, przeważa nad wrażeniem płynności wypowiedzi (rozpisany z uwzględnieniem

³⁵ Zob. K. Wyka, *Składniki świetlnej struny* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 194 (prwdr. „Życie Literackie” 1956, nr 42).

interpunkcji fragment wygląda następująco: „bić. I zwycięży. Słyszysz szum? [lub]. / to przyplływ. Zburzy twe litery”). Zauważmy: takie zjawisko formalne zachodzi właśnie w tej strefie tekstu, gdzie mowa jest o wzbierającym przyplwywie, rosnącej masie wód, kumulacji energii. W dalszym ciągu utworu tematem jest już o rozładowanie energii, wylew wód, łamanie zapór i wtedy poeta wraca do toku płynnego. Poczawszy od czasownika „Zburzy” wiersz jest przecież jednym, wielokrotnie złożonym zdaniem, być może z domyślnym średnikiem po wersie czwartym.

Wreszcie następuje wers piąty i tu poeta zaskakuje nas jeszcze silniej. Aż dotąd wersy oscylowały między formatem dziewięcio- a ósmiozłogłoskowym; amplituda wahań była zatem niewielka. Ale teraz pojawił się wers wypełniony zaledwie sześcioma sylabami. Poczucie rytmiczno-brzmieniowej stabilizacji domaga się innego kształtu wersu piątego: „cóż nam – na wietrze drzeć i znów”. Zwłaszcza, że wówczas w pozycji klauzulowej figurowałby wyraz wpisujący się w sekwencję spółbrzmień, oplatających całą strofę (szum – nurt – słów). Herbert wszystkie te motywacje zignorował, wyraźnie łamiąc rytmiczny tok wypowiedzi w tym jednym miejscu. Rytm tak sugestywny i tak długo utrzymywany nie pozwala łamać się bezkarnie. Umieszczenie wersu sześciogłogłoskowego w otoczeniu wersów dłuższych o dwie lub trzy sylaby, projektuje taką interpretację głosową, w której odcinek „wybrakowany” ulega pewnemu rozciągnięciu artykulacyjnemu. Toteż w wersie „cóż nam – na wietrze drzeć” wyraźnemu wzdłużeniu ulegnie arbitralna pauza i przypadające po niej wyrazy. A mówiąc ściślej: zgłoskotwórcza samogłoska „e”. Uruchomiona zostaje tym samym ekspresywna aliteracja, obejmująca dwa wyrazy określające w tym wierszu kondycję człowieka, splecione w żałobną inkantację³⁶.

Drży i faluje oraz *Do Marka Aurelego* to utwory, w których „strumieniowa” koncepcja wypowiedzi poetyckiej pozostaje w przejrzystej korelacji z warstwą znaczeń. Należy jednak pamięć

³⁶ Na rolę zabiegów aliteracyjnych w poezji Herberta zwracał uwagę Jan Potkański, por. ciekawa analiza wiersza o incipicie *Pryśnie klepsydra* z tomu *Struna światła* [w:] tegoż, *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosa i Herberta*, Warszawa 2004, s. 208–210.

tać, że czterostopowy jamb hiperkataktyczny miał we wczesnej poezji Zbigniewa Herberta bardzo szerokie pole zastosowania, a jego obecność posiadała rozmaite motywacje. W wierszach pt. *Poległym poetom* (1949) oraz *Las Ardeński* (1953) pojawiał się, na co zwróciła uwagę Jolanta Dudek, jako „rytm pamięci”³⁷. W utworach takich jak *Ballada o tym że nie ginie* (1953) czy też *Pacyfik II* (1950) współkształtował stylistyczno-emocjonalną aurę niepokoju, nerwowości. A równocześnie modus jambicznego dziewięciozłogowca stosował poeta w spokojnej, refleksyjnej *Dialektyce* z roku 1949 (i wówczas posługiwał się wyłącznie wariantem hiperkataktycznym). Jamb rozbrzmiewa w grupie wierszy religijnych ze stycznia 1951 roku (*O ufności, Usta proszą, De profundis*), jest słyszalny w kilku erotykach z cyklu *Podwójny oddech* (wiersz tytułowy, *Patrz morze, Ja*, 1950), jak również w wierszu *Mój ojciec* (1951), utrzymanym w odrealnionych, nieco schulzowskich klimatach.

Dodam jeszcze, iż wymieniane są tu utwory ukształtowane w całości według analizowanego wzorca. Wykaz wierszy polimetrycznych, w których pojawia się, choćby incydentalnie, wers lub dwuwers złożony z dziewięciu sylab i z jambicznym rozkładem akcentów jest znacznie obszerniejszy. Można wręcz mówić o wykształceniu się we wczesnej twórczości Herberta pewnego automatyzmu wersyfikacyjnego. W ten sposób pojawiało się niebezpieczeństwo zużycia wzorca, zatarcia swoistości jego zastosowań, zubożenia głosu. Jak sądzę, było to zagrożenie poważne, zwłaszcza jeśli uwzględni się stopień rozpowszechnienia dziewięciozłogowego jambu hiperkataktycznego w poetyckim pejzażu drugiej połowy lat czterdziestych³⁸. Wydaje się wielce prawdopodobne, że

³⁷ Zob. J. Dudek, *Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi... O poezji Zbigniewa Herberta*, „Ruch Literacki” 1971, z. 5. Mniej oczywisty wydaje się natomiast sens owego „rytmu pamięci” – piszę na ten temat w rozdziale 1 części II.

³⁸ Taką miarą operowali najbardziej popularni i cenieni przez szeroką publiczność poeci tego czasu: K.I. Gałczyński (*Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*) oraz J. Tuwim (*Kwiaty polskie*). Czterostopowym jambem o hiperkataktycznej klauzuli operował Czesław Miłosz w *Traktacie moralnym*, który był jedną z najistotniejszych lektur Zbigniewa Herberta. Jeszcze inną kwestią wartą odnotowania jest rozpowszechnienie omawianego metrum w wirtuozerskiej twórczości

sam poeta był tego niebezpieczeństwa świadomy. Zwróćmy uwagę: podawane daty powstania wierszy realizujących wzorzec czterostopowego jambu zawierają się w przedziale czasowym 1949–1953. Im bliżej końca okresu wczesnego, tym wyraźniejszy staje się odwrót od metody sylabotonicznej³⁹.

Metoda toniczna (tonizująca): struktura wyspowa

Począwszy od przełomowej jesieni 1949 w pejzażu poezji Zbigniewa Herberta utrwaliła się predylekcja do tonicznego kształtowania wersu. Uporządkowania toniczne są wielokrotnie preferowane, miewają charakter rozległy i permanentny, lub przeciwnie, miejscowy i okazjonalny. Bardzo szczególnym i ważnym przypadkiem tonicznej inwencji Zbigniewa Herberta jest operowanie wierszem o toku sześćoakcentowym, incydentalnie zbliżającym się do formuły tzw. polskiego heksametru. Problem ten został już jednak gruntownie omówiony w ciekawej i cennej pracy Małgorzaty Mikołajczak, stąd jego pominięcie w niniejszych rozważaniach⁴⁰.

Lieberta, której Herbert był admiratorem. Arcymistrz oksytonizowanego trocheja potrafił operować równie świetnie stopą jambiczną; por. ciekawe uwagi Anny Szczepan-Wojnarskiej o kontrastowaniu ostrych spadków klauzulowych z żeńską średniówką cezurową [w:] *teże, Z ogniem będziesz się żenił. Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*, Kraków 2003, s. 103–104.

³⁹ Ograniczenie nie oznacza jednak rezygnacji. Parafrazując powiedzenie Marii Dłuskiej o Słowackim, można stwierdzić, że Herbert „miał jamb we krwi”. W wierszach dojrzałych pojawiają się dość często okazjonalne inkrustacje jambiczne, zwykle związane z formatem dziewięciozłogłoskowym, jak np. w wierszu *Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki* (PC):

my urodzeni z gliny
 jak ibis wąż i trawa
 chcemy byś nas trzymała
 w mocnych swoich dłoniach

na brzuchu ziemia kwadratowa
 pod strażą podwójnego słońca

Jamb jako „rytm pamięci”, wraca natomiast w całej okazałości w późnych wierszach o poległych, por. *Wilki* (R) oraz *Piosenka* (EB).

⁴⁰ Monografię zagadnienia przedstawiła M. Mikołajczak w pracy *W cieniu heksametru*, dz. cyt., zob. także P. Czaplinski, *Śmierć czyli o niedoskonałości [w:] Czytanie Herberta*, red. M. Wyka, E. Kuźma, Poznań 1995, s. 51.

Kształtując tekst poetycki według metody tonicznej, Herbert buduje najczęściej całość złożoną z dwóch, trzech wersów o różnym formacie sylabicznym, ale identycznej (zbliżonej) ilości zestrojów akcentowych. Następnie wprowadza silną pauzę wersyfikacyjną, światło między segmentami tekstu, po czym tworzy całość kolejną, o zbliżonej lub identycznej rozpiętości. Powstaje tekst o strukturze wyspowej, nieciągłej, a równocześnie przewidywalnej, będący sekwencją skupisk wyrazowych i momentalnych zawiesznień głosu. Z reguły każde skupienie tworzy całość nie tylko konstrukcyjno-prozodyjną, ale i logiczną. Tak dzieje się na przykład w finale wiersza pt. *Napis* (ŚŚ):

gdy wyschnie źródło gwiazd
będziemy świecić nocom

gdy skamienieje wiatr
będziemy wzruszać powietrze

Immanentna semantyka formy tonicznej jest przez znawców zagadnienia określana na kilka komplementarnych sposobów. Teresa Dobrzyńska zwracała uwagę, iż tonizm w naturalny sposób wiąże się z dykcją stateczną i opanowaną – intelektualnie oraz emocjonalnie⁴¹. Stwierdzała również, że toniczne ukształtowanie tekstu sprzyja eksponowaniu znaczeń poszczególnych słów⁴². Do tych uwag, niewątpliwie pomocnych w myśleniu nad wczesną

⁴¹ Zob. T. Dobrzyńska, *Wiersz toniczny 3-akcentowy* [w:] T. Dobrzyńska, Z. Kopczyńska, *Tonizm*, Wrocław 1979, s. 110: „Właściwości prozodyjne związane z postacią metryczną sprawiają, że wersyfikacja toniczna jest predestynowana do wyrażania niektórych tylko postaw komunikacyjnych. W naturalny sposób wyrażać może mowę dobitną, opanowaną, o wyrównanej linii emocjonalnej”.

Por. także wcześniejsze uwagi o semantyce form tonicznych sformułowane przez M.R. Mayenową w rozprawie *Stylistyczna motywacja polskiego tonizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3.

⁴² Zob. T. Dobrzyńska, *Typ wypowiedzi a forma wiersza (na materiale polskiego wiersza tonicznego)* [w:] *Posługiwanie się znakami*, red. M. Hopfinger, Wrocław 1991, s. 45: „tonizm oferował taką modalność wypowiedzi, w której mieści się odpowiedzialne traktowanie każdej wypowiedzianej myśli, każdego słowa”. Po linii tej sugestii podąża M. Mikołajczak, łącząc dykcję toniczną we wczesnej twórczości Herberta z deklaracją z listu do J. Zawieyskiego: „Chciałbym, aby słowo było statecznym, równoważnym elementem” (ZHJZ 41).

poezją Zbigniewa Herberta, chciałbym dodać jeszcze jedną: metoda toniczna to (dla autora *Struny światła*) sposób docierania do takiego kształtu wiersza, który był niemal wizualizacją antytetycznej struktury myślenia. Otwiera się zatem możliwość powiązania omawianej predylekcji wersyfikacyjnej ze zmysłem agonicznym, charakteryzowanym w poprzednim rozdziale.

Znamienne, że wersy zdefiniowane w sposób toniczny, poeta komponował chętnie w dystychy, czego wzorcowym przykładem jest wiersz pt. *Białe oczy* (SŚ):

Najdłużej żyje krew
tłucze łaknie powietrza

tężeje przezroczystość
rozluźnia pulsu węzełek

wieczorem rośnie słupek
świtem pleśnią usta

coraz bliżej
o skroń głębiejającą
o ściszenie powiek

Zauważmy, że wiersz tak zorganizowany ma w sobie coś z mechanizmu o mało skomplikowanym, standardowym działaniu: cyklicznie „wybijane” są tu całości, jakby równo krojone porcje tekstu. Ta regularność wywołuje sugestię (fikcję?) beznamiętności. Cokolwiek jest do powiedzenia, podane zostaje zgodnie z bezosobową, obiektywną normą, sankcjonowaną przez gramatykę i prozodię. A przecież tematem wiersza jest śmierć człowieka, traktowana jako proces biologiczny i przedmiot wnikliwej obserwacji. W zakończeniu utworu bezemocjonalność przekazu wchodzi w ostry kontrast z jego treścią:

matka krzyczy
szarpie bezwładne imię

We wczesnej liryce Zbigniewa Herberta toniczna metoda kształtowania wiersza projektuje inną koncepcję wypowiedzi poetyckiej niż metoda sylabotoniczna. Tamta dążyła do efektu strumienia, osłabiania strukturalnych podziałów wewnątrztekstowych. Wiersz przez nią ukształtowany zmierzał do jednorodności. Metoda

toniczna prowadzi natomiast do ukonstytuowania szeregu paralelizmów o różnej strukturze logicznej (antytetycznej, tautologicznej, komparatystycznej etc.). Toniczne uporządkowanie jest jakby kotwicą wiersza, zatrzymuje jego ruch, sprawia, że tekst rozwija się skokowo – od jednego miejsca kondensacji do drugiego.

Znamienny dla Herbertowskich realizacji tonizmu jest sposób ukształtowania drugiej całości wiersza pt. *Dwie krople* (SŚ):

ludzie zbiegali do schronów –
on mówił że żona ma włosy
w których się można ukryć

Stosunkowo łatwo pomyśleć odmienny podział wersowy, bardziej nowoczesny (o ile za kryterium nowoczesności przyjmie się stopień oddalenia od tradycyjnych systemów wersyfikacyjnych).

ludzie
zbiegali do schronów –
on mówił że żona ma
włosy
w których się można
ukryć

Jest to już inna całośćka poetycka, mimo tej samej zawartości leksykalnej. Różnica tkwi nie tylko w walorach intonacyjno-brzmieniowych, ale i w sposobie postrzegania świata oraz porządkowania wrażeń. Tekst w podanym przeze mnie układzie to właściwie zapis pewnego ciągu czynności i faktów, formułowany według reguły suspensu. Tekst uformowany przez Herberta jest propozycją ładu poznawczego. Rzeczywistość ujęta została w binarne zestawienie: ludzie zbiegali do schronów – on mówił, że ukryje się we włosach żony. Pomiedzy tymi stwierdzeniami niekoniecznie zachodzi sprzeczność, ale z pewnością napięcie stylistyczne i myślowe. Jest to napięcie istniejące między dosłownością i metaforą, rzeczywistością i marzeniem, śmiertelnie obiektywną rzeczywistością i subiektywnym odczuciem lirycznych bohaterów.

Przykładem znakomitej realizacji metody tonicznej jest wiersz pt. *Dom* (SŚ). Wersy mają tu tendencje do wyrównania ilości zestrojów akcentowych (3 lub 4), a ogólna stabilność konstrukcji została wzmocniona poprzez konsekwentne członowanie składniowo-intonacyjne.

Dom nad porami roku
 dom dzieci zwierząt i jabłek
 kwadrat pustej przestrzeni
 pod nieobecną gwiazdą

dom był lunetą dzieciństwa
 dom był skórą wzruszenia
 policzkiem siostry
 gałęzią drzewa

O swoistości ukształtowania wersów decydują tu wyrazy znaczeniowo najistotniejsze. Spójrzmy na dwie pierwsze linijki strofy drugiej: reguły wypowiedzi zwykłej, niepoetyckiej, nakazywałyby realizować tok trójakcentowy z jednym zestrojem ściągniętym. Ale czasownik posiłkowy „był” jest nośnikiem zbyt ważnego stwierdzenia, aby mógł się podporządkować jakiemukolwiek zewnętrznemu akcentowi głównemu. Silne, przyciskowe „był” oznajmia, że dom już nie istnieje, a przynajmniej – nie istnieje tak, jak dawniej. Tok czterozestrojowy, który wyłania się w następstwie tej interpretacji, prowadzi dalej ku rozstrzygnięciu wersyfikacyjnemu: „policzkiem siostry gałęzią drzewa”. Ale Herbert zaskakuje. Stabilna formuła zostaje rozpołowiona, powstają dwa wyraźnie krótsze wersy dwuakcentowe. Taka segmentacja nie tylko broni przed nadmierną monotonią rytmiczną, ale też programuje artykulacyjne spowolnienie i skupienie wzroku, które szczególną uwagę obdarza dwa osobne związki wyrazowe.

Dalsza lektura wiersza pozwala stwierdzić, że transformacje trzech wyróżniających się elementów leksykalno-frazeologicznych „był”, „policzek siostry”, „gałąź drzewa”, tworzy główny wątek wiersza (*Dom*, SŚ):

policzek zdmuchnął płomień
 gałąź przekreślił pocisk
 nad sypkim popiołem gniazda
 piosenka bezdomnej piechoty

dom jest sześcianem dzieciństwa
 dom jest kostką wzruszenia

skrzydło spalonej siostry

liść umarłego drzewa

Gdy podmiot liryczny stwierdza, czym dom jest obecnie, wówczas moduł czterozestrojowy wraca. Jednak czasownik posiłkowy zmienia się z „był” na „jest”, podobnie jak określenia domu z przeszłości („luneta dzieciństwa”, „skóra wzruszenia”) zastępowane są określeniami domu po katastrofie („sześcian dzieciństwa”, „kostka wzruszenia”). Sens tej podmiany wydaje się czytelny: dom, który kiedyś (w dzieciństwie, przed wojną) był konkretny, sensualny, teraz (w dorosłości, po wojnie) został utracony, zredukowany do abstrakcyjnych kształtów, które jednak wywołują jeszcze „wzruszenie”. W ścisłym finale wiersza ponowiony został gest, znany już z całości drugiej, polegający na wyłączeniu słów „siostra” i „drzewo” z ustabilizowanej struktury wersyfikacyjnej. Tym razem gest ten wykonany został bardziej radykalnie, bezkompromisowo. Słowa „siostra” i „drzewo”, wkomponowane w nowe związki wyrazowe, mówiące o śmierci, zniszczeniu, wyłamują się nie tylko z toku czteroakcentowego, ale również z układu stroficznego. Wybrzmiewają w ciszy, w odosobnieniu, na granicy kończącej się, milknącego tekstu⁴³. Rozpad domu dzieciństwa – traktowany figuratywnie – koreluje z rozszczelnieniem struktury wiersza. Trwają tylko dwa wersy – osobne, odizolowane, choć można jeszcze rozpoznać, że należały do jednej całości.

Metoda wiązań

Najbardziej wyrazistą i wpływową propozycję wersyfikacyjną drugiej połowy XX wieku zaprezentował wkrótce po roku 1945 Tadeusz Różewicz. Wszystkie próby jej opisanie podejmowane

⁴³ Adam Kulawik swoją propozycję koherentnej teorii wiersza zbudował na podstawie pojęcia pauzy wersyfikacyjnej, rozumianej jako „zero dźwięku” pomiędzy wersami. Przedstawił również charakterystykę tego zjawiska. Stwierdzał, że pauza ma teoretycznie tę samą wartość prozodyjną po każdym wersie, ale w praktyce jej czas trwania jest funkcją różnych rozwiązań konstrukcyjnych i wersyfikacyjnych (np. rymu, przerzutni, numerycznej ekwiwalencji wersów etc.). Warto jednak zastanowić się nad tym, jak na długość czy może raczej siłę pauzy wersyfikacyjnej wpływają rozwiązania typograficzne, na przykład obserwowane w zakończeniu wiersza *Dom* oddalenie ostatniego wersu od poprzedzającej go całości. O tym, że rozsuniecie wersów, zwiększające strefę bieli w tekście, jest ważne dla interpretacji wiersza przekonuje świetny esej Mariana Stali pt. *Blisko milczenia*. Czy owa strefa bieli może być dostrzeżona i rozważana w perspektywie wersologicznej?

dotychczas przez wersologów wskazują na podstawową cechę, jaką jest operowanie krótką jednostką strukturalną, równą lub większą od zestroju akcentowego oraz mniejszą od zestroju intonacyjnego. Dla nazwania tego elementarnego klocka sformułowano różne określenia. Zbigniew Siatkowski posługiwał się terminem „wiązanie”⁴⁴, Maria Dłuska stwierdzała bardziej opisowo, że autor *Niepokoju* kształtuje wers jako pojedynczy zestrój akcentowy lub grupę zestrojów⁴⁵. Kazimierz Wyka, któremu w roku 1956 wersowe członowanie Różewicza raczej się nie podobało mówił o „schodkach” oraz „klockach-wersetach”⁴⁶. W czterdziestych i pięćdziesiątych latach ubiegłego stulecia dość powszechnie łączono ten model wersyfikacyjny z psychicznym ukształtowaniem Różewiczowskiego podmiotu. Krótkie, dalekie od efektu melodyjności członowanie wersowe traktowane było jako efekt mówienia „przez ściśnięte gardło”, *signum* „poezji po Oświęcimiu”⁴⁷.

⁴⁴ Zob. Z. Siatkowski dz. cyt. Termin „wiązanie”, traktowany jako wersologiczny odpowiednik „skupienia” (pojęcia stosowanego na gruncie nauki o składni, zob. Z. Klemensiewicz *Skupienia, czyli syntaktyczne grupy wyrazowe*, Kraków 1940) oznacza tu jeden wyraz lub związek kilku wyrazów, oparty na zasadzie pokrewieństwa desygnatów, a więc całość także pod względem logicznym. Struktura wiązaniowa jest, wedle Siatkowskiego, szczególnie ewidentna w wierszach opartych o technikę wyliczenia (por. analityczne uwagi o wierszu *Kopiec*).

⁴⁵ M. Dłuska stwierdza, że grupy zestrojów akcentowych występujące w wersach Różewiczowskich stanowią całość „czy to na podstawie związków obiektywnych, czy też subiektywnych powiązań”, natomiast pojedyncze zestroje wyodrębniane w wersie to zawsze elementy „o samodzielnej dużej wadze, o wielkim ciężarze gatunkowym”. Dłuska zakłada również, że w konstrukcji wiersza Różewiczowskiego zarówno zestrój pojedynczy, jak i grupę zestrojową traktować należy jako strukturalne jednostki ekwiwalentne (zob. M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego [w:]* tejsze, *Prace wybrane*, t. 2, Kraków 2001 s. 276). Twierdzenie to kontestował po latach A. Kulawik, przekonując, że kategoria ekwiwalencji w ogóle nie ma racji bytu w opisie wiersza nienumerycznego (por. *Teoria wiersza*, Kraków 1995, s. 8–13).

⁴⁶ Zob. K. Wyka, *Zaległe tomy Różewicza [w:]* tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 349 (prwdr. „Życie Literackie” 1956, nr 48).

⁴⁷ Metafora „ściśniętego gardła” stała się diagnozą niezwykle popularną, chętnie stosowaną tak przez badaczy i krytyków (używa jej np. Siatkowski w cytowanej rozprawie), jak i samych poetów. Dobrym przykładem jest tu *Traktat polemiczny* Wirpszy (1951), będący głosem sprzeciwu wobec *Traktatu moralnego* (por. „Mówię z trudem, przez ściśnięte gardło / A jednak posłuchaj”). Po niemal półwieczu

Pisałem już w tej pracy, że przyswojenie Różewiczowskiej techniki wersyfikacyjnej przez Zbigniewa Herberta dokonało się jesienią roku 1949. Znamienne są tu przede wszystkim dwa wiersze: *Czerwona chmura* (SŚ) i *Pożegnanie września* (SŚ). Realizowany w tych utworach sposób kształtowania wersu można określić za Siatkowskim jako metodę wiązań. Herbert buduje wers poprzez scalenie dwóch, trzech, czterech wyrazów w formułę brzmieniową i znaczeniową, rezygnując równocześnie z rymów. Na tle wierszy sylabotonicznych *Pożegnanie września* oraz *Czerwona chmura* jawią się jako utwory surowe, w pewnym sensie zgrzebne, ulegające prozaizacji. Taka forma wierszowa jest z pewnością nacechowana emocjonalnie, wchodzi w korelację z semantyką utworu (np. odheroizowana wizja września 1939). Można powiedzieć, że pierwsze zastosowania metody wiązań w poezji Zbigniewa Herberta wiążą się z koncepcją „ściśniętego gardła”, o czym może zaświadczyć także ten cytat z *Czerwonej chmury* (SŚ):

trzeba zburzyć
jeszcze jedną ścianę
jeszcze jeden ceglany chorał
by znieść bolesną bliznę
między okiem a wspomnieniem

poranni robotnicy
z białej kawy i szeleszczących gazet
odchuchali świt i deszcz
dzwoniący w rynnach umarłego powietrza

W cytowanym fragmencie zasada indywidualizacji kształtu wersów jest bardzo wyraźna, stąd łatwość zaszeregowania tego utworu do działu wiersza wolnego (*sensu largo*). We wczesnych lirykach Herberta zaznacza się jednak dążność do wyrównywania wersów pod względem ilości łączonych zestrojów akcentowych.

Różewiczowskie „mówienie przez ściśnięte gardło” zostało krytycznie scharakteryzowane przez Stanisława Barańczaka: „nudził mnie monotonnie jękający swoje krótkie linijki Różewicz” (zob. *Jestem pięknoduchem, esteta i parnastą. Ze Stanisławem Barańczakiem rozmawia Krzysztof Biedrzycki* [w:] S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, Kraków 1993, s. 27). W moim odczuciu linijki Różewicza nie są ani monotonne, ani nudne... ale to już nie należy do sprawy.

Innymi słowy: metoda wiązań sytuuje się w pobliżu metody tonicznej (tonizującej), co w praktyce może prowadzić do sytuacji nieoczywistych z wersologicznego punktu widzenia.

Wraz z upływem lat indywidualne kształtowanie wersu staje się w twórczości Herberta coraz bardziej rozpowszechnione; nieuchronnie poszerza się także zakres stosowalności metody wiązań. Około roku 1956 pejzaż tej poezji jest na tyle skomplikowany, że trudno byłoby jednoznacznie stwierdzać, iż realizacje tzw. IV systemu wersyfikacyjnego motywowane są wyłącznie lub przede wszystkim koncepcją „ściśniętego gardła”. Dykcja poety przedstawia się stopniowo na konstrukcję wiązaniową, choć debiutancki tom bynajmniej o tym nie świadczył; kierunek wersyfikacyjnej reorientacji unaocznili dopiero tom drugi. *Sól ziemi*, utwór napisany w styczniu 1956 roku, najpóźniejszy spośród utworów włączonych do *Struny światła*, pozwala zobaczyć realizację omawianej metody kształtowania wiersza w postaci ekstremalnej:

Idzie kobieta
w chustce łąciatej jak pole
przyciska do piersi
torebkę z papieru
[...]
teraz potknęła się
i z torebki
posypały się kryształki cukru
[...]
zagarnia ciemną ręką
roztrwonione bogactwo
i z powrotem wysypuje
jasne krople i proch

Jak
ona
długo
klęczy
na kolanach
jakby chciała zebrać
słodycz ziemi
do ostatniego ziarna

Finał wiersza to cała sekwencja szybkich delimitacji wersowych, podnoszących pojedyncze słowa do rangi odrębnych wypowiedzi.

Ukształtowanie tekstu poetyckiego ma sprzyjać skupieniu na kolejnych czynnościach kobiety, jakby w obawie, że mogą one zostać przeoczone i niedocenione.

Metoda składniowa: dykcja traktatowa

Jeszcze inną zasadę kształtowania wersu, stosowaną we wczesnej poezji Zbigniewa Herberta, zilustrować mogą następujące przykłady (*Nigdy o tobie*, HPG):

Nigdy o tobie nie ośmielałem się mówić
ogromne niebo mojej dzielnicy
ani o was dachy powstrzymujące wodosпад powietrza
piękne puszyste dachy włosy naszych domów
Milczę także o was kominy laboratoria smutku
porzucone przez księżyc wyciągające szyje
i o was okna otwarte – zamknięte
które pękacie w poprzek gdy umieramy za morzem

albo (*Trzy studia na temat realizmu*, HPG):

ci którzy malują małe lusterka jezior
obłoki i łabędzie sceny przy strumieniu
ci którzy jak nikt potrafią oddać słodycz snu
nagie ramię pod głową otwarty liść i niebo
a jeśli już odważą się opowiadać morze
łatwo mieszczą to słowo w ustach o brzegach różowych

Regułą określającą kształt wersu nie jest tu ani ekwiwalencja numeryczna, ani uporządkowanie akcentowe, ani też „zasada emocyjna” w rozumieniu podawanym przez Marię Dłuską. W każdym z przykładów delimitacja wersowa skutecznie dąży do konsensusu z delimitacją składniową i właśnie tok zdaniowy wydaje się tu odgrywać wiodącą rolę. W jaki sposób określić ten rodzaj wiersza? Przyjmując logikę terminologiczną, proponowaną przez autorów akademickiego *Zarysu teorii literatury*, trzeba by powiedzieć, że jest to wiersz wolny, cechujący się uzgodnieniem granic wersowych i składniowych⁴⁸. Zbigniew Siatkowski mówiłby zapewne

⁴⁸ Zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1970, s. 205.

o współczesnej odmianie *verse-libre'u*⁴⁹. Natomiast teoria wiersza skodyfikowana przez Marię Dłuską pozwala cytowane fragmenty zakwalifikować jako przykłady nowoczesnego, nienumerycznego wiersza zdaniowego i to raczej w odmianie „czystej”⁵⁰.

Zauważmy – zdaniowa metoda kształtowania wiersza projektu je kolejną koncepcję wypowiedzi poetyckiej, inną od dotychczas charakteryzowanych. Herbert konstruował w ten sposób wiersze o specyficznej tonacji refleksyjnej. Tam, gdzie aspiracją stawał się spokojny namysł, nie tyle bezemocyjny, co zdystansowany wobec rzeczywistości, tam właśnie otwierało się pole zastosowań dla metody zdaniowej. Umożliwiała ona zbudowanie wiersza o szerokim oddechu i traktowej powadze. Dość spojrzeć na wiersze, z których zaczerpnięte zostały cytaty. *Nigdy o tobie* (HPG) to rozbudowany monolog refleksyjny, mówiący o ograniczeniach, na jakie napotyka próba werbalizacji świata. *Trzy studia na temat realizmu* (HPG) jest systematyzującym wykładem o sztuce i jej stosunku do rzeczywistości, wygłaszanym językiem tyleż poetycko nacechowanym, co dyskursywnym.

Pod względem formalno-stylistycznym metoda zdaniowa sytuuje się oczywiście na antypodach wiązań. Od metody tonicznej i wyspowej struktury tekstu odróżnia je uzyskiwany efekt płynnego toku wypowiedzi. W tym elemencie następuje pewne zbliżenie do metody sylabotonicznej, która jednak w Herbertowskiej praktyce

⁴⁹ Podejmując termin *vers-libre* Siatkowski rezerwuje go początkowo dla utworów charakteryzujących się zasadniczym uzgodnieniem działu wersowego ze składniowym, stosunkowo długimi wersami oraz spokojną, refleksyjną tonacją. Inna sprawa, że w dalszych rozważaniach rozumienie terminu ulega zaciemnieniu. Badacz stwierdza, że *vers-libre* może także oznaczać realizacje poetyckie, charakteryzujące się zwiększonym napięciem między delimitacją wersową i składniową.

⁵⁰ Dłuska mówi o wierszu zdaniowym wówczas, gdy kadencja zamykająca człon znaczeniowo-składniowy pokrywa się z kadencyjną klauzulą wersu. Postać czysta polega na braku ukrytej lub incydentalnej organizacji metrycznej. Wiersz zdaniowy może bowiem nawiązywać do sylabizmu, być sylabotonizowany lub tonizowany oraz, co nie jest tożsame z wymienionymi opcjami, charakteryzować się wtrąceniami o toku sylabicznym, sylabotonicznym oraz tonicznym. Respektując tę subtelną klasyfikację, należałoby uznać oba cytowane fragmenty poetyckie za przykłady postaci czystej, ewentualnie rozpoznając w ich obrębie lokalne wtrącenie sześćoakcentowca tonicznego, por. „które pękacie w poprzek gdy umieramy za morzem” (*Nigdy o tobie*, HPG) oraz „łatwo mieszczą to słowo w ustach o brzegach różowych” (*Trzy studia na temat realizmu*, HPG).

preferowała mniejszy format zgłoskowy i szybszy tok wiersza. I jeśli dla określenia tamtej koncepcji posługiwałem się metaforą „wąskiego strumienia” – tu moglibyśmy mówić o powolnej, szerokiej, majestatycznej rzece.

*

Mamy zatem cztery metody kształtowania wiersza: sylabotoniczną, toniczną, wiązaniową oraz zdaniową. Każda z nich jest skorelowana z nadrzędną koncepcją wypowiedzi poetyckiej. Oczywiście, schemat ten dokonuje nadmiernej symplifikacji. Próba przyrównywania poszczególnych utworów do zaproponowanego wzorca doprowadziłaby nieuchronnie do poczucia poznawczego dyskomfortu. Szybko przyrastałby zbiór tekstów wymykających się kategorię podziałom. Zjawisko takie jest w gruncie rzeczy naturalne, charakterystyczne dla polskiego wiersza w ogóle, co pokazują historyczno-wersologiczne studia Marii Dłuskiej. Wiemy przecież, że często jeden sposób wierszowania zawiera już w sobie *in potentia* konstanty sposobu drugiego i w sprzyjających okolicznościach łatwo nastąpić może proces ich uaktywnienia⁵¹.

W licznych utworach Zbigniewa Herberta z końca lat czterdziestych i pierwszej połowy pięćdziesiątych zachodzi inny jeszcze proces, jak sądzę, świadomie uruchamiany i kierowany przez poetę. Dochodzi mianowicie do mniej lub bardziej skomplikowanego łączenia różnych metod kształtowania wiersza. Przykładem modelowym jest tu *Złoty środek* (ZHJZ 156):

Nocami
 żłopię powietrze
 czyste bez snów

⁵¹ Por. analiza tonizmu jako możliwości ukrytej w wierszu intencjonalnie sylabotonicznym (M. Dłuska, *Polski wiersz toniczny* [w:] *Studia i rozprawy*, t. 1, Kraków 1970, s. 369 – 378 oraz opis eksperymentu deklamacyjnego *Polski jamb i heksametr w ustach czytelnika* [w:] *Sprawozdania Komisji Językowej PAU*, t. XLIII, 1938, nr 10). Zob. też uwagi Dłuskiej o tonicznej proveniencji nowoczesnej wersyfikacji [w:] teże, *Próba teorii wiersza polskiego*, dz. cyt., s. 264–267. Na ten sam temat zob.: M.R. Mayenowa, *Stylistyczne motywacje polskiego tonizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3; J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, *Prace wybrane Janusza Sławińskiego*, Kraków 1998, t. 1, s.145.

(Sny są dla Freuda, chiromantów
I tych, co wierzą w koniec świata)

*Uczeni zmyślają początek
Prorocy wrzeszczą: koniec
My wierzymy w środek
Zaciszny jak kropla tłuszczu*

*W środku zapach i kolor
Dostatek trzech wymiarów
Milion oswojonych rzeczy –*

Palcem stukają w mój niepokój
Gdy mówię im o dnie i kresie
Ludzie pośrodku, ludzie środka
Ślepi jak woda

Oni nie wierzą w koniec świata
Mówią że ziemia jest okrągła

Oto wersologiczna mapa tekstu, na której zaznaczone zostały strefy wyłącznej dominacji metod kształtowania wiersza. Czcionką pogrubioną – strefa metody sylabotonicznej, kursywą – tonicznej. Zwykłą czcionką oznaczony został początek tekstu; wydaje się on zmierzać do metody wiązaniowej, jednakże fragment ów zbyt jest krótki, by mogły się w nim uaktywnić silne konstanty wersologiczne. Dla opisu tego rodzaju polimetryczności, cechującej wczesną twórczość Zbigniewa Herberta, proponuję stosować pojęcie: **sytuacja wersyfikacyjna**.

Analizowany przypadek jest szczególnie ciekawy, gdyż złożona sytuacja wersyfikacyjna nakłada się na złożoną sytuację komunikacyjną. W wierszu dają się usłyszeć dwie instancje nadawcze: podmiot „ja” i podmiot „my”. Ten pierwszy ujawnia się w trójwersowej introdukcji, do niego należą dwie linijki wtrącone w nawiasie, a także finał, począwszy od słów „Palcem stukają w mój niepokój”. Ów podmiot „ja” szczydzi się swoim niepokojem, a lekceważy podmiot „my”, „ludzi środka”, którzy boją się myśleć „o dnie i kresie”, czyli, jak rozumiem, o grozie i skończoności bytu (własnego, świata). Z kolei chórally podmiot „my”, dopuszczony do głosu w strofoidzie trzeciej i czwartej (od słów „Uczeni zmyślają początek” do „Milion oswojonych rzeczy”), programowo ignoruje zarówno naukową wizję

świata (kierującą uwagę ku tajemnicy początku), jak i wyobrażenie profetyczno-katastroficzną, apokaliptyczną (która przybliży koniec). Wyraźnie deklaruje też pozytywną opcję światopoglądową: będziemy zajmować się tylko tym, co poznawalne zmysłowo, pewne, bezpieczne. Jak nietrudno stwierdzić, agon zaaranżowany został w sposób tendencyjny. Odwaga i bezkompromisowość „ja” zderza się z małodusznością oraz myślowym i poznawczym minimalizmem „my”. Wiara w „środek zaciszny jak kropla tłuszczu” jest w gruncie rzeczy naiwna; wiemy przecież, że „dno i kres” prędzej czy później ujawnią się w każdym doświadczeniu egzystencjalnym, bez względu na chęci lub niechęci doświadczającego...⁵²

Spójrzmy teraz, jak kształtują się relacje stref wypowiedzi i stref dominacji zasad wersologicznych. Podmiot „ja” przemawia najpierw wierszem wychylonym ku metodzie zdaniowej, co jednak trwa krótko. Podstawowym rejestrem jego głosu jest dziewięciogłoskowy jamb z hiperkataleksą, który znakomicie wydobywa wewnętrzny nerw wypowiedzi, jej pospieszne ożywienie. Natomiast podmiot „my” przemawia wyłącznie wierszem ukształtowanym wedle metody toniczej (rozpiętość formatu sylabicznego od 6 do 9 przy stałej liczbie trzech zestrojów akcentowych). Nieprzypadkowy to wybór. Mowa „ludzi środka”, zyskała formę skandowania, zautomatyzowanego powtarzania, które ma na celu zakrzyczenie lęku i utwierdzenie samych mówiących w iluzji spokoju.

W *Złotym środku* sytuacja wersyfikacyjna była klarowna, gdyż każda ze współtworzących ją zasad miała odrębną strefę występowania. Wersologiczna tożsamość poszczególnych partii tekstu nie podlegała wątpliwości. Wczesna poezja Zbigniewa Herberta obfituje jednak w ambiwalentne sytuacje wersyfikacyjne, pozostawiając pewien margines dla inwencji analitycznej badacza lub preferencji lekturowych czytelnika. Spójrzmy na początek trzeciej części dłuższego utworu pt. *Trzy wiersze z pamięci* (ŚŚ):

kobiety z naszej ulicy
były zwykłe i dobre
nosiły cierpliwie z placów

⁵² Por. interpretacja *Złotego środka* [w:] K. Karasek, *Zbigniew Herbert: rok 1950, „Plus-Minus”* [dodatek do „Rzeczpospolitej”] 1999, nr 31.

jarzyn pożywne bukiety

dzieci z naszej ulicy
utrapienie kotów

gołębie –
szaro-łagodne

w parku był pomnik Poety
dzieci toczyły obręczce

Sytuacja wersyfikacyjna pozwala się tu interpretować dwojako. Pierwsza możliwość to rozumienie analizowanego fragmentu jako poetyckiego tworu, istniejącego na pograniczu wiersza wolnego i tonicznego. Wersy w większości przypadków równają bowiem do liczby trzech zestrojów akcentowych. Ale jest i możliwość druga. Czy to w skutek świadomej decyzji czytelnika (deklamatora), czy też przypadkowo, wiersz ten może być zrozumiany jako rozłamany sześcioakcentowiec toniczny. Cytowany fragment pozwala się przecież czytać w sposób bardziej podniosły, hieratyczny. Dokładnie wybijając każdy akcent główny i maksymalnie ścieśniając pauzy międzywersowe, można doprowadzić do sytuacji, w której tworzą się długie okresy wypowiedzi:

kobiety z naszej ulicy były zwykłe i dobre
nosiły cierpliwie z placów jarzyn pożywne bukiety

Jak widać, nie ma żadnych przeciwwskazań logicznych dla takiej realizacji głosowej. Wiersz przeistacza się w epos o Warszawie sprzed Powstania i sprzed wojny... Jednakże w dalszym przebiegu tekstu taka interpretacja napotyka na ograniczenia: całośćka „dzieci z naszej ulicy / utrapienie kotów” nie składa się już tak idealnie w toniczny sześcioakcentowiec. Zdecydowany opór stylizacji heksametrycznej stawia natomiast dziwny wers schodkowy, wewnętrznie pęknięty, z aż dwoma pauzami, o strukturze nieciągłej... Próba lektury opartej o tok sześcioakcentowy jest tu znacznie utrudniona, „na wierzch” wydobywa się raczej zasada nowoczesnego wiersza wolnego... Tak więc hieratyczny kontur brzmieniowy jest w tym wierszu pewną możliwością, kryjącą się w konstrukcyjnym podtekście; jego ujawnienie zależy w znacznym stopniu od decyzji interpretatora. A przenosząc tę obserwację z płaszczyzny analizy wersyfikacyjnej

na płaszczyznę interpretacji, należałoby powiedzieć, że zachodzi tu napięcie między uwzniośleniem Warszawy-Troi, a ujęciem rodzajowym, anegdotycznym, dalekim od patosu.

Przykładem jeszcze bardziej niejednoznacznym jest utwór pt. *Do Ateny* (SŚ). Otwarcie wiersza wygląda następująco:

Przez sowią ciemność
twoje oczy

nad hełm spiżowy
twoja mądrość

Dynamizm rysującej się tu sytuacji wersyfikacyjnej jest efektem podskórnej obecności dziewięciozłotkowego jambu hiperkatalektycznego. Można powiedzieć, że takie ukształtowanie wiersza stanowi pewną potencję, stale gotową do aktualizacji. Wystarczy przecież dostrzec w dwu inicjalnych dystychach rozłamany wers dziewięciozłotkowy o jambicznym uporządkowaniu akcentów. Wówczas wiersz upodobni się do innych tekstów, realizujących ten najbardziej rozpowszechniony we wczesnej twórczości Herberta wzorec rytmiczny. Chwilowo jednak taka możliwość zostaje oddalona. Poeta decyduje się na gwałtowny zwrot w wersyfikacyjnej strukturze tekstu, jakby przestrajają swój instrument na inne tonacje:

uniesieni
myślą lekką jak strzała
wbiegamy przez bramy światła
z jasności w oślepienie

uniesieni
na mdlejącym ramieniu
salutujemy ciebie
ciałem na tarczy cienia

Utwór rozwija się teraz jako nowoczesny wiersz wolny, pisany już po doświadczeniach Przybosa, Czechowicza, Różewicza... O kształcie tekstu rozstrzyga zasada wiązań. Następuje kolejna całośćka – i znów poetycki instrument ulega przestrojeniu:

gdy głowa runie na piersi
zanurz nam palce we włosy
unieś wysoko

Jak sędzę, uaktywnia się tym razem metoda toniczna. Całostka ma wyraźny, mocny rytm oparty na następstwie trzech zestrojów akcentowych. Warto odnotować, że podobnie jak w poprzednio analizowanym utworze *Trzy wiersze z pamięci*, istnieje tu możliwość interpretacji dwóch wersów jako rozłamanego sześćoakcentowca tonicznego. Na horyzoncie tekstu pojawia się lekko zaznaczone odniesienie do heksametru.

Tymczasem w kolejnych wersach *Do Ateny* wzmocnieniu ulega wątek sylabotoniczny, który stopniowo wydostaje się na powierzchnię:

kształt ostry i niespodziewany
wynurz na chwilę
z ptasich opon

niech nas dobije twoja dobroć
niech zgubi nas okrutna litość

I wreszcie finał utworu – ukształtowany w sposób bardzo ciekawy:

w otwarte włóczęgią
puste ciało
oliwę lej
łagodnych blasków

i zedrzyj z oczu
łuskę powiek

niech patrzą

Można powiedzieć, że Herbert kreuje tu sytuację wersyfikacyjną o charakterze granicznym, wysoce dwuznacznym. Zapis odwołuje się do konwencji nowoczesnej wersyfikacji, przypomina w pierwszym oglądzie wiersz charakterystyczny dla większości utworów z *Niepokoju* lub *Czerwonej rękawiczki*. Ale osłuchanie w jambicznej melodii, tak wyraźnie zaznaczonej w wierszu *Do Ateny* (i w innych wierszach ze *Struny światła*, co jest istotne, jeśli rozpatrujemy utwór jako część tomu) sprawia, że w pozornie rozbitej na wiązania formie pozwala się rozpoznać podkład sylabotoniczny. Najprościej mówiąc: im silniej akcentowane będą pauzy międzywersowe, tym bardziej będzie zanikał wątek sylabotoniczny. Jeśli jednak w akcie lekturowym oryginalne członowanie ulegnie zatarciu i wiersz zostanie odczytany (zrozumiany) w kształcie:

w otwarte włóczęgią puste ciało
oliwę lej łagodnych blasków

i zedrzyj z oczu łuskę powiek
niech patrzą

wówczas otrzymamy kolejną realizację modułu wersowego, który we wczesnej poezji Herberta jest modułem podstawowym: nieśmiertelne dziewięć zgłosek, następstwo sylab słaba – mocna i jedna sylaba bez akcentu, naddana w klauzuli...

Reasumując, rozwiązania wersyfikacyjne, rozumiane jako metody kształtowania wiersza, mogą pozostawiać miejsca niedookreślenia, zapraszając czytelnika (deklamatora) do aktu konkretyzacji. Miejsce niedookreślenia oraz konkretyzacja – klasyczne Ingardenowskie kategorie, stosowane częściej w opisie innych aspektów dzieła literackiego – wydają się pomocne w myśleniu nad wersyfikacyjnym palimpsestem, konstruowanym przez autora *Struny światła*. Dlaczego poetycka praktyka Zbigniewa Herberta wielokrotnie prowadziła do powstania takowych układów, to pytanie odrębne. Najprościej chyba powiedzieć, że był to naturalny rezultat równoczesnego operowania kilkoma metodami kształtowania wiersza. Innymi słowy: skomplikowane sytuacje wersyfikacyjne traktować można jako potwierdzenie wielostylowości oraz złożoności Herbertowskiego doświadczenia twórczego. Dążenie do kreowania takich sytuacji jest jednak we wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta na tyle wyraźne, częste, regularne, że uzasadnione staje się mówienie o sprecyzowanej strategii tekstotwórczej. Jest to też pośrednie świadectwo mówiące o „metametrycznej świadomości” poety, jej bogactwie, wyrażającym się wielością zasad i zdolnością ich kompilowania, ale i ograniczeniu, wyczuwalnym w skromnej inwencji sylabotonicznej⁵³. Ambiwalencja struktury wersyfikacyjnej w wierszach Herberta może być też rozważana jako korelat językowej labilności wypowiedzi, destabilizacji podmiotu i jego punktu widzenia, agonicznej struktury świata projektowanego i myślanego w wierszach, zabiegu

⁵³ Pojęciem świadomości metametrycznej posłużyła się M. Mikołajczak, zob. *W cieniu heksametru*, dz. cyt., s. 11 oraz przypis 9, w którym autorka wskazuje proveniencję terminu.

nakładania na siebie różnych warstw znaczeń (np. mit – historia – współczesność).

Na koniec sugestia: myślę, że wciąż otwarta pozostaje możliwość rozważenia Herbertowskiej praktyki wersyfikacyjnej z lat 1949–1957 w szerszym kontekście historycznoliterackim, uwzględniającym paralelne (bądź antytetyczne) zjawiska współczesne oraz nieco wcześniejsze. To jednak temat dla odrębnego studium⁵⁴.

⁵⁴ Można na przykład zauważyć, iż Herbert kreował ambiwalentne sytuacje wersyfikacyjne za pomocą prostego chwytu formalnego – rozłamywania tradycyjnych modułów wersowych (por. L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997, s. 366). Takie rozwiązanie do mistrzostwa doprowadziła w latach trzydziestych ubiegłego wieku Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, czym zresztą wzbudzała diametralnie różne reakcje znawców. Karol Wiktor Zawodziński, krytyk bardzo apodyktyczny, ale niewątpliwie dysponujący świetnymi kompetencjami wersologicznymi, uznał za proceder szkodliwy rozbijanie regularnych jedenastozgłoskowców na wersy pięcio- i sześciozgłoskowe (zob. Pawlikowska *w dzisiejszej formie* [w:] tegoż, *Wśród poetów*, Kraków 1964, s. 289–90). Jednak pod koniec lat czterdziestych, a więc w czasach kształtowania twórczej osobowości Zbigniewa Herberta, wrażliwość wersologów była już inna; por. Stanisław Furmanik, *Podstawy wersyfikacji polskiej*, Warszawa 1947, s. 72: „Przy odrobinie analitycznej uwagi nietrudno jest zauważyć występowanie tradycyjnych struktur metrycznych. Ale te nie wyznaczają granic wiersza. Zostają one niejako zepchnięte w tło, a po ich powierzchni intonacja rysuje swoje cięcia wierszowe, które poprzez kontrast nabierają wyrazistości”. Zabieg ten jest uzasadniony, gdyż „ocięzała komunikatywno-opisowa intonacja ogranych, tradycyjnych metrów [...] z normalną składnią i interpunkcją nie są w stanie wyrazić tego, co stanowi istotę treści utworu: subtelny zachwyt na widok zjawiska przyrody, czysty stan duszy” (tamże, s. 72).

Rozdział 3

Przygoda z formą dramatyczną Od widowiska historycznego do dramatu niekonkluzywnego

O twórczości dramatycznej mowa była dotychczas jako o integralnym składniku pisarskiego doświadczenia Zbigniewa Herberta. Zasygnalizowany został wczesny początek pracy nad dramatem, rozważano miejsce dramatycznego modusu wypowiedzi w rodzajowym i gatunkowym pejzażu twórczości z lat 1948–1956. Na tle tych ogólnych ustaleń chciałbym teraz usytuować obserwacje bardziej specjalistyczne. Centralne miejsce przypadnie w nich *Jaskini filozofów*, sztuce po raz pierwszy ogłoszonej drukiem na łamach „*Twórczości*” w roku 1956. Dramat ten nie interesuje mnie jednak sam w sobie, lecz jako punkt dojścia Herbertowskiej przygody z formą dramatyczną. Z tej też przyczyny nie podejmuję próby całościowej interpretacji utworu, zresztą doczekał się on już bogatej i ciekawej biblioteki komentarzy.

Publikowane w ostatnich latach wspomnienia znajomych i przyjaciół Zbigniewa Herberta zawierają wzmianki sugerujące, iż nad dramatem o Sokratesie pracował poeta w latach czterdziestych. Leszek Elektorowicz zapamiętał, że fragmenty takiego utworu Herbert czytywał w kręgu znajomych, na spotkaniach towarzyskich jeszcze w czasach krakowskich, które, przypominajmy,

trwały do roku 1947⁵⁵. Także publikowana korespondencja skłania do myślenia o początkach dramtopisarskiej aktywności w kontekście czwartej dekady ubiegłego stulecia. W liście do Jerzego Zawieyskiego, datowanym na 10 maja 1949 roku, poeta deklaruje: „W moim dramacie, którego jeszcze nie napisałem, chciałbym wyrazić ten swój niepokój o losie człowieka skazanego na śmierć, w tragicznym losie zbuntowanego przeciwko narzuconej mu kreacji męczennika” (ZHJZ 20). Paweł Kądziała, autor przypisów do tomu korespondencji Herberta i Zawieyskiego, potraktował ów passus jako wzmiankę na temat „planowanego dramatu o Sokratesie”. Jak sądzę – słusznie.

Przybliżone rozstrzygnięcia chronologiczne możliwe są jednak dopiero na podstawie kwerendy archiwalnej, ta zaś kieruje uwagę badacza od razu w kilku kierunkach. W Archiwum znajdują się bowiem trzy rękopiśmienne dokumenty, które rzucają światło na wczesny okres procesu twórczego, zakończonego powstaniem dramatu, znanego dziś pod tytułem *Jaskinia filozofów*. Niestety, żaden nie został przez autora datowany. Analiza cech graficznych nie pozostawia wątpliwości, iż są to dokumenty wczesne (koniec lat czterdziestych, przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych). Ale jaka jest dokładna chronologia rękopisów, co można sądzić o kolejności ich powstawania i wzajemnej relacji? Na te istotne pytania nie sposób udzielić odpowiedzi jednoznacznie rozstrzygającej, pozostajemy w sferze domysłów, hipotez. Poniżej przedstawiam supozycję własną, jak sądzę najbardziej prawdopodobną i logiczną.

Pierwszy zachowany ślad dramtopisarskiego wątku w twórczości Zbigniewa Herberta to... zapis w zeszycie do rachunków. Absolwent krakowskiej Akademii Handlowej wykorzystał ów zacny rekwizyt kupieckiego stanu w sposób cokolwiek niezgodny z jego właściwym przeznaczeniem. Na okładce, obok napisu „Skład Papieru i Galanterii Z. Ziembicki, Kraków, Pl. Mariacki 2”, sporządził inskrypcję tytułową – *Sokrates. Dramat* (AZH)⁵⁶. Natomiast

⁵⁵ Zob. L. Elektorowicz, *Wspomnienie o przyjacielu* [w:] *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, red. K. Szczypka, Wrocław 2000, s. 20; J. Siedlecka, *Pan od poezji*, Warszawa 2002, s. 132.

⁵⁶ Akc. 17 879 t. 2.

w rubrykach oznaczonych nagłówkami *Dochód, Bilans* etc. wpisał greckie imiona oraz dialogi swoich *dramatis personae*. Przyjmuję, iż dokument powstał około roku 1948, może nawet nieco wcześniej, w roku 1947 (to właśnie ten utwór mógł Herbert czytać krakowskim znajomym, por. wspomniana relacja Elektorowicza). Tekst zawiera jedynie I scenę aktu I, przedstawiającą bunt uczniów wobec Sokratesa oraz cały akt III, ukazujący filozofa w ateńskim więzieniu. Co ważne, rękopis nie jest zdekompletowany, w zeszycie nie ma śladów po wyrywaniu kartek.

Wydaje się logiczne, że tę kompozycyjno-fabularną lukę wypełnia częściowo drugi dokument: zeszytek z napisem *Dialogi* (AZH)⁵⁷ i adnotacją na okładce *Akt I sc. I – cd., II–V*. Rzeczywiście, *sc. I – cd.* to kompatybilny „ciąg dalszy” sceny I aktu I z utworu *Sokrates. Dramat* – widzimy tu dokończenie sporu Sokratesa z uczniami. Dalej, dopisane sceny II, III, IV i V aktu I pokazują intrygę, knutą przeciw Sokratesowi przez Platona – to tłumaczy, w jaki sposób nauczyciel trafia do więzienia i pod sąd. Kiedy Zbigniew Herbert sporządził szkic uzupełniających scen? Prawdopodobnie niewiele później niż zapis w zeszycie do rachunków, a więc około roku 1947, 1948.

Trzeci rękopis, związany z najwcześniejszym stadium pracy nad dramatem, to sceny dialogowe, zapisane w jednym z notatników. Przypuszczam, iż powstały one wkrótce po dwu dokumentach poprzednio omawianych, około roku 1948, 1949. Autor opatrzył ten rękopis adnotacją *Do mojej Jaskini Platona* (AZH)⁵⁸. Zauważmy, zmienia się tu projekt formuły tytułowej, można powiedzieć: znajdujemy się w połowie drogi między tytułem *Sokrates. Dramat a Jaskinia filozofów*. W trzecim rękopisie modyfikacji podlega także sam sposób myślenia o formie dramatycznej. Herbert odkrywa uroki i walory autotematycznej gry z konwencją, staje się dramaturgem bardziej ironicznym i autoironicznym.

Proponowana rekonstrukcja początku Herbertowskiej przygody z formą dramatyczną ułożyła się zatem w następującą linię:

⁵⁷ Akc. 17 851 t. 1.

⁵⁸ Akc. 17 955 t. 2.

- ♦ ok. 1947–1948 – scena I aktu I oraz akt III utworu *Sokrates. Dramat*, zapisanego w zeszycie do rachunków,
- ♦ ok. 1947–1948 – uzupełnienie utworu *Sokrates. Dramat – Dialogi, Akt I sc. I – cd., II–V*,
- ♦ ok. 1948–1949 – reorientacja strategii dramatopisarskiej – dialogi *Do mojej Jaskini Platona*.

Nie potrafię przedstawić hipotezy bardziej przekonującej, wiarygodnej. Z drugiej strony, nie mogę udowodnić, że zaproponowana chronologia jest bezsprzecznie prawdziwa. Ani też wykluczyć, że oprócz trzech dokumentów zachowanych w warszawskim archiwum były jeszcze inne szkice, wersje, redakcje... Narracja prowadzona w niniejszym rozdziale będzie zatem próbą rekonstrukcji rozwojowej linii Herberta dramatopisarza. Cięży nad tą próbą nieuchronne ryzyko potencjalnego błędu. Mimo wszystko warto ją podjąć.

*

„Scena przedstawia ustronie w pobliżu Aten. Widać Akropol”. Takimi słowami rozpoczyna się utwór *Sokrates. Dramat* (AZH)⁵⁹. Interpretacja didaskaliów pozwala stwierdzić, że teatralne myślenie poety operuje zasadą skrótu, emblematu, montażu. Obraz Akropolu jest elementem konwencjonalnym, łatwo konkretyzującym miejsce akcji. Ustronie to z kolei jakaś przestrzeń zamiejska, pustynna, izolowana, dogodna dla narady spiskowców. A właśnie *in medias* akcji spiskowej wprowadza nas scena I aktu I. Zgromadzeni na pustyni uczniowie Sokratesa, wśród których brakuje jedynie Platona, przeklinają swojego nauczyciela i planują jego zgładzenie. Kiedy Sokrates przybywa, zarzucają go skargami i obarczają winą za liczne krzywdy, w istocie sprowadzające się do jednego motywu. Otóż każdy z uczniów porzucił przed laty swoje dotychczasowe życie, nadzieje kariery lub stabilność egzystencji, by pójść za Sokratesem i od niego nauczyć się prawdy. Tymczasem filozof nie darował im żadnej pewnej wiedzy. Straciwszy tedy wszystko – nie uzyskali nic. Odpowiedzi Sokratesa długo utrzymują się w tonacji drwiny, unicestwiającej ironii, co jeszcze eskaluje rozpacz i wście-

⁵⁹ Akc. 17 879 t. 2.

kłość zebranych⁶⁰. Dopiero w zakończeniu sceny nauczyciel zrywa ze stylem ironicznym, mówiąc: „Czy myślicie, że szukanie prawdy jest jak wędkarstwo a poznawanie jej to tycie? [...] Myślałem, że się coś z tego wykluje. No i udało się. Teraz kopie”. Scena I to, jak już wspomniano, jedyny napisany fragment aktu I. Brakuje również całego aktu II. Spojrzenie na didaskalia otwierające akt III przekonuje, iż nadal pozostajemy w konwencji scenicznego skrótu, skromnych i neutralnych dekoracji, które ograniczają się do podstawowych komunikatów: „Cela Sokratesa w ateńskim więzieniu. Na środku prycza, nad nią okienko, po lewej stronie schody”. Przebieg zdarzeń znów jest wartki, obfituje w zaskakujące zwroty fabularne. Naprzód widzimy uczniów, którzy przychodzą do uwięzionego mistrza, oczekującego na egzekucję. Ich pełne szacunku zachowanie świadczy o tym, że w toku wcześniejszej akcji załagodzeniu lub rozwiązaniu ulec musiał konflikt, zarysowany z taką ostrością w scenie inicjalnej. Szczególne napięcie towarzyszy odsłonię, w której celę Sokratesa odwiedza uczeń o imieniu Kriton, najaktywniejszy spośród niedawnych buntowników. Mistrz poddaje go próbie, twierdząc, iż głos Boga nakazał mu ucieczkę z więzienia. Kriton nie dowierza, ma przecież w pamięci lekcję o posłuszeństwie wobec praw, domyśla się prowokacji, jednak pod wpływem perswazji, a nawet gróźb nauczyciela („Dana mi jest władza przeklinania!”) ulega. Uznaje się wyznawcą proroka Sokratesa i obiecuje pomoc w zorganizowaniu ucieczki.

Pobieżny zarys fabularny pozwala dostrzec, iż Herbertowska „rzecz o Sokratesie” rozpoczęła się jako drama pedagogiczna,

⁶⁰ Cytuję odnośny fragment:

Kriton: [...] Chcemy wiedzieć po co nas tak tumanisz. Rozorałeś nam dusze. [...] Twoje oczy zaklinają nas jak oczy węża [...] Ale gdy jesteśmy sami to nocą coś w nas rozdziera się i kurczy. [...]

Sokrates: Nie chcesz chyba, Kritonie, żebym w nocy spał z wami i jak mówisz zaklinał. I tak mają mnie za zboczeńca.

Kriton: Przestań żartować Sokratesie. Czy ty nie widzisz, co się w nas dzieje? Myśmy przyszli szukać u ciebie prawdy, Sokratesie [...] A ty [...] nigdy nie powiesz tak albo nie. Kpisz z sofistów a gorszy od nich jesteś. Oni biorą pieniądze [...] a ty żywą krew i żywe myśli [...] każeś szukać dna, którego nie ma [...] Sokratesie to jest gorsze niż zbrodnia, tak postępują tylko bogowie... To nieludzkie.

studium złożonych relacji między mistrzem a uczniami. Samotność nauczyciela, ograniczenie adeptów nierozumiejących, że prawdę muszą poznawać na własny rachunek, a nie dostawać w formie gotowego rezultatu, naiwność, podatność na wpływy tak wielka, że do jej wykorzenienia potrzebna jest pedagogiczna intryga – oto lista problemów dobytých z tematu sokratejskiego. A wszystko ujęte, powtórzmy, w ramy widowiska historycznego o uproszczonych dekoracjach.

W sekwencji scen następuje jednak punkt zwrotny: dramat ulega gwałtownej, tematycznej i formalnej, metamorfozie. Wszystko zaczyna się od didaskaliów:

Celę zalega głęboki cień. Szeleści piasek w klepsydry. Zacierają się granice czasu
 Scena alegoryczna
 głos: Oto zaskarżył pod przysięgą Meletos, syn Meletosa z Pittos, Sokratesa, syna Sofronika z Alopeków [?]: Zbrodnię popełnia Sokrates, bogów, których państwo uznaje nie uznając, zaś nowe duchy wprowadzając; zbrodnię też popełnia psując młodzież. Kara śmierci.
scena przedstawia sąd, w środku Sokrates, sędziowie w szkarłatnych maskach

Na tle faktury dramatycznej aktu I oraz inicjalnych scen aktu III ta nowa odsłona wyróżnia się w sposób natychmiast zauważalny. Didaskalia brzmią jak instrukcja dla potencjalnego inscenizatora: ukazać widzowi, że dotychczas obowiązujące reguły kreowania teatralnej rzeczywistości zostają zawieszane. Sygnały podkreślające nagłą przemianę materii dramatycznej i teatralnej są wyraźne: wyciemnienie sceny, głos trudny do zidentyfikowania, dochodzący z nieokreślonej przestrzeni. Takie rozwiązania, zastosowane po raz pierwszy, wytrącają widza z ustalonego trybu odbioru. (Mówimy tu cały czas o przedstawieniu teatralnym. W przypadku lektury tekstu najmocniejszym sygnałem przemiany jest wprowadzenie nowej kwalifikacji genologicznej: *Scena alegoryczna*). Miejsce unieważnionych konwencji dramatycznych zajmuje poetyka ostentacyjnej alegorii. Rozumiem przez to pojęcie system znaków scenicznych, które formułują dość czytelny i jasny komunikat, a zarazem eksponują własną „znakowość”, narzucają percepcji widza swoją głośną obecność. Przyjrzyjmy się im nieco bliżej.

Klepsydra pojawia się jako sygnał upływu czasu, co jest konceptem skutecznym, sugestywnym, ale też oczywistym i konwencjonalnym.

Inna sprawa, że spełnia ona rolę nie tylko elementu wizualnego, lecz także fonicznego – wydawany przez nią odgłos współtworzy dźwiękosferę spektaklu. Podobnie sposób operowania rekwizytem maski zmierza do jednoznaczności oraz siły efektu scenicznego. Nagłe wyłonienie się z ciemności grupy postaci w szkarłatnych maskach ma zaskakiwać widza oraz budzić kolorystyczną asocjacje z wizerunkiem kata, charakteryzując kolegium sędziowskie w sposób niewerbalny, lecz dobitny jako zgromadzenie oprawców.

Warto prześledzić, w jaki sposób początkujący autor dramatyczny wplątuje się w łańcuch przyczyn i skutków, w *crescendo* scenicznych efektów, z których jeden domaga się następnego, jeszcze bardziej wyrazistego i gwałtownego. Decydując się na wprowadzenie rekwizytu masek, musiał Herbert rozstrzygnąć kwestię zasadniczą: czy maski zostaną na twarzach aktorów, czy też będą uchylone? W dramacie i teatrze ciężącym ku efektom jaskrawym i wyostrozonym trudno oczekiwać innego rozwiązania niż ujawnienie tajemnicy. Jeśli jednak samo wprowadzenie masek posiadało w sobie tyle sensacyjności, w jaki sposób rozegrać teraz sytuację dekamufażu? W rękopisie czytamy:

Przewodniczący: Motywy odczytanej skargi są niejasne i mówią szczerze nieważne. Dlatego otwieram ponownie obronę Sokratesa, aby tej całej sprawie nadać oblicze ludzkie. Przeto wzywam zebranych do zdjęcia masek.

(Sędziowie zdejmują maski. Twarze degeneratów. Sokrates cofa się)

Przewodniczący: Czy to (pokazuje zebranych) nie jest ludzkie?

Sokrates: Arcyludzkie

Przewodniczący: A teraz ty, Sokratesie, zdejm maskę

Sokrates: (Przeciąga palcami po twarzy raz i drugi)

Ja mam twarz

Przewodniczący: Proszę zaprotokołować: oskarżony oświadcza, że maska zbrodniarza jest jego twarzą.

Gra motywem maski przebiega według reguł przewidywalnych, konwencjonalnych i utartych. Konfrontacja maski i twarzy staje się wyrazem konfliktu między prawdą i kłamstwem, autentycznością i zafałszowaniem. Świat dramatu okazuje się światem wyraźnych podziałów na dobro i zło.

Reasumując, w analizowanym fragmencie następuje gwałtowna metamorfoza poetyki dramatu, którą najkrócej ujmuję

stwierdzenie zapisane w didaskaliach: „scena przemienia się”. Naturalnie, wraz z „przemianą sceny” przemienia się i rzeczywistość na scenie kreowana. Emblematyczno-skrótowe dekoracje aktu I ustanawiały pakt, mocą którego wydarzenia sceniczne były dla czytelnika/widza wydarzeniami sprzed dwudziestu pięciu wieków, dziejącymi się w Atenach. A jaki pakt komunikacyjno-interpretacyjny stwarza poetyka ostentacyjnej alegorii? Sądzę, że oniryczna konsystencja omawianej sceny jest próbą przełożenia na język teatru jedynej informacji z didaskaliów, która ma charakter abstrakcyjny, a nie bezpośrednio opisowy: „zacierają się granice czasu”. Sformułowanie to można zrozumieć następująco: prezentowany obraz sceniczny ma być przez czytelnika/widza odbierany jako symboliczna wizja metaczasowa. Chcę przez to powiedzieć: nieprzypisana do żadnej konkretnej epoki, ale też nieabstrahująca od realiów historycznych. Proces Sokratesa, wznowiony w bliżej nieokreślonym, odrealnionym miejscu i czasie (poza miejscem? poza czasem?), odsłania się jako komentarz do polskiej współczesności. Aluzje do procesów politycznych, pod koniec lat czterdziestych osiągnających ponure apogeum, są oczywiste, trudne do przeoczenia:

Przewodniczący: Co ciebie łączy ze Spartą?

Sokrates: Przysięgam na Zeusa, że nic.

Obywatele: Przysięga ateisty niewiele znaczy.

Sokrates: Nie byłem nigdy ateistą. Głos boga jest we mnie.

Obywatele: Eee, zaczynasz znowu swoje hece. [...]

Sokrates: Nie byłem agentem Sparty. Ich złoto płynęło do innych domów. Przeszukajcie lepiej swoje [...]

Przewodniczący: Zwracam ci uwagę, Sokratesie, że oskarżony, który oskarża jest podwójnym przeczeniem, które się znosi [...] Czy w Sparcie rządzi lud?

Sokrates: Nie.

Przewodniczący: A więc arystokraci?

Sokrates: Niby tak.

Przewodniczący: A może zaprzeczysz Sokratesie, że całe życie obracałeś się wśród arystokratów? Alcybiades, Platon to twoi najlepsi przyjaciele. A ich polityka jest reakcyjna, antyludowa. [...]

Sokrates (milczy)

Przewodniczący: I dalej: czy ktoś, kto łamie solidarność klasową w czasach walki mas ludowych o władzę, nie zasługuje na karę? [...]

Dialektyka to cudowna broń, Sokratesie.

W świetle *Sceny alegorycznej* można uznać, iż około roku 1948 Zbigniew Herbert szukał formuły dla dramatu rozgrywającego się symultanicznie i paralelnie w planie przeszłości oraz w planie terażniejszości. Jeszcze inaczej mówiąc: szukał formuły dramatu historiozoficznego, w którym przeszłość i terażniejszość wzajemnie się oświetlają, podlegają konfrontacji, porównawczemu zestawieniu. Z przebiegu i treści sceny można odczytać pesymistyczne myśli o ludzkich dziejach. Bieg historii jest tożsamy z progresją siły totalitarnej władzy. Doskonalać sztukę fałszowania obrazu rzeczywistości, tyrania poszerza i pogłębia sferę swojej dominacji, staje się skuteczniejsza. Coraz bardziej zanika przestrzeń ludzkiej wolności. Taki fatalistyczny morał przynosi, jak sądzę, wznowiony proces ateńskiego filozofa.

Scena alegoryczna jest ostatnim zapisem w zeszycie do rachunków handlowych – *Sokrates*. *Dramat* pozostał dziełem nieukończonym. Chronologicznie drugi dokument, szkic kilku scen uzupełniających akt I nie wnosi istotnych nowości formalnych. Ale już dokument trzeci, dialogi *Do mojej Jaskini Platona* (AZH)⁶¹ wprowadza czytelnika w radykalnie odmienną poetykę i wyobraźnię teatralną. Pewne przesłanki pozwalają przypuszczać, iż mamy tu do czynienia z jakimś rodzajem notatki twórczej, z rękopisem roboczym: znika podział na akty i sceny, pozostaje ciąg sytuacji, których wyróżnik stanowi zmiana tematu i okoliczności rozmowy. Herbert notował „od pauz” kolejne kwestie, nie zawsze wiążąc je z nazywanymi po imieniu postaciami. Można powiedzieć, że w szkicowanych dialogach przemawiają głosy, stanowiące dopiero materiał na pełnowymiarowe *dramatis personae*. Przykładowo: Ateńczycy rozprawiają o trudnym położeniu, w jakim znalazło się ich małe państwo. Z zewnątrz zagrażają wrogie potęgi militarne, wewnątrz szerzy się malaria. Powstaje obraz ogólnego rozprzężenia, anarchii, kryzysu funkcjonowania aparatu państwowego. Zapis takiej sytuacji dialogowej i tematycznej przedstawia się następująco:

A tośmy się dostali: z prawa Persja z lewa Sparta w środku malaria.
Fatalne położenie geopolityczne!

Słuszne zwracanie uwagi na położenie geopolityczne, to ładne [...] i usprawiedliwiające

⁶¹ Akc. 17 955 t. 2.

Do czynników politycznych dodałbym jeszcze pojęcie państwa buforowego. I do tego napór sił neokolonialnych na naszą młodą demokrację. [...]

W naszych rozważaniach nie uwzględniłem jeszcze czegoś, co nazwałbym kulturalnym zużyciem.

Aha, dekadencja na tle malarii i dialektyki.

Mówisz obrazowo: słońce nasze zachodzi.

Chwilę uwagi warto poświęcić językowi tych dialogów, jakże dalekiemu od tonacji stylistycznych, obowiązujących w utworze *Sokrates. Dramat*. Wszystkie kwestie ustawione zostały w rejestrze specyficznej parodii i autoparodii. Głosy mówiące sięgają po zużyte klisze językowe, sformułowania sztuczne bądź kiczowate i czynią to z pełną świadomością ich wewnętrznej pustki oraz bezwartościowości. Ale też właśnie pustka i bezwartościowość stanowią pożądany walor. Źródłem satysfakcji okazuje się bezsens. Nieprzypadkowo konstytutywnym składnikiem świadomości projektowanych głosów-bohaterów jest mit dekadenccki, wyobrażenie nadmiernie wyrafinowanej, przeestetyzowanej cywilizacji, która utraciła siły żywotne i skazana została na powolne umieranie. Wobec tego wzorca kulturowego przyrównują własny los ateński mieszczański szkicowani przez Herberta:

Najgorsze jest to, że giniemy, nie będąc nawet ani na chwilę arystokratami. Oczywiście względem czegoś lub choćby względem nicości.

Nawet nie będziemy arystokratami względem nicości.

Tak, obskurnym sposobem schyłkowości jest parweniuszowski dekadentyzm.

Jeden z rozmówców sądzi, iż ostatnim ratunkiem jest wytypowanie oskarżonego, któremu wytoczy się proces polityczny, zakończony wyrokiem śmierci i egzekucją. W ten sposób państwo odzyska energię, siłę działania, inicjatywę i zdolność organizacji. Całą scenkę zamyka kwestia: „No, kończmy już panowie. Nie wiem tylko czy jesteśmy już dość obrzydliwi”. Idea sądowego morderstwa powraca jako temat rozmowy w innej szkicowanej sytuacji. Trwa narada w sprawie planowanego procesu. Prawdopodobnie jest to posiedzenie jakiegoś kolegialnego organu władzy. Wysuwane są kandydatury oskarżonych. Arystokrata, który zgwałcił swoją córkę, okazuje się złym rozwiązaniem: „arystokraci są już tak bardzo zastrachani, że już i tak

nie możemy nawet marzyć o najskromniejszej rewolucji z ich strony, trzeba ich trochę ośmielić". Upada również projekt wytoczenia publicznego procesu przeciw kapłanowi, oskarżonemu o fałszowanie wyroczni. „Procesy religijne” stały się w ostatnich czasach nagminne, a tu potrzebny jest proces niezwykle, szokujący, wyłączny w swoim rodzaju. Jeden z uczestników przypomina, iż niedawno wpłynęło oskarżenie przeciw Sokratesowi, dotyczące demoralizacji młodzieży. Rozpoczyna się krótka dyskusja. Ostateczna decyzja nie zapada, lecz obradujący zdają się skłaniać ku przeświadczeniu, iż najlepszym kandydatem na skazańca będzie właśnie stary filozof. „Ale kończmy już panowie. Nie wiem tylko czy jesteśmy już dość obrzydliwi” – pada po raz kolejny znana kwestia.

Jak nietrudno zauważyć, w cytowanych dialogach kontynuuje Herbert strategię mowy ezopowej, stosowaną wcześniej w *Scenie alegorycznej*. Zjawiskiem nowym jest natomiast ironiczny autotematyzm. Owo „kończmy już”, wypowiedane kilkakrotnie w finale rozmowy, to sygnał, poprzez który mówiące głosy wyrażają znudzenie przedłużającą się grą. Pytanie: „czy jesteśmy dość obrzydliwi?” ujawnia równocześnie perwersyjną przyjemność w wywieraniu możliwie najgorszego wrażenia na świadkach gry. Tendencja autotematyczna przybiera na sile – w jednym z zapisków Herbert projektuje krótkie didaskalia, informujące o „głosie zza sceny”, wydającym stanowczą komendę: „Niech wejdzie chór”. Rzeczywistość sceniczna zostaje tym samym zdemaskowana jako rzeczywistość reżyserowana, organizowana – spoza sceny. Co więcej, reżyserowana niezbyt sprawnie, po partacku, skoro nie obeszło się bez mało dyskretnego instruowania wykonawców. Można powiedzieć, że pierwiastek autotematyczny miał w sobie również *Sokrates. Dramat*, skoro drama historyczno-pedagogiczna została w nim przełamana *Sceną alegoryczną*, czyli nagłą inkrustacją w stylu oniryczno-ekspresjonistycznym. Gwałtowne przemodelowanie poetyki spektaklu zawsze zwraca uwagę na sferę formy, konwencji, techniki wykonawczej. Ale w utworze *Sokrates. Dramat* chodziło o metamorfozę systemu znaków teatralnych, w szkicowanych dialogach z notatnika o jego dekonstrukcję. Autotematyzm nie jest tu gloryfikacją sztuki, nie eksponuje formalnej wirtuozerii, warsztatowej sprawności, perfekcyjnego działania teatralnej maszyny. To raczej autotematyzm, będący efektem biedy,

niedomagania teatru. Forma projektowanego spektaklu kruszy się i zarysowuje w skutek nieporadności wykonawców; przez nadwątłą iluzję przeziera liche rzemiosło. Aktorzy grający role chórzystów jeszcze po wyjściu na scenę poprawiają kostiumy i charakteryzacje, dają sobie nerwowe znaki. Wystawiany przez nich chór jest chórem ateńskich obywateli. Do rangi chóru dramatycznego została więc podniesiona ciżba, zbiorowość mieszczan dekadentów.

Można powiedzieć, że podobnie jak *Scena alegoryczna*, także szkicowane dialogi obalają temporalną jednowymiarowość świata przedstawionego. Tyle, że nie technika onirycznej wizji, w której „zacierają się granice czasu” służy temu celowi, lecz właśnie ironiczny autotematyzm. Gdy rzeczywistość sceniczna obnaża się sama jako gra, wówczas zerwaniu ulega pakt między widownią a sceną, w myśl którego czas spektaklu jest, na przykład, epoką Sokratesa. Czas ujawnia się jako chwila obecna, w której widzowie siedzą na krzesłach, zaś aktorzy jawnie bawią się widowiskiem o Sokratesie. A skoro podkreślenie fikcjonalności czasu starożytnego skłania uwagę ku terażniejszości, to tym samym terażniejszość może zostać włączona w sferę scenicznej refleksji. Terażniejszość, to jest ta rzeczywistość, którą zgromadzeni w teatrze ludzie, aktorzy i widzowie, znają i do której wrócą – po skończonym spektaklu. Paradoksalnie zatem, teatr zajmuje się sam sobą i w ten sposób dociera do rzeczywistości pozateatralnej...

W roku 1948, a więc w czasie zbliżonym do powstania najwcześniejszych rzutów dramatu sokratejskiego, Zbigniew Herbert sporządził w notatniku⁶² kilka zapisów o tematyce dramatologicznej i teatrologicznej, np.: „Scena wymyka się bezpośredniej rzeczywistości, widowisko dąży do tego, by stać się mniej opisowym niż sugestywnym, mniej dokładnym niż powszechnym, mniej psychologicznym niż ludzkim”. Albo: „technika pokazywania przedmiotów i wypowiedzania słów, które są prawie przedmiotami i prawie słowami. „ależ to jest dziecinnie proste: teatr to znaczy być rzeczywistym w nierzeczywistości”⁶³. Podobne sformułowania po-

⁶² Zob. AZH, akc. 17 955 t. 2.

⁶³ Podkreślenia Herberta. Są to prawdopodobnie wypisy z książki *Aspects du théâtre contemporain en France (1930–45)*.

jawiają się w późniejszym o kilka, kilkanaście miesięcy liście do Jerzego Zawieyskiego z dnia 22 sierpnia 1949 roku. Początkujący autor jako swój ideał formalny wskazuje tu „dramat klasyczny, który nie kopiuje rzeczywistości (jest jakiś gruby nonsens w teatrze naturalistycznym, choćby tak dobrym jak Zapolska) – ale poszukuje jej istoty” (ZHJZ 26). Zauważmy: myślenie poety uporczywie krąży wokół relacji teatralne – rzeczywiste, sceniczne – pozasceniczne. Stałym elementem tego myślenia jest przekonanie, że owa relacja nie powinna przyjmować formy prostego naśladownictwa. Artysta musi szukać metody interpretującej świat⁶⁴. Śmiało można powiedzieć, że zagadnienie, tworzące pod koniec lat czterdziestych centrum metadramatycznej i metateatralnej świadomości Zbigniewa Herberta, przenikało także jego ówczesną praktykę dramatopisarską. Przy czym dla rodzącego się dramatu sokratejskiego najistotniejsze jest pytanie o relację dramat/teatr – rzeczywistość historii.

Herbert nie był jeszcze autorem *Dwóch kropeł* i *Złotego środka*, gdy jego projekt dramatyczny, skupiony wokół tematu sokratejskiego, osiągnął znaczny stopień komplikacji, a nawet wewnętrznej polemiczności. Pierwsza i druga próba pisarska zaowocowała stworzeniem ramy fabularnej, pomysłem na akcję, sekwencją gotowych scen, która jednakowoż posiadała pewne luki. Próba trzecia przyniosła szkice sytuacji scenicznych, mogących częściowo zapełnić puste miejsca, ale zarazem oznaczała zmianę w samym sposobie kształtowania materii dramatycznej. Trudno było liczyć na możliwość porozumienia między już ukształtowanymi wariantami. Inaczej myśli o dramacie i teatrze autor, który „zwyczajną” sztukę historyczną inkrustuje sceną oniryczną, po trosze ekspresjonizującą, inaczej dramatopisarz, który posuwa się do dekonstrukcji spektaklu na scenie. „Dramat [...] bebeszy się we mnie” – pisał Zbigniew Herbert do Jerzego Zawieyskiego w liście z dnia 22 października 1949 (ZHJZ 30). Nie tylko sukces artystyczny, ale w ogóle sam byt utworu jako całości skomponowanej

⁶⁴ Ten wątek metateatralnej i metadramatycznej świadomości Zbigniewa Herberta analizuje pod innym kątem Jacek Kopciński; por. *Nastłuchiwanie*, dz. cyt., s. 58–61 (uwagi o związkach Herberta z „estetyką Reduty” oraz z tradycją i istotą „teatru poetyckiego słowa”, o koncepcji „chudego teatru”, o zasadzie „scenicznej metafory” etc.). Warto dodać, że w notatkach poety zachowały się zapiski, potwierdzające zainteresowanie tradycją Reduty (zob. AZH, akc. 17 955 t. 21).

i zamkniętej pod względem fabularnym, artystycznym i myślowym, uzależniony został od tego, czy młody autor zapanuje nad konflikto-genną wielością rozwiązań formalnych, wykazując się konsekwencją, świadomością i talentem.

*

Archiwalna kwerenda pozwoliła uzyskać dość dokładny obraz dramaturgicznej inicjacji Zbigniewa Herberta. Niestety, w archiwum poety nie zachowały się rękopisy bądź notatki związane z dramatem o Sokratesie, które pochodziłyby z lat 1950–1954. Po dialogach z notatnika, chronologicznie pierwszym dokumentem, poświadczającym rozwój projektu, jest dopiero rękopis *Jaskini filozofów*, opatrzony datami: styczeń–kwiecień 1955. Dalsze ogniwa w łańcuchu to drugi rękopis (czystopis) i wersja maszynopisowa. Mamy zatem taką oto sytuację:

- Koniec lat czterdziestych – początki pracy nad dramatem o Sokratesie, udokumentowane trzema rękopisami.
- Pierwsza połowa roku 1955 – dramat pt. *Jaskinia filozofów* uzyskuje niemal ostateczną postać.

Co działo się z projektem dramatycznym pomiędzy wyznaczonymi punktami krańcowymi, o tym trudno wyrokować. Być może Herbert zawiesił pracę nad dramatem o Sokratesie, a do pomysłu wrócił dopiero w roku 1955? Wątpliwość budzi jednak fakt, iż pierwszy rękopis właściwej *Jaskini filozofów*, datowany na styczeń–kwiecień 1955, charakteryzuje się stosunkowo niewielką ilością skreśleń, dopisków i poprawek⁶⁵. Sprawia on tym samym wrażenie tekstu pisanego w oparciu o jakieś warianty wcześniejsze, notatki czy próby. Ale znów – jeśli takowe były czynione, dlaczego się nie zachowały?

Inna okoliczność jawi się za to bardziej klarownie. Jest wysoce prawdopodobne, że na początku dekady lat pięćdziesiątych zetknął się Herbert z dwiema inspiracjami, które całkiem niezależnie zbiegły się w tym samym czasie: w lutym 1950 roku. Właśnie wówczas Jerzy Zawieyski ukończył pracę nad dramatem pt. *Sokrates*,

⁶⁵ Zob. AZH, akc.17 879 t. 1.

a Tymon Terlecki przełożył na język polski oraz zaadaptował dla potrzeb radiowych sztukę Maxwella Andersona pt. *Barefoot in Athens*, wyemitowaną następnie przez Rozgłośnie Polską Radia Wolna Europa⁶⁶. Herbert na pewno znał pierwszy utwór, można podejrzewać, że zetknął się też z drugim⁶⁷. *Jaskinia filozofów*, końcowy rezultat procesu dramatycznego, wobec obydwu realizacji z roku 1950 sytuuje się antypodycznie.

Autor *Męża doskonałego* pokazał Sokratesa – herosa etycznego, a nawet religijnego. Protagonista jest w tym utworze doskonale utwierdzony w swoim samorozpoznaniu, świetnie wie, kim jest i nie omieszka tego oświadczyć w scenie stylizowanej na platońską *Ucztę*:

we wnętrzu Sokratesa jest cisza i jasno tak, jak jasne jest niebo w słoneczny dzień. Nikt nie dowierza, że we wnętrzu Sokratesa obrał sobie mieszkanie daimonion, który jest głosem Boga. To ten głos mnie prowadzi i to ten głos już w dzieciństwie nakazywał mi rozróżniać prawdę od fałszu. [...] jestem człowiekiem prostym, sługą Boga⁶⁸.

Brzmi to bardzo po chrześcijańsku i tak brzmieć miało. Zawieyski dystansował się wprawdzie od starej koncepcja Sokratesa jako „pre-Chrystusa”⁶⁹, jednak aluzje budujące paralele między bohaterem *Obrony Sokratesa* i bohaterem Ewangelii są w jego sztuce wyraźne, a tonacja sztuki – niezmiennie podniosła. Chór zapewnia, że filozof stanie się „słupem światła”, który będzie „świecił przez wieki / każdemu i wszystkim”, cały dramat domknięty został patetycznym wykładem Sokratesa o nieśmiertelności duszy. Opozycyjność Herberta wobec takiej wizji jest oczywista. W *Jaskini filozofów* So-

⁶⁶ Wszystkie informacje o sztuce Maxwella Andersona, adaptacji Tymona Terleckiego, jak również dostęp do tekstu polskiego zawdzięczam Pani Profesor Ninie Taylor-Terleckiej, której w tym miejscu serdecznie dziękuję.

⁶⁷ Akt pierwszy sztuki Zawieyskiego ukazał się na łamach „Tygodnika Powszechnego” w roku 1950. Jest wysoce prawdopodobne, że pozostałe akty pokazywał Herbertowi sam zaprzyjaźniony autor. Niewykluczone, że poeta słuchał też w Wolnej Europie *Sokratesa* Maxwella Andersona w adaptacji Terleckiego, zwłaszcza, że sam pracował nad dramatem poświęconym antycznemu bohaterowi.

⁶⁸ J. Zawieyski, *Sokrates* [w:] tegoż, *Dramaty*, t. 3, Warszawa 1986, s. 44–46.

⁶⁹ Por. *Nota edytorska do Sokratesa*, tamże, s. 75.

krates sam dla siebie wyznacza problem poznawczy, Chór podlega degradacji, przedśmiertny wykład o nieśmiertelności całkowicie się nie udaje. Wreszcie lapidarność i ekonomia słowna wyraźnie odci-
na się na tle wielomównej sztuki starszego pisarza.

Z kolei utwór Andersona mówił, w formie aluzyjnych dialogów, o globalnej konfrontacji dwu zasad politycznych, społecznych, cywilizacyjnych: zachodniej demokracji i radzieckiego totalitaryzmu⁷⁰. Rzecznikiem komunistycznego imperium jest Pauzaniasz, król Sparty, zapewniający, iż w najlepszym ustroju „niewielka grupa ludzi bierze na siebie cały ciężar rządzenia i przeciętny obywatel nigdy sobie tym nie zaprzęta głowy”. Pauzaniasz nie ukrywa przed filozofem kulis systemu: mieszkańcy jego kraju nie mają prawa do myślenia i zadawania pytań, władza sprawowana jest terrorem, a wewnętrzne rywalizacje politycznej elity prowadzą do krwawych rozstrzygnięć. Jest to jednak system lepszy i skuteczniejszy od demokracji, najgorszej formy rządów, niezapewniającej ładu w państwie. Sokrates występuje jako tragiczny antagonistą Pauzaniusza. Jest płomiennym rzecznikiem ateńskiej demokracji i pozostaje jej wierny nawet wówczas, gdy demokratyczny werdykt niesłusznie skazuje go na śmierć. Uwięziony, odrzuca propozycję tyrana, który przekupił strażę i obiecuje komfort „nadwornego filozofa” w Sparcie. Niezłomny mędrzec woli przyjąć śmierć od wolnego społeczeństwa, niż życie od despoty:

Sokrates: Ateny szukają sprawiedliwości. Nie zawsze ją znajdują, ale jej szukają. Wytoczyły mi proces, na którym mogłem mówić co chciałem. Czy w Sparcie są takie procesy, Pauzaniasz?

Pauzaniasz: Owszem, ale z góry, przed zwołaniem sądu postanawiamy kto jest winien. Mamy tyle zdrowego rozsądku⁷¹.

Jeśli we wczesnych latach pięćdziesiątych Zbigniew Herbert siedział przy radioodbiorniku w trakcie nadawania tego słuchowiska, nie był chyba zaskoczony sposobem opracowania tematu. Strategię aluzyjną sam przecież stosował we wczesnych redakcjach z oko-

⁷⁰ Tymon Terlecki w przedmowie do słuchowiska nazwał angielską sztukę „jedną wielką aluzją do naszej epoki i do rozdzierającego ją konfliktu poglądów na świat.”

⁷¹ M. Anderson, dz. cyt.

lic roku 1948. Podjął ją i później, w dramacie finalnym, ale, trudno zaprzeczyć, znacznie subtelniej niż Maxwell Anderson.

Można zatem przyjąć, że w roku 1950 Herbert zetknął się z jedną lub dwiema dramatycznymi realizacjami tematu sokratejskiego, które wszakże od jego własnej linii myślenia były odległe. Jeśli odegrały rolę inspiracji – to chyba tylko negatywnej, na zasadzie utwierdzenia w przeciwieństwie. Zdawał sobie z tego sprawę sam Zawieyski, gdy w roku 1955, już po lekturze maszynopisu *Jaskini filozofów*, pytał: „Czy choć trochę mój dramat natchnął Cię do takiej poetyckiej opozycji?” (ZHJZ 97)⁷².

Co jeszcze, prócz doświadczeń lekturowych, działo się z Herbertem dramatopisarzem pomiędzy rokiem 1948 a 1955? Obraz komplikują (ale też czynią ciekawszym) nieliczne świadectwa na temat podejmowanych w tym okresie odrębnych prób dramatycznych. W liście do Haliny Misiołkowej z 12 marca 1951 roku Herbert wzmiankuje o „nowej sztuce” (ZHHM 20) i jej możliwych tytułach: *Koło* albo *Powrót*. W archiwum zachowały się skromne ślady, dające się powiązać z tymi zamierzeniami. Jednym z nich jest luźna karta z nagłówkiem *Wieczny Powrót*, opatrzona w prawym górnym rogu inskrypcją *Prolog*. Herbert zapisał ledwie trzy wersy, z których pierwszy brzmi „Ach gdybym kiedy mógł wydobyć głos”, pozostałe są zaś prawie nieczytelne. Na tym urywa się ta próba tekstowa, pochodząca najprawdopodobniej z roku 1954. Ponadto, w notatniku późniejszym o dwa lata, a więc zapisanym już po ukończeniu *Jaskini filozofów*, znajduje się krótki plan dramatu o wiecznym powrocie. Trudno wszakże na jego podstawie wyciągać głębsze wnioski, a to z dwóch powodów: niskiej czytelności zapisu i wysokiej enigmatyczności sformułowań. Tyle można się domyśleć, że dramat miał być ujęty w akty o trójdzielnej strukturze rano – południe – wieczór. Bohater dramatyczny (bliżej niesprecyzowany) miał się budzić, zasypiać i chyba równocześnie – w planie symbolicznym – umierać, nadal żyć. Zagadką pozostaje jednak treść, która powinna ów schemat wypełnić. Być może zresztą treści takiej Herbert w ogóle się nie dopracował, a idea

⁷² Także w słowie poprzedzającym *Sokratesa* Zawieyski stwierdzał, że *Jaskinia filozofów* jest wobec jego utworu propozycją antypodyczną „zarówno pod względem formalnym, jak i zawartości ideowej” (J. Zawieyski, *Sokrates*, dz. cyt., s. 75).

dramatu o wiecznym powrocie była tylko mglistą intencją.⁷³ Warto natomiast zwrócić uwagę, że sam motyw „powrotu”, „koła”, „nawrotu” koresponduje z motywem powtórzenia, repetycji, obecnym od samego początku w projekcie dramatu o Sokratesie. *Scena alegoryczna* przedstawiała przecież wznowiony proces mędrca, w dialogach *Do mojej Jaskini Platona* kwestia: „No, kończmy już” powtarza się kilkakrotnie, a już w *Jaskini filozofów* powtarzalność stała się główną cechą świata, ludzkich zachowań oraz struktury dramatycznej⁷⁴.

W interwale czasowym, dzielącym szkic *Do mojej Jaskini Platona* oraz rękopis *Jaskini filozofów* mieści się jeszcze inne, bardzo ciekawe wydarzenie. To wówczas rozpoczął poeta pracę nad *Drugim pokojem*. Niestety, pierwsze rzuty tego utworu, odległe od wersji publikowanej, zachowały się w formie niekompletnej. Notatnik z roku 1954 zawiera dwie luźne kartki: jedna z nich jest uszkodzona i przechowywała drobny urywek dialogu pomiędzy bliżej nieokreślonymi postaciami, na drugiej zapisany został *Prolog* (AZH)⁷⁵. Ma on charakter metadramatyczny i metateatralny, zawiera streszczenie sztuki, cha-

⁷³ Oto pełny wykaz sygnatur odnoszących się do rozmaitych śladów po idei dramatu o wiecznym powrocie: AZH, akc. 17 889, akc. 17 955 t. 53, akc. 19 955 t. 60. Samo podjęcie motywu wiecznego powrotu wiązało się niewątpliwie z inspiracją, którą odsłania list do Henryka Elzenberga, datowany na 6 maja 1953 roku: „Jestem pod świeżym wpływem Nietzschego. Doznałem bardzo wielu zapładniających i ośniewających myśli na temat «wiecznego powrotu»” (ZHHE 54).

⁷⁴ W didaskaliach na pierwszej stronie maszynopisu *Jaskini filozofów* pojawia się propozycja inscenizacyjna, niezamieszczona później w wydaniu książkowym: „Można podkreślić symetryczność budowy, to jest powrót tych samych scen przez zastosowanie tych samych, powtarzających się tematów muzycznych” (AZH, akc. 17 879 t. 1). Jest to świadectwo wagi przypisywanej przez autora do strukturalnego rytmu utworu. Całość ujęta została w trzy dni i zarazem w trzy akty. Schemat dwóch pierwszych dni/aktów jest analogiczny: rano przychodzi Wysłannik i zastaje śpiącego Sokratesa. Odbywa rozmowę ze Strażnikiem. Potem obaj budzą więźnia. Wysłannik zachęca Sokratesa do ucieczki. Dalsze sceny wypełniają dialogi protagonisty z uczniami. Gdy dzień/akt dobiega końca filozof zostaje sam i wygłasza monolog. Tak ustabilizowany puls dramatu zaczyna się rwać i tracić regularność w akcie III. Pierwsza zmiana polega na usunięciu postaci Wysłannika – los Sokratesa został już przesądzony i możliwość ucieczki znikła definitywnie. Efekt zakłócenia kompozycyjnego rytmu staje się bardzo mocny pod koniec aktu III, gdyż zamiast monologu Sokratesa pojawia się krótki, uzurpatorski komentarz Platona.

⁷⁵ Akc. 17 955, t. 53.

rakterystykę *dramatis personae* oraz próbę określenia genologicznego statusu tekstu/widowiska. Prolog jest wielogłosowy, ale jego przebiegiem kieruje jedna postać, nazwana Narratorem:

Narrator: Ogłoszenie: Zamienię duży pokój w Śródmieściu ze wspólną kuchnią na dwa mniejsze za dopłatą. To jest ekspozycja. Czego? Trudno dokładnie określić rodzaj. [...] W każdym razie nie tragedia. Brak wzniosłości. Nie ma szpady, krwi i miłości. Jest metraż, czajnik, gaz do gotowania i do trucia.

Po tym oświadczeniu Narrator przechodzi do prezentacji bohaterów, którzy w trakcie *Prologu* siedzą nieruchomo na krzesłach:

Narrator: Osoby – cztery. Ułaskawiony, jego żona. To właśnie oni dali ogłoszenie. Wykształcenie techniczne, jeździ tramwajem, lubi kino, chciałby samochód, jest to po prostu blondyn, jasny blondyn z niebieskimi oczyma. Do winy się nie przyznaje.

Prezentowane przez Narratora osoby wypowiadają krótkie kwestie, np.:

Ułaskawiony: Więc o sobie coś można powiedzieć. Przeważnie się pracuje, z pracy jestem zadowolony, dobrowolnie zostaję po godzinach. Mógłbym leżeć w domu, ale nie mam warunków. Wolę zostać w biurze, cisza, czysto, dobre światło, nikt się nie wtrąca. Lubię dom, ale my nie mamy domu.

Po wypowiedzeniu tych słów Ułaskawiony znów zapada w milczenie. Prolog sprawia zatem wrażenie gabinetu figur woskowych, pośród których przechadza się objaśniający Narrator. W jaki sposób chciał ukształtować Herbert dalsze odsłony? Czy Narrator miał być wycofany, pozostawiając scenę w wyłącznym władaniu już ożywionych figur? A może akcja rytmicznie zastygałaby w bezruchu w chwilach narratorskiej interwencji? Czy poeta przewidywał możliwość interakcji między bohaterami opowieści a jej gospodarzem? Pytania te muszą chyba pozostać bez odpowiedzi...

O ile zamysł dramatu o wiecznym powrocie da się w pewien sposób uzgodnić z projektem sokratejskim, o tyle prolog *Drugiego pokoju* jawi się jako przedsięwzięcie gruntownie odmienne i osobne. Po pierwsze – pod względem tematycznym i stylistycznym. Autor skierował uwagę na bohatera przeciętnego, anonimowego, osadzonego w rzeczywistości dużego polskiego miasta pierwszej połowy

lat pięćdziesiątych. Co za tym podąża, językowy rejestr ograniczony został do mowy kolokwialnej, nieskomplikowanej. Po drugie, prolog *Drugiego pokoju* sytuuje się poza nurtem rozwoju dramatu sokratejskiego także pod względem formalnym. Oczywiście, również tutaj stosuje Herbert zabiegi autotematyczne, na tym jednak podobieństwa się kończą. Szkicowana ekspozycja dramy lokatorskiej to projekt teatru epickiego z dominującą pozycją narratora, gospodarza scenicznej opowieści, łączącego kompetencje dramatologa, psychologa czy też socjologa⁷⁶.

Prolog *Drugiego pokoju*, skonstruowany najprawdopodobniej w roku 1954, można zrozumieć jako próbę odświeżenia dotychczasowego języka dramatycznego. Historiozoficzny dramat, osnuty wokół śmierci greckiego filozofa, nie został jeszcze sfinalizowany, a już autor rozpoczął poszukiwania nowego terytorium tematów i konwencji. Świadczy to o dynamice Herbertowskiej przygody z formą dramatyczną⁷⁷. Na razie jednak idea dramy lokatorskiej została ledwie zaznaczona. Zbliżał się już czas *Jaskini filozofów*, będącej summą doświadczeń zbieranych przez poetę-dramatopisarza w pierwszych latach twórczej aktywności.

⁷⁶ Postać narratora ze szkicowanej ekspozycji *Drugiego pokoju* można opisać w języku teoretyków dramatu i teatru. Z czterech wyróżnionych przez Patricę Pavis typów „epickiego narratora” w dramacie, do postaci stworzonej przez Herberta pasują, jak sądzę, dwa: „burzyciel iluzji” (komentujący i streszczający akcję, obdarzony zdolnością antycypowania zdarzeń) oraz „reżyser przedstawienia” (postać aranżująca widowisko, zarządzająca strukturą spektaklu). Zob. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław 1998, s. 320. Rodzaj epizującej metateatralności, znamionującej Prolog *Drugiego pokoju*, nasuwa skojarzenia z *Naszym miastem* Thorntona Wildera. Narrator Herberta, podobnie jak Reżyser z amerykańskiej sztuki, wprowadza publiczność w świat przedstawiony za pomocą stylu reporterskiego, operującego socjologicznym konkretem. Obie postaci łączą też wszechwiedza i pozycja kreatora rzeczywistości scenicznej.

⁷⁷ O próbie poszerzenia dotychczasowego terytorium języków dramatycznych i teatralnych świadczyć może również rękopis dramatu pt. *Bank Interno* (AZH, akc. 17 890), orientacyjnie datowanego przez Henryka Citkę na „ok. 1953” (por. *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, oprac. H. Citko, Warszawa 2008, s. 57). Utwór jest ledwo rozpoczęty, trudno właściwie określić kierunek, w jakim mógł on zmierzać, ale uwagę zwraca deklaracja, zawarta w didaskaliach: „Wiele scen w tej sztuce opiera się na zasadzie pantomimy. Jest to taki trochę balet. Dużą rolę gra światło i muzyka”.

*

Jaskinia filozofów, sztuka pisana zimą i wiosną roku 1955, nosi w sobie wieloraką pamięć pierwszych prób dramatycznych z końca lat czterdziestych. Można sformułować obszerny katalog motywów, szczegółów fabularnych, a także rozwiązań scenicznych, wypracowanych w szkicach dawnych, a następnie podtrzymanych i rozwiniętych w dziele finalnym. Wyliczmy część z nich: napięte relacje mistrz – uczeń, motyw dialektyki jako kuglarstwa semantycznego, opozycja twarzy i maski, projekt scenografii⁷⁸. Aby jednak nie rozpraszać uwagi na obserwacje szczegółowe, przechodzę do konstatacji bardziej zasadniczych, dotyczących sposobu kształtowania formy dramatycznej.

Autor *Jaskini filozofów* wykorzystał chwyt sprawdzony wcześniej w *Scenie alegorycznej*, a polegający na przełamywaniu rzeczywistości scenicznej obrazem odrealnionym, wizyjnym. Z taką sytuacją mamy

⁷⁸ Można powiedzieć, że miejsce akcji *Jaskini filozofów* zostało już obmyślane w utworze *Sokrates. Dramat* (AZH, akc. 17 879 t. 2). Oto didaskalia sceny I aktu III: „Cela Sokratesa w ateńskim więzieniu. Na środku prycza, nad nią okienko, po lewej stronie schody”, a to analogiczna informacja w *Jaskini filozofów*: „Więziennic kamienne. Mrok. Na pryczy człowiek okryty płaszczem. Schody po lewej stronie. Małe okno” (JF 29). W utworze finalnym te proste rozwiązania scenograficzne zostały jednak poddane ciekawszej funkcjonalizacji. „Schody po lewej”, w dramacie wczesnym służące tylko celom komunikacyjnym, zyskały dodatkową motywację w scenie III aktu II *Jaskini filozofów*. Pełnią tam rolę podestu wynoszącego Platona do napuszonej deklamacji: „O zacny ojców płodzie ty, / O płodzie zacnych matek”. W toku monologu zstępowanie aktora po stopniach schodów może podkreślać momenty cięć wersowych oraz ilustrować treść wypowiedzi (JF 49):

Ostatnie promienie
 padają na głowę mędrca
 uczniowie
 z płaszczami zarzuconymi na głowę
 stopień po stopniu
 wchodzą
 w noc.

Także „okienko” nie jest już w *Jaskini filozofów* zwykłym okienkiem, ale otwarciem pudełkowej przestrzeni na to, co zewnętrzne, na świat. W scenie V aktu II *Sokrates*, „podchodzi do okna” i wypowiada ważną kwestię adresowaną do drzewa.

do czynienia w pierwszym i trzecim monologu protagonisty. Inaczej jednak niż w utworze *Sokrates. Dramat*, zabieg ten nie służy kreacji miejsca metahistorycznego; monologi nie łączą się w ogóle z historiozoficzną warstwą dramatu. Jeśli coś się w nich „zaciera”, to nie „granice czasu”, lecz granice między rzeczywistością zewnętrzną, „cełą w ateńskim więzieniu”, a *theatrum mentis* protagonisty. Innymi słowy: *Jaskinia filozofów* skłania się punktowo ku dramaturgii subiektywnej⁷⁹.

Można natomiast powiedzieć, że w dziele finalnym bezpośrednią kontynuację znalazł kierunek poszukiwań formalnych, zarysowany w dialogach *Do mojej Jaskini Platona*. A więc: zasada scenicznej ascezy, wybór zgrzebnego, ubogiego miejsca teatralnego oraz autotematyzm, wyrażający nie tyle wyrafinowanie, co ograniczenia sztuki teatralnej⁸⁰. Warto przyrzeć się z bliska, w jaki sposób przebiega akcja autotematyzacji dramatu i spektaklu. Kategorii i narzędzi badawczych dostarczy teoria zjawisk metadramatycznych i metateatralnych, zaprezentowana niedawno w świetnej syntezie przez Annę R. Burzyńską⁸¹.

Pierwsza jednostka kompozycyjna *Jaskini filozofów* określona została jako prolog. Na pustej, pozbawionej dekoracji scenie, występuje sześciu Chórzystów, którzy informują widzów o treści

⁷⁹ Didaskalia wprowadzające *Scenę alegoryczną* zaczynały się od oznajmienia: „Cela zalega głęboki cień”. Natomiast w scenie III aktu III *Jaskini filozofów* (JF 66), gdy po wyjściu Platona skazaniec zostaje sam, czytamy: „Sokrates cofa się w kąt. Teraz reflektor rzuca na niego ogromny cień pajęczyny, którym Sokrates spleciony jest jak mucha”. Można powiedzieć, że w monologu z *Jaskini filozofów* język efektów luministycznych i tenebrystycznych służy innemu sposobowi definiowania sceny niż w pozostałych fragmentach sztuki. Scena wydaje się przemieniać w projekcję stanów świadomości głównego bohatera, który doświadcza lęku, myślowego zamętu, rozpacz. Doznaniom tym jednak nie ulega, lecz przeciwstawia się – ironią i refleksją.

⁸⁰ W liście do Haliny Misiótkowej z 1 czerwca 1956 roku Zbigniew Herbert pisał o *Jaskini filozofów*: „serdeczne dzięki za pięknie przepisane Sokratesa. Bardzo się cieszę, że Ci się choć trochę podobał, to dodaje mi otuchy i rozmachu (żeby go pchać). W tej chwili jest to moja idea sfiksowana. Nawet nie wyobrażasz sobie, jak chciałbym to widzieć na scenie” (ZHHM 130). W tym miejscu poeta zrobił przypis rozwinięty na końcu listu: „najchętniej półamatorskiej, awangardowej, może być w piwnicy albo na strychu, wychodku czy w korytarzu” (ZHHM 133).

⁸¹ Zob. A.R. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategia metateatralna w polskiej dramaturgii awangardowej*, Kraków 2005. Część pierwsza tej ciekawej rozprawy dokonuje przeglądu ujęć badawczych i teorii porządkujących szerokie spektrum zjawisk autotematycznych w dramacie i teatrze.

widowiska i rządzących nim regułach. Nie ulega wątpliwości, że akt prezentacji jest równocześnie aktem autotelicznym, konstytuującym odniesienie dramatu do siebie samego. Wedle typologii Vieweg-Marks utwór generujący taki rodzaj metadramatyczności należałoby zaliczyć do działu „metadramat epizujący”. Chórzyści tworzą bowiem „pośredniczący system komunikacyjny” [między autorem a odbiorcami – przyp. M.A.], który „rozłamuje zamkniętą przestrzeń iluzji, ustanawia kontakt między widzem a sceną i w ten sposób wydobywa na jaw ukrytą fikcjonalność” świata przedstawianego w innych odsłonach⁸². Sformułowanie niemieckiego teoretyka dramatu wydaje się idealnie opisywać fakturę *Jaskini filozofów*. Prolog rzeczywiście burzy iluzje i obnaża teatralność aktu I, rozgrywającego się na scenie zagospodarowanej już przez scenografa, ukazującej „cełę Sokratesa w ateńskim więzieniu”. Jednakże dalszy przebieg dramatu znacznie komplikuje sytuację komunikacyjną. W intermedium I teatralny sztafaż zostaje zlikwidowany, a na scenę, znowu pustą, wraca sześciu Chórzystów. Widz ma prawo oczekiwać w tym momencie restytuowania sytuacji z prologu. Tymczasem jednak – zaskoczenie. Chórzyści wchodzą w role, zaczynają grać ateńskich mieszczan, niewykształconych i raczej prostackich. Mechanizm „wejścia w rolę” zaznacza się wyraźnie na płaszczyźnie stylistycznej. Postaci, które w prologu posługiwały się zaawansowaną terminologią („śmierć naturalna”, „hipoteza”, „dialektyka”, „sposób geometryczny”), wyszukaną ironią i dowcipem, zachowują się tak, jakby straciły inteligencję i sprawność językową. Nie są już

⁸² Zob. K. Vieweg-Marks, *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt a. M. 1989, s. 25. Cytuję za A.R. Burzyńska, dz. cyt., s. 75–76. Jeśli coś wzbudza w tej terminologii pewien operacyjny dyskomfort, to nieco w moim odczuciu niewygodne określenie „epizujące” metadramatyczności. Vieweg-Marks używa go dla odróżnienia od sławnej Brechtowskiej formuły „teatru epickiego”. Pojawia się jednak wątpliwość, czy kategoria „epickości” nie zostaje tu rozciągnięta zbyt radykalnie na wszelkie utwory, w których występuje prolog bądź chór. W takiej perspektywie epizujący charakter miałyby zarówno prolog *Drugiego pokoju*, jak i prolog *Jaskini filozofów*, choć tylko ten pierwszy ma ukształtowanie ewidentnie narratorskie, drugi zaś – dramatyczne, dialogiczne. Na wewnętrzny użytek własnej refleksji wołałbym zatem mówić o jakiejś „metadramatyczności prezentacyjnej”, realizowanej, w pierwszym przypadku, w formie epizującej, w drugim zaś – w dramatycznej.

komentatorami spektaklu teatralnego, ale komentatorami „sprawy Sokratesa”, traktowanej jako rzeczywistość pierwszego stopnia, nie teatralna, lecz faktyczna. Chociaż... można i trzeba zawahać się przy tym stwierdzeniu. Niepokoi bowiem dwuznaczność kwestii zamykającej intermedium: „Gramy do końca a potem jeszcze raz”. Zdanie to odnosi się w pierwszym rzędzie do scenicznej sytuacji przedstawionej (ateńscy obywatele grają w kości), ale może być formułą animującą (i interpretującą) rzeczywistość spektaklu. Jeszcze inny odcień zyskuje istnienie chóru w epilogu. Z kontekstu sytuacyjnego wynika jasno, że Chórzyści nadal są tu ateńskimi obywatelami. Uczestniczą też w świecie dramatycznym: spotykają się z Opiekunem Zwłok, słuchają jego „zdrowego sądu” o „sprawie Sokratesa”. Ale sposób prowadzenia dialogu przez Chórzystów jest zaskakujący. Jakby skutkiem nagłej iluminacji cała szóstka ateńskich mieszczan odzyskuje językową sprawność z prologu. Choćby bowiem to jedno zdanie – „Malaria oznacza kres cywilizacji a cisza wyrzuty sumienia” – nie mieści się w stylistyce intermediów, jest jakby leksykalno-frazeologicznym echem ekspozycji.

Innymi słowy – Herbert konstryuuje swoich Chórzystów w sposób bardzo nieoczywisty i bardzo skomplikowany. Byt tych sześciu postaci jest wielopoziomowy: są one równocześnie zewnętrzne i wewnętrzne względem rzeczywistości scenicznej. Oscylują między funkcją rezonerów metadramatyczności i „zwyčajnych” bohaterów, działających w systemie iluzji teatralnej, ale noszących w sobie ukrytą świadomość metadramatyczną⁸³. W gruncie rzeczy podobna ambiwalencja cechuje również sposób istnienia protagonisty. Jest on niewątpliwie postacią „z wnętrza dramatu”, kiedy jednak irytują go uciążliwe i powtarzające się wizyty Wysłannika, stwierdza: „Czy nie rozumiesz, że nie można budować dramatu na takiej monotonii?” (JF 46)⁸⁴. Śmiało można więc powiedzieć, że w *Jaskini filozofów*

⁸³ Wcielanie się aktorów w różne i nieostro oddzielone kreacje sprawia, że, zgodnie z typologią Vieweg-Marks, *Jaskinia filozofów* może być też rozpatrywana jako „metadramat figuralny”, czyli podkreślający czynność grania ról przez wykonawców (por. A.R. Burzyńska, dz. cyt., s. 86–94).

⁸⁴ Podobny motyw pojawiał się także w scenie trzeciej rozmowy Sokratesa z Wysłannikiem, którą Herbert napisał do aktu III i z której ostatecznie zrezygnował. Wysłannik wypowiadał tam następującą kwestię: „Odegrałeś swoją

strategia autotematyczna została wyniesiona na poziom subtelnych komplikacji i wyrafinowania. Wyłonił się w rezultacie układ dynamicznych relacji w obrębie świata dramatycznego. Scena między jednym a drugim opadnięciem kurtyny jest zabudowana dekoracjami, to znów pusta, tożsamość postaci (językowa, socjologiczna, ontologiczna) zmienna, czas akcji – nieoczywisty (nakładanie się antyku i współczesności). Chórzyści przyglądają się Sokratesowi, a Sokrates ma świadomość, że jest oglądany, sam zmagą się z doświadczeniem rozbicia osobowości... Taki jest ten dramatyczny świat: rozchwiany, nic nie może w nim mieć pewnego miejsca. A w relacji do takiego świata pozostaje jeszcze autor, Zbigniew Herbert, jego niewątpliwy sprawca. Jest to wszakże sprawstwo będące wynikiem intelektualnej bezradności. Autor, o czym dowiadujemy się z prologu, „nie wie”. „Jakby wiedział, toby napisał dzieło po niemiecku, a nie zwoływałby aktorów [...] No cóż, ale nie wie” (JF 27)⁸⁵.

Anna R. Burzyńska pisze o ważnej cesze metadramatu, jaką jest jego „przeźroczystość”, sprawiająca, że „przez iluzje dramatyczną i teatralną niejako prześwituje szkielet konstrukcyjny dramatu

rolę do końca i to przywozicie. Bardzo dobrze mi się z tobą grało. Szkoda, że to koniec i już niedługo zniosą cię ze sceny” (AZH, akc. 17 879 t. 1). Obie cytowane wypowiedzi klasyfikować można, zgodnie z terminologią Vieweg-Marks, jako „metadramatyczność dyskursywną”, która przejawia się wówczas, gdy bohater werbalizuje własny status postaci dramatycznej (zob. A.R. Burzyńska dz. cyt., s. 82–86). W sensie bardziej metaforycznym dyskursywna metadramatyczność cechuje wszystkie monologi Sokratesa, gdyż protagonista określa w nich sytuację sceniczną jako kuszenie, psychomachię etc.

⁸⁵ Pani Profesor Ewa Miodońska zwróciła moją uwagę na fakt, iż wyraźna w *Jaskini filozofów* nieoczywistość tożsamości *dramatis personae*, a także nieoczywistość relacji postać – aktor może budzić skojarzenia ze światem dramatów Mirona Białoszewskiego. Co ciekawe: tę cechę dramatopisarstwa Białoszewskiego wnikliwie zauważył sam Zbigniew Herbert, który twórczość autora *Obrotów rzeczy* szanował, wysoko cenił, lubił. Z roku 1957 pochodzi studium Herberta o Białoszewskim pt. *Ślepi przechodnie* („Zeszyty Literackie 2009, nr 2). O Teatrze z Tarczyńskiej czytamy tam: „Aktor nie utożsamia się z postacią, którą przedstawia, ale często wychodzi z niej i prowadzi «własne» życie. Czasem jedną postać grają dwaj aktorzy znajdujący się razem na scenie. Tak jest np. w *Szarej Mszy* Białoszewskiego, gdzie jedna z osób przedstawionych grana jest przez dwu aktorów i przestaje być właściwie osobą konkretną, a staje się raczej tematem, motywytem gramym przez różne instrumenty”.

oraz realne, pozasceniczne życie⁸⁶. Prześwituje, zapewne. Ale co widać przez pryzmat nadwątłej formy w dramacie Herberta? Jaką pozasceniczną rzeczywistość? Sądzę, że manifestowana teatralność teatru stała się tu formalnym wyrazem autorskich przekonania o cywilizacyjnym, kulturowym, moralnym kryzysie współczesności⁸⁷. Teatr ujawnia swą teatralność dlatego, że się nie udaje. Istotne jest wszakże, jaki to model teatru i jaki model dramatu nie udał się autorowi i aktorom (oraz widzom, oczywiście). Herbert przemyślnie skonstruował system sygnałów, identyfikujących formę dramatyczną i teatralną, podskórnie obecną w *Jaskini filozofów*, zawsze jednak w postaci karykaturalnej, pokracznej, wypaczonyj. To grecka tragedia. Ostentacyjne przestrzeganie tzw. trzech jedności (a więc ideałów kompozycyjnych, które w świadomości kultury europejskiej zrosły się z formą tragiczną), strukturalny podział na prolog, akty, epilog, wreszcie obecność chóru – oto sygnały informujące o rodzaju intertekstualnej gry. Ostatni z wyznaczników wydaje się najciekawszy i najistotniejszy.

Deprecjacja instancji chóru została najpierw przeprowadzona na poziomie działań scenograficznych:

Muzyka. Na tle hałasu bębna i miedzi przeszywający głos piszczałki.
Scena pusta, bez żadnych dekoracji. Wchodzą osoby chóru ubrane
w krótkie jasne sukienki, na głowach papierowe spiczaste czapeczki.
Twarze mocno upudrowane. (JF 25)

Jazgotliwa „kocia muzyka” ściąga cały dramat, a wraz z nim instancję chóru, ku niskim formom widowiskowym, ku rzeczywistości jarmarczno-cyrkowej. Jak informują didaskalia, po kwestii

⁸⁶ Zob. A.R. Burzyńska, dz. cyt., s. 76.

⁸⁷ *Jaskinia filozofów* mogłaby służyć za potwierdzenie tez Richarda Hornby'ego, który nasilenie metadramatycznych cech dramaturgii traktował jako wyraz świadomości pesymistycznej. Por. R. Hornby, *Drama, Methadrama und Perception*, Lewisburg 1986, cyt. za: A.R. Burzyńska, dz. cyt., s. 34: „Kiedy upowszechnia się wyobrażenie, że świat jest w pewien sposób iluzoryczny lub fałszywy, wtedy sztuka w sztuce staje się metaforą życia jako takiego”. Por. także następującą uwagę Burzyńskiej (dz. cyt., s. 33): „Zdaniem Richarda Hornby'ego, topos *theatrum mundi* – a co za tym idzie także metateatralność – szczególną popularnością cieszą się w epokach i społeczeństwach, w których postrzeganie świata i ludzkiego życia przesiąknięte jest głębokim pesymizmem”.

Chórzyści VI („I zostanie tylko historia dowiedziona sposobem geometrycznym”) rozlega się „odgłos przypominający świst bata”. Chórzyści przerywają natychmiast swoje rozważania i wszyscy razem rzucają krótkie „Zaczynamy”, „Świst bata” zadziałał jak komenda inspicjenta. Być może zatem *Jaskinia filozofów* to – w różnych tego sformułowania znaczeniach – teatr niewolników, wystawiany pod czujnym okiem antreprenera?

Najbardziej interesujący jest jednak sposób, w jaki poeta konstytuuje byt Chóru w samym języku, w słowie mówionym ze sceny. Tu właśnie realizuje się postawa, którą określiłbym jako skrajny cynizm chórzystów⁸⁸, stosunek cyniczny do protagonisty, do świata, w którym bohater działa, do reguł rządzących rzeczywistością i wreszcie – do sztuki, czyli zdolności zdawania relacji o świecie i bohaterze. Cecha ta najostrzej odróżnia Chór Herberta od chóru antycznego, który wypełniając swą komentatorską rolę, respektował wizję świata, będącą fundamentem tragedii. Nic lub niewiele z tej postawy pozostało chórzystom *Jaskini filozofów*, którzy w prologu mówią językiem zblazowanych inteligentów, sprawnych w operowaniu pojęciami, gotowych zawsze do parodiowania aktualnie obranego stylu (JF 26):

CHÓRZYSTA I

Sztuka, jako się rzekło, o filozofie.

CHÓRZYSTA II

Który żył długo.

CHÓRZYSTA III

Działał na niwie oświaty.

CHÓRZYSTA IV

Ale nie umarł śmiercią naturalną.

CHÓRZYSTA V

Co daje postaci posmak sensacji.

CHÓRZYSTA VI

A także szczyptę heroizmu.

⁸⁸ Operując pojęciem „cynizmu” świadomie oddalam pojęcie „ironii”, jakkolwiek termin ten jest już tradycyjnie wiązany z poezją Herberta. Sądzę bowiem, że właśnie „cynizm” opisuje postawę Chórzystów, której rys dominujący stanowi bierność, zgoda na amoralną rzeczywistość, dostosowywanie się do okoliczności oraz wszystko unicestwiająca kpina jako sposób odnoszenia się do świata. Postawa ta jest znacząco odmienna od „ironii” demaskującej fałsz i osądzającej rzeczywistość, cechującej wiele Herbertowskich podmiotów mówiących.

Prezentowanie treści sztuki – naturalna funkcja prologu – staje się dla Chóru jedynie okazją do kpín z utartych klisz językowych, gotowych schematów retorycznych. Właściwie każde sięgnięcie po słowo, każdy kontakt z żywą materią języka przeradza się w mniej lub bardziej wyraźne przywołanie jakiegoś *stylu* wypowiedzi. Tym samym akt mówienia staje się dla Chóru przede wszystkim grą, z której czerpie się satysfakcję, dzięki perfekcyjnej znajomości reguł. Problem polega na tym, że Chórzyści nie bardzo potrafią – na płaszczyźnie języka – oddzielić samych siebie od owej gry. Są nie tyle użytkownikami parodii, ale raczej jej niewolnikami, niepotrafiącymi przemawiać poza parodią. Precyzując: Chór Herberta jest już (i tylko) samą parodią chóru. Wyraźna ciągłość zachodzi pomiędzy taką wizją chóru tragicznego a kreacją ateńskich mieszczan dekadentów, zarysowaną około siedem lat wcześniej w dialogach *Do mojej Jaskini Platona*. Obie zbiorowości sceniczne łączy nihilizm, zwątpienie w sens własnego działania, raczej igranie konwencjami i maskami niż aktywna i twórcza obecność. A także poczucie uczestniczenia w schyłku formacji dziejowej i kulturowej⁸⁹.

⁸⁹ *Jaskinia filozofów* czytana jako dramat o kondycji chóru tragicznego wpisuje się w bardzo szeroki i ciekawy kontekst kulturowy. Porusza tę kwestię Ewa Miodońska-Brookes w świetnym szkicu pt. *W poszukiwaniu Chóru jako osoby dramatu* [w:] *teżé, Mam ten dar bowiem: patrzé się inaczej. Szkice o twórczości St. Wyspiańskiego*, Kraków 1997. Na marginesie warto dodać, że wątek degradacji chóru tragicznego uchwytany jest już w najwcześniejszych wypowiedziach Zbigniewa Herberta. W roku 1947 poeta prowadził coś w rodzaju dziennika intelektualnego, zatytułowanego *Journal metaphisique* (AZH, akc. 17 954), w którym notował, często w formie aforystycznej, własne przemyślenia o kulturze, historii, współczesności. Czytamy tam: „Najtrafniej dramat rozumieli Grecy, gdyż mieli poczucie (przeczcucie) jego początku tzn. prostoty. W miarę rozwoju tragedii to poczucie tępiło się. Następca Eurypidesa byłby grafomanem. Wprowadziłby na scenę gapiów”. Można powiedzieć, że taki właśnie zabieg wykonał Herbert w *Jaskini filozofów*. Chórzyści, śledzący w intermediach los protagonisty są zbiorowiskiem ciekawskich, tępych gapiów, a nie wrażliwych, współczujących świadków, komentatorów. O niemożliwości chóru tragicznego we współczesnej kulturze Herbert pisał także w niepublikowanym wierszu z roku 1954 (AZH, akc.17 955 t. 45):

zanika, zanika, zanika
nie wiem czyście zwrócili uwagę
na zanikającą rasę starców

Jaskinia filozofów jest więc projektem takiego teatru, w którym nie udaje się tragedia. Owszem, są do dyspozycji gotowe materiały konstrukcyjne: prolog, epilog, chór. Zachowały się konwencje dramaturgiczne i można je zastosować. A jednak złożone razem elementy te nie tworzą całości. Tragedia chwieje się w posadach, pokracznie, przechodzi w tonację buffo, kpinę, w negację samej siebie. Z pewnością intencją poety nie było napiętnowanie formy tragicznej, jako przestarzałej i już nieaktualnej. Jeśli nieudany eksperyment miał stanowić akt oskarżenia, to celował on raczej w samego autora, aktorów, wreszcie czytelników/widzów. To współczesność i jej obywatele nie dorastają do miary *Edypa Króla*. „Nieobecność tragedii w jakimś obszarze lub w jakimś momencie rozwoju kultury uniwersalnej czy narodowej od dawna bywała postrzegana jako sygnał kryzysu duchowego”⁹⁰ – pisała Ewa Miodońska-Brookes w szkicu poświęconym *Wyzwoleniu Wyspiańskiego* i jego szeroko pojętym kontekstom, wśród których znalazła się także poezja Zbigniewa Herberta.

Widzenie rzeczywistości, w której żyje człowiek współczesny, jako nie-tragicznej, towarzyszy Herbertowi na poszczególnych etapach projektu dramatycznego. Co jednak podlega zmianie, to diagnoza przyczyn wyjałowienia z tragizmu. Inna w utworze *Sokrates*.

zwłaszcza starców pełnych dojrzałych godzin
którzy
mogliby dostać pracę gdyby w dziale drobnych ogłoszeń
pojawił się anons
poszukuję dostojnych i siwych do chóru starców
Ajschylos

ci którzy pozostali są zaprawdę godni pogardy
zabobonni aż do religijności
zagniewani nawet na historię
uparci aż do śmierci
chodzą z pustymi garnuszkami
po świecie

Blisko już stąd do dramaturgicznej i teatralnej wyobraźni Tadeusza Różewicza, blisko do *Kartoteki* i przedstawionego w niej Chóru Starców...

⁹⁰ E. Miodońska-Brookes, *Tragedia Edypa i tragedia drobnoustrojów. Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości [w:]* tejeż, *Mam ten dar bowiem patrzę inaczej*, dz. cyt., s. 149.

Dramat, inna w *Jaskini filozofów*. Lektura kolejnych wersji rękopiśmiennych, aż po dramat w postaci finalnej pozwala dostrzec, że we wszystkich próbach i ujęciach obecny jest jeden motyw, obsługujący temat zaniku tragiczności: komary – małe Erynie. Przemiany tego motywu mówią o tym, jak ewoluowało Herbertowskie poczucie tragizmu niemożliwego. Warto przyjrzeć się im dokładniej. W tym celu musimy wrócić do początku projektu dramatycznego i jeszcze raz obejrzeć jego kolejne ogniwa.

*

Scena alegoryczna, przedstawiająca proces Sokratesa, wznowiony przed trybunałem w pozaczasowej, wizyjnej przestrzeni, zawiera taki oto dialog (*Sokrates. Dramat, AZH*)⁹¹:

PRZEWODNICZĄCY

Więc powiadasz, że bałeś się śmierci?

SOKRATES

Tak, obywatele, każdy zdrowy człowiek boi się śmierci. Pomyślcie: jestem a potem mnie nie ma. Ani tu, ani tam, nigdzie. Ani trochę, ani nawet tak jak we śnie. Nie ma. Ale my jesteśmy. Wy jesteście i ja z wami jestem. Ja jestem, jestem, jestem, jestem (*zachłystuje się tym słowem*).

OBYWATELE

Wulgarny egzystencjalizm.

SOKRATES

To jedyna filozofia. To lekarstwo na malarię.

OBYWATELE

Milcz. Zamknąć okna.

SOKRATES (*odzyskuje przewagę*)

Tak, obywatele, to straszne słowa. Bogowie odeszli od nas – zostały małe Erynie – komary.

(*Komary brzęczą*)

OBYWATELE

Milcz, milcz. Zamknijcie okna.

Proweniencja motywu „odejścia bogów” jest oczywista. Z pewnością zaważył tutaj silny wpływ refleksji i stylistyki Fryderyka Nietzschego. Herbert pod koniec lat czterdziestych i w początkach

⁹¹ Akc., 17 879 t. 2.

lat pięćdziesiątych był pilnym czytelnikiem niemieckiego filozofa, o czym najlepiej świadczą obszerne cytaty i komentarze w notatkach. „Spłaciłem im daninę krwi i myśli” (ZHHE 28) – pisał poeta do Henryka Elzenberga 15 lutego 1952 roku i zdanie to odnosiło się (między innymi) do autora *Tako rzecze Zaratustra*. Niewątpliwie, świadomość Sokratesa w *Scenie alegorycznej* jest świadomością postnietzscheańską; tkwi w niej wiedza o „śmierci Boga”, która postawiła przed człowiekiem konieczność stworzenia własnego sensu egzystencjalnego.

Zwróćmy jednak uwagę na to, co zmienia w sferze znaczeń tej sceny wyobrażenie komarów – małych Eryni. Dopóki Sokrates przedstawiał audytorium grozę nie-istnienia, obywatele zachowywali spokój. Tak, jakby temat nicości był dla nich obojętny. Przerazenie wywołało dopiero wtargnięcie komarów – Eryni. Wydaje się zatem, iż przyczyną lęku nie jest opuszczenie ludzi przez bogów, dekonstrukcja religijnej wizji świata, ale raczej fakt, iż dekonstrukcja okazała się częściowa. Likwidacji podlega bowiem idea opatrności – ale nie idea kary. Człowiek nie może już odwołać się do opieki innej niż własna, nie może szukać przebaczenia poza światem ludzkim. Ponad ludźmi nie ma już nikogo, kogo można by przebłagać pojednawczą ofiarą. Natomiast człowiek może i powinien się spodziewać kary – ale za co? Chyba po prostu za sam fakt istnienia. Sądzę, iż wpływ Nietzschego na myślowy kształt tej wczesnej próby dramatycznej jest tyleż silny, co ograniczony, jakby natychmiast trafiał na opór, kontrę. W świecie dramatu Herberta niemożliwy wydaje się „skok w wiedzę radosną”, czyli przejście od świadomości opuszczenia przez Boga do afirmacji niewinnego stawiania się. Nie ma niewinności tam, gdzie są Erynie – choćby pod postacią komarów.

Cóż jednak oznacza owo skarlenie groźnych demonów zemsty? Być może zawarte tu zostało przesłanie następujące: wyrzucie z religijnej wizji świata jest zarazem wyrzuceniem z prawdziwie wielkiej skali refleksji i wyobraźni. Orestesa, który naruszył prawo bogów, mogły jeszcze ścigać czarne, groźne, antropomorficzne postaci. Bohaterów dramatu Herberta, żyjących pod pustym niebem, ścigają już tylko owady. Choć może należałoby powiedzieć: tylko i aż. Małe Erynie straciły dostojeństwo Eryń Orestesowych, ale

zachowały moc prześladowania ludzi. Świat po „śmierci Boga” jest mniej wzniosły, ale nie mniej straszny⁹².

Solenność w traktowaniu motywu komarów – Eryinii niespodziewanie znika w dialogach *Do mojej Jaskini Platona* (AZH)⁹³:

- Wieczór z domu nie można wychodzić. Całe chmury.
- Pobożni mówią, że komary to erynie.
- Mitologia zmalała, zmalały erynie.
- To i Zeus też mały za przeproszeniem jak tygodniowy prosiak.
- Inflacja obywatela na całej linii.

Inwazja komarów nie wywołuje już paniki, a jedynie narzekanie. Istotne to przesunięcie. Co więcej, metamorfoza eryinii staje się przede wszystkim efektem buffo, składnikiem dekadencjonalnej świadomości mieszczań, zaczątkiem prymitywnego konceptu, który wyraża ogólną frustrację, pogardę dla rozpadających się instytucji religijno-państwowych. Taka konkretyzacja motywu jest już wyraźnym krokiem w stronę *Jaskini filozofów*, gdzie komary – Erynie, jakkolwiek uciążliwe, nie są zjawiskiem zdolnym wytrącić z równowagi bohaterów dramatycznych. „No, żegnam. Tępcie komary i idealizm” – rzuca na odchodnym Opiekun Zwłok. Możliwość tragizmu podlega tym samym bardzo drastycznej redukcji. Obecność eryinii, nawet skarłałych, oznacza przecież choćby cień poczucia winy, a tym samym szansę – na oczyszczenie. Tę przekreśla dopiero recepta tępego doktrynera, przyjęta z wyraźną ulgą przez Chórzystów, którzy mogą spokojnie oddać się grze w kości⁹⁴. Zwycięża ludzkość, ta zapowiedziana już w prologu, ludzkość wyzwolona od wątpliwości i sztuki (JF 27–28):

⁹² Jacek Kopciński stwierdza, że w omawianej scenie z rękopisu *Sokrates. Dramat* zawarte są „czytelne aluzje” do *Much* Sartre’a, a więc utworu, który Herbert „musił znać (przynajmniej z omówień)” (*Nastłuchiwanie*, dz. cyt., s. 151). Wydaje się to wysoce prawdopodobne. A jeśli nawet nie ma w sztuce Herberta nawiązania intencjonalnego, to na pewno jest, warte dalszego rozważenia, podobieństwo konceptów.

⁹³ Akc. 17 955 t. 2.

⁹⁴ Por. interpretacja motywu Eryinii – małych komarów przeprowadzoną przez E. Miodońską-Brookes (*W poszukiwaniu Chóru jako osoby dramatu*, dz. cyt., s. 99).

CHÓRZYSTA I

Autor kazał przeprosić i powiedzieć, że odpowiedzi nie da.

[...]

CHÓRZYSTA VI

I my, którzy sztukę godzenia się na wszystko doprowadziliśmy do szczytu, także z tym musimy się pogodzić.

CHÓRZYSTA I

Okolicznością łagodzącą jest fakt, że sztuka pochodzi z czasów zamierzchłych.

CHÓRZYSTA II

Wtedy technika przesłuchań stała na niskim poziomie.

CHÓRZYSTA III

Sokrates dopiero wynalazł dialektykę.

CHÓRZYSTA IV

Praktyczny podręcznik dla sędziów śledczych został opracowany znacznie później.

CHÓRZYSTA V

Dlatego oskarżony tak długo się bronił.

CHÓRZYSTA VI

A głowa jego, wyrzucona na wysoki brzeg naszych czasów, ma zamazane rysy.

CHÓRZYSTA I

My nie zrobimy potomnym takiego kawału.

CHÓRZYSTA II

Wszyscy wysłani na tamtą stronę będą mieli do szyi przytwierdzony kamień z paragrafem, na który umarli.

CHÓRZYSTA III

Wszystkie inne materiały zostaną zniszczone, aby nie stanowiły pokusy dla psychologów.

[...] CHÓRZYSTA V

W ten sposób ludzkość wyzwolona będzie od dramatów i od sztuki, która rodzi się z wątpienia.

CHÓRZYSTA I

I zostanie tylko historia dowiedziona sposobem geometrycznym.

A więc: cywilizacja tryumfująca, uzbrojona przeciw Eryniom w środki owadobójcze, wyzbyta wszelkich duchowych ekscesów, radząca sobie doskonale bez pojęcia winy, bez wyrzutów sumienia. Pytanie zasadnicze brzmi: czy jeszcze ludzka? O ile bowiem w utworze pt. *Sokrates. Dramat* esencją grozy było „odejście bogów” i samotność człowieka, o tyle w *Jaskini filozofów* jest nią odczłowieczenie ludzkiego bytu. Tym samym dramat urasta do rangi jednej z najbardziej

pesymistycznych wypowiedzi Zbigniewa Herberta na temat kondycji duchowej współczesnego człowieka. Jako najbliższy kontekst wewnętrzny wskazałbym tu wiersz *Pieśń o bębnie* napisany w roku 1954. Obie wypowiedzi łączy podobna diagnoza historiozoficzna: świat zmierza nieuchronnie ku przerażającej epoce tryumfującego totalitaryzmu, kiedy nad umysłami i duszami ludzkimi zapanuje niepodzielna Władza, co musi oznaczać jedno – śmierć sztuki. Niewątpliwie, Chór obarczony taką fatalistyczną, katastroficzną świadomością mógł stać się chórem cynicznym, zastygnąć w pozycji parodii, tracąc legitymizację dla swego istnienia i misji.

Warto zastanowić się nad proveniencją pesymizmu, który determinuje formalny kształt *Jaskini filozofów*. Nie ulega wątpliwości, że prezentowane poglądy nie są intelektualną własnością Herberta, nie posiadają znamienia oryginalności. Pod rozważę poddaję następujące zestawienie inspiracji: Stanisław Ignacy Witkiewicz oraz Aldous Huxley. Witkacowskie przeczucie końca religii, filozofii, sztuki, metafizyki w obliczu ery zrównania, uspołecznienia, mechanizacji... Huxleyowska wizja nowego wspaniałego świata, w którym tradycja kultury europejskiej zostaje zapoznana, co jest ściśle związane z utratą samej esencji człowieczeństwa, poddanej medycznym i psychologicznym manipulacjom... Zapewne, myślenie polskiego katastrofisty i myślenie angielskiego antyutopisty nie jest tożsame, inne są uwarunkowania, konteksty⁹⁵. A jednak obaj pisarze winni zostać dostrzeżeni jako intelektualni patroni dramatu Herberta i zawartej w nim pesymistycznej wizji procesu historycznego. Teza o takim patronacie ma na swoje poparcie określone dane i fakty. Że Herbert był zaznajomiony z twórczością Witkacego, wydaje się oczywiste, a potwierdzeniem owego założenia są wzmianki i odniesienia do twórcy *Mątwy* w felietonach z lat 1949–1957⁹⁶. Co się tyczy Huxleya: *The Brave New World* w polskim przekładzie ukazał się w roku 1934, stając się jedną z elementarnych lektur polskiego inteligenta, dyskutującego o postępie i przyszłości. Historia czyta-

⁹⁵ Choć, przypomnijmy, skojarzenie łączące Witkacego i Huxleya zostało już dawno odnotowane przez Konstantego Puzynę; por. *Wstęp* [do:] S.I. Witkiewicz, *Dramaty*, Warszawa 1962.

⁹⁶ Zob. WG1, 247, 321, 340; WG2, 137–138, 254–256.

nia Huxleya w Polsce układa się ciekawie i nad wyraz przewrotnie. Antoniego Słonimskiego książka zezłościła, nazwał ją „niefortunną satyrą na rzeczy nieistniejące”⁹⁷. Był rok 1934, Słonimski „smutny i szlachetny Jutru powierzał się i Jutro głosił, Władztwa Rozumu co dzień oczekiwał, na sposób Wellsa czy na inny sposób”... Nie mogła zyskać jego sympatii mroczna antyutopia. Minęło lat dziesięć i młodzi lwowianie, którzy na własne oczy widzieli jak „niebo rozumu cięły krwawe pręgi”, musieli myśleć inaczej niż przedwojenny, oświecony liberał. „Zbych – pisał do Herberta Zdzisław Ruziewicz w ponurym lipcu roku 1945 – co właściwie będzie? Przeczytaj sobie książkę Huxleya *Nowy wspaniały świat* – czy właściwie ku temu nie idzie”⁹⁸? Zbych najwyraźniej przeczytał i przemyślał, skoro siedem lat później, 31 stycznia 1952 roku pisał do Haliny Misiołkowej:

Czytam także A. Huxleya *Muzyka nocą* takie świetne eseje o sztuce i nie o sztuce. Jego książkę *Nowy wspaniały świat* powinnaś koniecznie przeczytać, bo na czasie i jedna z tych, po których potomni będą rozpoznawali nasze zmierzwione twarze. (ZHMM 65)

Powstaniu *Jaskini filozofów* towarzyszyła podobna ambicja: stworzyć dzieło-świadectwo, dzieło-diagnozę. A także, w pewnym sensie, dzieło-epitafium.

*

Herbertowska przygoda z formą dramatyczną była zarazem przygodą z sensem. Ambicja historiozoficzna, chęć znalezienia płaszczyzny porównania czasu Sokratesa i współczesności stała się motywem sprawczym wielu poszukiwań formalnych. W dziele finalnym zebrane doświadczenia złożyły się w całość, zaś interakcja między

⁹⁷ A. Słonimski, *Heretyk na ambonie*, Warszawa 1934, s. 156–157. O poglądach wyrażanych w publicystyce autora *Moich walk nad Bzdurą* pisze Aleksander Fiut, zob. *Słonimskiego gra w utopię. Na marginesie „Kronik tygodniowych” z lat trzydziestych* [w:] *Stulecie Skamandrytów. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim 8–9 grudnia 1994*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996.

⁹⁸ List Z. Ruziewicza do Z. Herberta z 5 lipca 1945 roku (AZH, akc. 17 989, t. 1).

historiozoficznym sensem a sposobem kształtowania formy dramatycznej osiągnęła najwyższy stopień intensywności. Pesymistyczna wizja cywilizacyjna doprowadziła do zakwestionowania formy, i to formy najdoskonalszej, tragicznej. Na oczach czytelnika i widza teatralnego Herbert zademonstrował strukturalny rozpad tragedii. Jako rezultat wyłoniła się forma nieczysta, bo angażująca także konwencje o odmiennym rodowodzie kulturowym (por. „intermedium” jako nazwa jednego ze strukturalnych elementów dramatu Herberta). I tak właśnie, na sposób ironiczny, spełnił się deklarowany siedem lat wcześniej zamiar stworzenia dramatu, „który z całą odwagą i świadomością stosuje konwencje dramatyczne, te, bez których nie można zrozumieć ani dramatu greckiego, ani misterium” (ZHJZ 26).

Przygoda z formą nie doprowadziła jednak Herberta – i to trzeba wyraźnie powiedzieć – do samej tylko negacji i destrukcji formalnej. Likwidacja autorytetów formalnych (autorytetu konwencji, gatunku, instancji nadawczych) sprawia, iż otwiera się pole dyskusji dla wielu wzajemnie sprzecznych racji, wizji świata, języków. Rodzącego się agonu nie należy puentować (często nie mogła tego zrozumieć krytyka literacka), gdyż nie prowadzi on do ostatecznego rezultatu filozoficznego, jest po prostu kształtem dynamicznego procesu myślenia⁹⁹.

Bo, doprawdy, nie sposób określić dominanty dla ontologicznej i epistemologicznej refleksji Herbertowskiego Sokratesa. W scenie IV aktu I jest on sensualistą, pokornym kontemplatorem przedmiotów. Nakierowuje myśli i zmysły swoich uczniów na proporcje, linie, kształty, zapewniając, że w nich znajdą remedium na doświadczenie trwogi. Ale już w tej samej scenie IV pojawia się wypowiedź, która dyskretnie i ostrożnie uchyla furtkę dla innego myślenia: „Nauczenie się skorupy świata, zanim wyruszyście szukać jego serca. Koniec na dzisiaj. Odejdźcie” (JF 39). A więc istnieje jeszcze prawda większa od tej, którą daje kontemplacja przedmiotów? Nie tylko uczniowie,

⁹⁹ *Jaskinia filozofów* była często traktowana przez krytykę jako sztuka z tezą światopoglądową. Bodaj najjaskrawszym przykładem takiej lektury jest klasyczny już (i niewątpliwie bardzo ciekawy) artykuł Marty Piwińskiej (dz. cyt.). Opisany modus interpretacji w sposób wyrazisty i świadomy uchyla dopiero analiza Haliny Filipowicz (dz. cyt.) eksponująca niekoherencję (konstrukcji postaci, struktury dramatycznej, refleksji) jako główny walor tekstu Herberta.

także czytelnik dramatu pozostawiany jest w sytuacji niedopowiedzenia, niejasnej zapowiedzi nowych sensów, które, być może, zaistnieją jeszcze na horyzoncie dramatu.

I rzeczywiście, te nowe sensory zostają wyrażone w scenie IV aktu II, podczas kolejnej lekcji. W wypowiedzi Ucznia II ujawnia się świadomość, którą można określić mianem przerażenia materią: „Ciało i dusza schodzą w głąb. W ciemnym wnętrzu ziemi usychają i rodzą się nowe istoty. Tysiące nowych stworów niepodobnych do niczego, co było przedtem, różnych od tego, co będzie potem” (JF 54). Stojąc przed tak myślącymi i tak odczuwającymi uczniami, Sokrates nie może już wychwalać „linii gałęzi na tle zimowego nieba”. Kto zajrzał w głąb kuźni natury, kto zrozumiał efemeryczność i nieistotność pojedynczego istnienia, temu trudno szukać pocieszenia w kontemplacji ładu świata. Nauczyciel rozumie tę sytuację, o czym świadczy dalszy przebieg lekcji: „Jeśli nawet jest tak, jak mówicie, naszą rzeczą jest przebić się ku temu, co ponad chaosem źródeł trwa jak gwiazda” (JF 53). Sformułowanie poetyckie i nieprecyzyjne. Ale uczniowie chyba intuicyjnie wychwytyją najogólniejszy sens tej nauki, która stara się ich skłonić do pokładania nadziei poza doczesnością, poza światem trzech wymiarów, czasu i przemijania. Być może zaskoczeni nagłą zmianą poglądów nauczyciela – jeszcze niedawno zabraniał im patrzeć inaczej niż na sandał lub krawędź stołu – dopytują (JF 53–54):

UCZEŃ II

Ale czy wolno zdradzić ziemię?

SOKRATES

Nie ma ciebie i cienia, drzew i praków, ziemi i nieba. Jest tylko nieruchoma jedność.

UCZEŃ II

Tylko cyfra.

SOKRATES

Bez początku, bez końca, nieruchoma, niepodzielna.

Cóż. Nie przekonam was. Zbyt młodzi jesteście. Ogłuszeni kłótnią życia i śmierci. Ale kiedyś porzucicie dom pełen hałasów. I zaczniesz wasza podróż w górę. Ku nieruchomej, białej, niepodzielnej liczbie.

Późno już, wracajcie do domu.

W akcie II Sokrates neguje koncept „wierności ziemi”, zaprzeczając postawie wynikającej z jego własnych nauk z aktu I. Wprowadza formułę poetycką, enigmatyczną, która jest jakimś sposobem mówienia

o wieczności i transcendencji. Gdybyż to jeszcze było ostatnie *salto mortale* filozofa! Tymczasem jednak zaraz po odejściu uczniów rozpoczyna się monolog Sokratesa, w którym słyszymy modlitwę, kierowaną do jakiegoś „Ty” o cechach boskich: „Wiesz, jak kocham kształt i określoność. Zawsze byłem przywiązany do ciała i jego tylko pewny. [...] Jeśli mam istnieć dalej pod jakąkolwiek postacią, spraw, abym był istotą kochającą definicję” (JF 54). Ani słowa o „nieruchomej białej niepodzielnej liczbie”. Gdzieś znikła pewność, że „Nie ma ciebie i cienia, drzew i ptaków, ziemi i nieba”. Tak, jakby akt II w ogóle się nie wydarzył, jakby nie było drugiej lekcji. Wracamy do punktu wyjścia i nauki danej Fedonowi: oglądaj krawędź stołu albo sandała. A nienazwany z imienia adresat monologu – jak jest rozumiany? Sokrates mówi do niego jak do bliskiej osoby („Prośba, abyś mnie nie opuścił”), to znów jak do rzeźby („Abym do końca czuł Twoją chłodną rękę na czole. I nieruchome oczy w moich oczach”, JF 55). A więc niepewne, problematyczne „ja” mówi do niepewnego, labilnego „ty”.

Herbertowski bohater zadziwia proteuszowym stylem myślenia i mówienia. Jego refleksja, widziana z perspektywy całego utworu sprawia wrażenie kluczenia między różnymi rozwiązaniami intelektualnymi, opcjami światopoglądowymi czy filozoficznymi koncepcjami. Uderzający, choć być może przypadkowy jest fakt, iż pierwsze głosowe uobecnienie protagonisty ma postać jęku lub krzyku po przebudzeniu („Aaa” w scenie I aktu I), natomiast na moment przed zgonem Sokrates traci zdolność do kompozycyjnych działań językowych, gubi oparcie w składni i osuwa się w enigmatyczny chaos (który jednak, być może, kryje w sobie ukryty porządek znaczeń)¹⁰⁰. Między chwilą nieartyku-

¹⁰⁰ Por. sytuację ze sceny V aktu III (JF 72–73):

STRAŻNIK

Odjęło ci już nogi, biedaku.

SOKRATES

Tak.

(*po chwili wolno, każde słowo osobno*)

Nie zapomnijcie ofiarować koguta Esklepiosowi.

po chwili gorączkowo i bez związku

Tak, Polosie... sprawiedliwość... ofiarować... całe życie... Apollo. Polosie... pamiętaj... całe życie... dlaczego... nie ma...

Cisza.

łowanej ekspresji a doświadczeniem śmiertelnego rozpadu struktury zdaniowej protagonista wytrwale scala teksty, które implikują różne wizje świata i człowieka¹⁰¹. Można zastanawiać się nad proveniencją wypowiedzianych przezeń poglądów. Herbertowski Sokrates mówi pewnie po trosze motywami i wyrażeniami presokratyków, Platona, pitagorejczyków, Nietzschego, egzystencjalistów... Ale można też powiedzieć inaczej: Sokrates mówi głosami wielu Herbertowskich podmiotów lirycznych. Kiedy wielbi konkret, kiedy opiera filozofię ludzkiej nadziei na sandale lub krawędzi stołu, wówczas słyszymy w jego kwestiach głos z wiersza *Stołek* (SŚ) powstałego w 1954 roku:

– wiesz mój kochany byli szarlatani
którzy mówili: kłamie ręka kłamie
oko kiedy dotyka kształtów co są pustką –

to byli ludzie źli zawistni rzeczom
świat chcieli złowić na wędkę zaprzeczeń

jak ci wyrazić moją wdzięczność podziw
przychodzisz zawsze na wołanie oczu
nieruchomością wielką tłumacząc na migi
biednemu rozumowi: jesteśmy prawdziwi –
na koniec wierność rzeczy otwiera nam oczy

Ale Sokrates myślący o „białej niepodzielnej liczbie”, zastanawiający się nad koniecznością porzucenia „domu pełnego hałasów” i „podróży w górę”, bliższy jest podmiotom wierszy innych, zwłaszcza kilku liryków z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

Strategia czytania *Jaskini filozofów* jako sztuki konkluzywnej prowadziła zwykle do rekonstruowania jednoznacznego przesłania, jakoby dającego się wyprowadzić ze znajdujących się w stanie rozproszenia ostatnich słów protagonisty. Inaczej rozumie tę kwestię Jacek Kopciński: „Herbert w finale dramatu pozostawił nam komunikat niepełny i wysoce niejednoznaczny, komunikat, który zaprasza do scalenia i ujednoznacznienia, zarazem jednak broni się przed tym i właśnie w tym przeciwieństwie tkwi jego siła i głębia” (*Nasłuchiwanie*, dz. cyt., s. 214). Sądzę, że ostatnie słowa Herbertowskiego Sokratesa można potraktować jako przykład „alternatywnej” organizacji semantycznej, wykluczającej możliwość istnienia trwałej, skutecznej interpretacji syntetyzującej; por. R. Nycz, *Tekstowy świat*. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze, Warszawa 1995, s. 103–110.

¹⁰¹ Analizę scenicznej aktywności Sokratesa i jej dwu wątków, snu oraz rozmawiania, przeprowadziła Dorota Jarząbek w książce *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*, Kraków 2006, s. 331–335.

Tych mianowicie, w których Herbert angażował się w sprzeciw wobec materialistycznej redukcji świata. Przypomnę: *Dialektyka* (1949), *Złoty środek* (1949), *Zobacz* (1951)...¹⁰²

Możemy teraz nazwać najkrócej punkt dojścia Herbertowskiej przygody z formą dramatyczną w latach 1948–1955: **dramat niekonkluzywny**. W roku 1957, a więc już po publikacji „rzeczy o Sokratesie”, poeta napisał niewielki artykuł poświęcony Witkacemu. Próbując scharakteryzować model dramaturgii genialnego zakopiańczyka, napisał wówczas coś, co w kontekście niedawno ukończonego dzieła własnego, wydaje się być niejawnym autokomentarzem:

dramat Witkiewicza jest w ścisłym tego słowa znaczeniu filozoficzny, gdzie głównym elementem akcji jest proces intelektualny, starcie tez i antytez, stawianie problemów i próba ich rozwiązania za pomocą argumentów, a nie psychologii czy przebiegu zdarzeń. [...] istotne węzły dramatyczne to są problemy [...] akcja polega na ostrzeliwaniu tych problemów przez różne stanowiska filozoficzne, a nie na perypetiach osób, które w końcu giną, a na scenie pozostają nierozwikłane zagadki i prowokujące tajemnice. (*Cricot 2*, WG2, 254–255)

¹⁰² Istnienie we wczesnej poezji Herberta wierszy antymaterialistycznych, broniących prawa do spirytualistycznej, czy idealistycznej wizji świata, jest stanowczo za mało doceniane i dostrzegane. Wpływa na to czytelna w ostatnich latach predylekcja do eksponowania antyidealistycznego ostrza Herbertowskiej poezji i jej nietzscheańskiego patronatu. Bardzo znamienna jest kariera, jaką robi w literaturze przedmiotu cytat z listu do Henryka Elzenberga, datowanego na rok 1954: „Piszę dramat. Chciałbym w nim wyrazić moją zadawnioną niechęć do Platona” (ZHHE 80). Wcześniejszy passus z listu do Haliny Misiółkowej jest niemal zapomniany: „Ocenia się filozofa Platona, człowieka takiego jak my, który dawno temu zadał sobie pytanie, czym jest rzeczywistość, a pytanie to nie stawia się sobie, ot, tak, spokojnie jak np. który to dzisiaj dzień, ale w tem jest ogromny poryw wewnętrzny, jakaś siła moralna, która nagli do opanowania myślą zawrotnej wielości zjawisk. Zjawiska czyhają na człowieka, by go pokonać, by mu wydrzeć wszelką pewność. Mówię: teraz jest noc, potem jest dzień, cień i blask przeplatają się z sobą, barwy trą się o siebie i mącą; obrazy i rzeczy płyną niepowstrzymanym pędem jakąś rzeką bezsensu, śmierci, zatracenia. Nic nie ma pewnego. I wtedy zjawia się Platon. Taki wytworny w dialogach, ale w sobie na pewno bardzo dramatyczny i napięty i krzyczy ochryple w twarz zjawiskom, maskom rzeczywistości – nie! Ja zbuduję system świata, ja wam pokażę pewność (– taką pewność, która nie zgadza się z doświadczeniem, w tem paradoks i tragizm!), ja opanuję ten ocean zatapiający nasze biedne zmysły. I to jest czyn heroiczny i moralny” (ZHHE 48). Ekstremalna pochwała „drugiego żeglowania” napisana została 17 maja 1951 roku, trzy lata przed listem do Elzenberga. Taki to „zadawniony” był ów antyplatonizm Herberta...

*

Miesiące po ukończeniu *Jaskini filozofów* przyniosły Herbertowi znacznie mniej pożądaną i satysfakcjonującą przygodę z cenzurą. Mimo odwilżowej atmosfery roku 1956 urzędnicy z Mysiej okazali się czujni i wymagający; dramat opublikowany na łamach „Twórczości” był efektem kompromisu między tym, co poeta chciał i co mógł napisać. Różnice pomiędzy autorskim maszynopisem, pierwodrukiem oraz wersją zamieszczoną w PIW-owskiej edycji *Dramatów* z roku 1970 są dość liczne i ciekawe¹⁰³. Zresztą, kształt „rzeczy o Sokratesie” decydował się do ostatniej chwili nie tylko ze względu na ograniczenia cenzuralne. Poeta nosił się początkowo z zamiarem uzupełnienia utworu o jeszcze jedną scenę, pokazującą trzecią rozmowę protagonisty i Wysłannika. Scena ta sformułowana została w aż dwu całkowicie odmiennych wersjach – ostatecznie żadna z nich nie została wykorzystana¹⁰⁴.

W chwili publikacji sztuki o Sokratesie na łamach „Twórczości” wątek dramatopisarski posiadał już silne umocowanie w całości kształcie Herbertowskiego dzieła, był jego częścią integralną i niezbywalną. Kodyfikacja *Jaskini filozofów* to wyraziste domknięcie pierwszego etapu przygody z formą dramatyczną. Jednakże w tym samym czasie, w którym projekt dramatu Sokratejskiego doczekał się finalizacji, Herbert podejmował kolejne poszukiwania w sferze języków i tematów scenicznych. Około roku 1955, niejako na pograniczu okresu wczesnego, powstaje siedem pierwszych scen *Złodzieja cioci Józki* (AZH)¹⁰⁵. Jest to rzecz sceniczna, pisana pod ewidentnym wpływem Witolda Gombrowicza i jego koncepcji formy oraz międzyludzkiego kościoła¹⁰⁶. Głównymi bohaterami są

¹⁰³ Problemem cenzorskich ingerencji zajął się Grzegorz Wroniewicz w niepublikowanej pracy pt. *Przygotowanie wydania krytycznego „Jaskini filozofów” Zbigniewa Herberta*, maszynopis, Warszawa 2006. Autorowi pracy dziękuję za podzielenie się ze mną swoimi ustaleniami.

¹⁰⁴ O historii tej sceny, zwłaszcza o zdecydowanie ciekawszej wersji drugiej piszę w krótkim eseju pt. *Radość z archiwalnej kwerendy. Uwagi na marginesie „Jaskini filozofów” Zbigniewa Herberta*, „Dekada Literacka” 2008, nr 5/6.

¹⁰⁵ Akc. 17 891.

¹⁰⁶ Herbert w połowie lat pięćdziesiątych przechodził okres fascynacji dziełem Gombrowicza; por. fragment listu do Misiołkowej z dnia 1 czerw-

tu trzy ciotki, stare panny, które tworzą atmosferę marazmu, stagnacji, obezwładniającego „nic nie robienia”. Kiedy w scenie VI do mieszkania ciotek włamuje się Złodziej („drab zarośnięty, małpio zwinny, niechlujnie ubrany”) rozpoczyna się prawdziwa walka na formy. Złodziej usiłuje rozbić konwencję stwarzaną i dyktowaną przez Ciotki: „Szklana kula! Nie patrzcie tak na mnie. Drętwo, cholerna drętwo. [...] Zostawcie mnie, muszę się wykluć na świat jakimś nagłym słowem jak np. gównno, albo gwałtem”. Walka okazuje się jednak niesłychanie trudna; Złodziej odkrywa, że w swoim bycie jest konstytutywnie zależny od Ciotki: „To właśnie jest moja fatalność, Pani coś musi pomyśleć. Pani mnie musi zorganizować”. Sztuka jest pisana bardzo sprawnie, lekkim piórem, posługuje się ciekawym instrumentarium konwencji teatralnych oraz aluzji. I jeśli Herbert ostatecznie zarzucił pracę nad utworem (tekst urywa się na początku sceny VII), to chyba w poczuciu, że powstaje rzecz gruntownie niesamodzielna, niemal imitująca cudzą, a bardzo przy tym oryginalną wizję świata.

Casus *Złodzieja cioci Józi* pokazuje jednak, że około roku 1956 autor *Jaskini filozofów* był nadal otwarty na asymilowanie nowych wzorców i formuł, że, innymi słowy, nie opuszczał go zmysł przygody z formą dramatyczną. W kolejnych latach i dekadach dramatopisarski wątek Herbertowskiego dzieła przebiegał niejako na dwu płaszczyznach: realizacji jawnych oraz ukrytych. Na marginesie czterech tekstów inscenizowanych i ogłaszanych drukiem (*Drugi pokój*, 1958; *Rekonstrukcja poety*, 1960; *Lalek*, 1961; *Listy naszych czytelników*, 1972), autor *Pana Cogito* podjął jeszcze co najmniej sześć prób dramatopisarskich, często nieukończonych, pozostawionych w stadium brulionowym, o różnym stopniu zaawansowania i niejednorodnej orientacji stylistyczno-formalnej¹⁰⁷. Jacek Kopciński zaproponował dla wszystkich dramatycznych

ca 1956 roku: „Czytałem dziś w «Kulturze» (paryskiej) dziennik Gombrowicza. Dawno już nie przeżyłem takiego wstrząsu. To jest chyba największy pisarz polski współczesny: przenikliwy, szokujący, prowokatorski. I jak myśli, trawiać cudze idee! Następca Witkacego” (ZHMH 132).

¹⁰⁷ Por. *Alibi* (ok. 1966, AZH, akc. 17 885); *Baśń zimowa* (ok. 1970–1975, AZH, akc. 17 884); *Trzy lekcje lustra* (ok. 1988–1990, AZH, akc. 17 886), *Przewodnik* (ok. 1962, AZH, akc. 17 888). Niedawno, w opracowaniu edytorским

utworów Zbigniewa Herberta wspólne określenie, wywiedzione zresztą z języka samego poety: sztuki na głosy. Można oczywiście zapytać: w jaki sposób *Jaskinia filozofów* otwiera sekwencję Herbertowskich „sztuk na głosy”? O ile późniejsza twórczość dramatyczna, uprawiana przez autora *Lalka* stanowi kontynuację, o ile zaś odmianę tego kształtu „sztuki na głosy”, który został wypracowany w latach 1948–1955?

Ale to już pytania na inną okazję.

Rozdział 4

Narracje i fabuły Nieznane opowiadania

Wśród różnych form prozatorskich, którymi Zbigniew Herbert posługiwał się w latach 1949–1957, pozycję dominującą zachowują niewątpliwie opowiadania. Wobec skromnej ilości charakterów, w sytuacji, gdy powieść – przedmiot najwyższej aspiracji epickiej – pozostała zamierzeniem niezrealizowanym, statystyka opowiadań prezentuje się okazale. Prozatorskie utwory fabularne pisał Herbert na przestrzeni całego okresu wczesnego, czego owocem jest zbiór tekstów, liczący na pewno nie mniej niż dwadzieścia cztery pozycje. W rozdziale *Otwarcia twórczości* wspominałem o pierwszej Herbertowskiej próbie z zakresu prozy narracyjno-fabularnej: napisanym około roku 1947 krótkim opowiadaniu bez tytułu, poświęconym inicjacji seksualnej głównego bohatera. Teraz zamieszczam wykaz tytułów późniejszych opowiadań, których rękopisy bądź maszynopisy zachowały się w archiwum poety. Na początek teksty datowane przez autora, podane w kolejności chronologicznej:

- ✦ *Finał sonaty X* 1949;
- ✦ *Szpicle* 16 XII 1949;
- ✦ *Początek powieści* 30 IV–2 V 1950;
- ✦ *Niewypał* 25 VI 1950;

- * *Ofiara całopalna* 26 VI 1950;
- * *Adwokat Synekdocha* 13 VII 1950;
- * *Futerał albo koniec września* 27 XII 1950–10 I 1951;
- * *Trójmasztowiec* 19 XI 1952;
- * *Spazm artyleryjski* 17 VI 1954;
- * *Świnka morska albo o potędze rozumu* 24 IX 1954;
- * *Dzieci* 15 X 1954;
- * *Sztandar* 5 IV 1955;
- * *Romuald* 24 IV 1955;
- * *Wyprawa pod Jonaszem* 4 IX 1955;
- * *Sprawa słońca* 17 / 18 IX 1955.

A oto zestawienie opowiadań niedatowanych. Kolejność jest tu przypadkowa i nie sugeruje chronologii utworów. Można jednak przyjąć, iż wszystkie utwory mieszczą się w okresie 1949–1957.

- * *Gorzki płatek róży* (powstały nie później niż 31 sierpnia 1954);
- * *Majowa jutrzienka*;
- * *Gniew Chryzesa*;
- * *Porażka*;
- * *Pożegnanie*;
- * *Oszust*;
- * *Bar oko*;
- * *Każdy umiera za siebie*;
- * *Epikur pisze listy*¹⁰⁸.

Jest to zatem obszerny dział twórczości, prowadzony konsekwentnie i skrupulatnie. Nie ulega wątpliwości, że formę opowiadania traktował Herbert nie mniej ambicjonalnie niż wiersz lub dramat. A jednak ambicja ta w nikłym stopniu przełożyła się na aktywność publikacyjną. Za życia autora drukiem ukazały się ledwie trzy teksty z powyższej listy: *Początek powieści* („Tygodnik Powszechny” 1951, nr 25), *Gorzki płatek róży* („Ziemia i Morze” 1956, nr 22) oraz *Świnka morska albo o potędze rozumu* („Kontrasty”

¹⁰⁸ Ponadto, w listach do H. Misiółkowej znajdują się wzmianki o planowanych „trzech krótkich opowiadaniach o szarzyźnie życia: *Fraki*, *Szkolny kolega* i *Schody*” (ZHHM 47). Na ślad realizacji tych zamierzeń nie zdołałem trafić w zbiorach archiwum, co jednak nie oznacza, że śladów tych rzeczywiście nie ma.

1956, nr 7). Stan edytorski zaczął ulegać zmianie dopiero w ostatnich latach. Najpierw grupa rozproszonych utworów ogłoszonych za życia pisarza została przypomniana w *Węźle gordyjskim*. Następnie dość obszerny i reprezentatywny wybór wczesnych opowiadań przedstawili redaktorzy *Głosów Herberta*, którzy sięgnęli do rękopisów niepublikowanych tekstów¹⁰⁹. Osobno ogłoszono jeszcze dwa, wcześniej niedrukowane opowiadania z lat pięćdziesiątych: *Sprawę Słonia*¹¹⁰ oraz *Wyprawę pod Jonaszem*¹¹¹. Stopniowe odsłanianie pejzażu wczesnej Herbertowskiej prozy fabularnej zachęca do podejmowania studiów literaturoznawczych. Niniejszy rozdział jest próbą ich zainicjowania.

*

Autor *Dwóch kropel* nie tworzył prozy, którą można określić mianem eksperymentalnej bądź awangardowej, zadowalał się tradycyjną techniką narracyjną, w zasadniczych rysach ukształtowaną jeszcze w stuleciu XIX. Opowiadania Herberta dają się podzielić na dwie grupy, w zależności od przyjętego modelu narracji pierwszo lub trzecioosobowej. Unia personalna pomiędzy narratorem i głównym bohaterem ustanawiana jest w każdym opowiadaniu o charakterze retrospektywnym. Narrator prezentuje historię, w której uczestniczył osobiście jako jej najważniejszy (obiektywnie lub subiektywnie) aktor – oto sytuacja komunikacyjna typowa dla Herbertowskich opowiadań. W niektórych tekstach (np. w *Spazmie artyleryjskim*, *Gorzkim płatku róży*) układ ten ulega komplikacji, stosowany jest podwójny tryb narracji, kompozycja szkatułkowa.

Inna sytuacja panuje w tych utworach, w których Herbert decyduje się na narrację trzecioosobową. Jak wiadomo, instancja narratora wszechwiedzącego, transcendentnego wobec opisywanej

¹⁰⁹ *Głosy Herberta*, zebrała i w tom ułożyła B. Toruńczyk, Warszawa 2008. W zbiorze opublikowano: *Futerał albo koniec września*, *Doktor Klaus nie lubi szczurów*, *Gniew Chryzesa*, a także późniejsze opowiadanie *Przeraźliwa historia o Szczepanie Świrszczyńskim*. Zob. także M. Antoniuk, *Komentarz* [do opowiadań], tamże, s. 239–241.

¹¹⁰ Z. Herbert, *Sprawa słonia*, „Polska. The Times” 26–27 lipca 2008.

¹¹¹ Z. Herbert, *Wyprawa pod Jonaszem* [w:] Z. Fałtynowicz, *Podróże bliiskie. Zbigniew Herbert i Suwalszczyzna*, Suwałki 2008.

rzeczywistości, daje pisarzowi możliwość łatwego wyrażania niepodważalnych sądów o moralnych intencjach, myślach oraz uczuciach bohaterów. Tę właściwość początkujący prozaik wykorzystał w ekspozycji opowiadania pt. *Futerał albo koniec września* (GH). Akcja utworu rozgrywa się w ostatnich dniach kampanii wrześniowej. Na zapleczu frontu błąka się niewielki oddział wojskowy, który wskutek wojennego chaosu, nie wziął udziału w żadnym starciu z wrogiem. Oficerowie odbywają sąd wojskowy nad oskarżoną o szpiegostwo kobietą; mimo braku przekonujących dowodów winy i wątpliwości jednego z sędziów, zapada wyrok śmierci. Zobaczmy teraz, w jaki sposób relacjonuje ten ciąg zdarzeń Herbertowski narrator.

Bo pomyśleć: oddział o sile drużyny pod dowództwem trzech oficerów, którzy w poszukiwaniu własnej rozbitej dywizji zabrnęli do zapadłej wioski podolskiej, stoi w obliczu nieuchronnego końca wojny. Lada chwila zagarnąć mogą ich Niemcy, spodziewani z każdej strony [...]. Wczoraj samoloty spaliły pół wsi. Na to wszystko przyprowadzają kobietę pod zarzutem szpiegostwa. Prawdę mówiąc, jest to pierwsze zetknięcie frontalne z wrogiem, stąd galanteria, z jaką Jałowy „Drużba” rozgrywa to spotkanie. Poszlaki są minimalne, ale nie oto chodzi. Chodzi o ratowanie honoru rozbitej armii, o zachowanie pozorów ładu i regularności ze wszystkimi szykanami, do których należy także formalny przewód polowego sądu. I jeszcze rewanż za trzy tygodnie klęski. (*Futerał...*, GH 76)

Wszechwiedza narratora nie natrafia na żadne aporie; zarówno sytuacja na froncie, jak i psychika bohaterów jest w pełni poznawalna i podatna na klarowną eksplikację. Innymi słowy: zdarzenie fabularne istnieje od razu jako fakt zinterpretowany i podany odbiorcy w formie już opracowanej, gotowej. Warto poświęcić uwagę sposobowi kształtowania językowego obrazu świata w tej partii opowiadania. Początkowo narracja wydaje się utrzymywać w rejestrze neutralnej, faktograficznej sprawozdawczości. Taka sytuacja nie trwa jednakże długo. Wkrótce narrator uaktywnia się pod względem stylistycznym, zaczyna operować deprecjonującym epitetem, złośliwą charakterystyką, unicestwiającą drwiną. Jasne i czytelne staje się tym samym jego dążenie do zdyskredytowania bohaterów opowiadania. Na przykład:

Sędziowski stół z przepisowym krucyfiksem przykryty był pakunkowym papierem. Na tym szarym jak świt polu, rozgrywał major Jałowy „Druż-

ba”, przy pomocy ostro zastruganego ołówka, urojony pojedynek z Niemcami. Kapitan Hausner z prawej i podporucznik Trzciniński z lewej śledzili zapasy dowódcy z przejściem. W zapale bitwy major zaczął do naszych operacji używać zgrupowań oznaczonych przedtem jako niemieckie. Ostatecznie mogli to być Ślązacy, w których nagle zagrała polska krew. Natomiast już zdecydowanie fantazyjne były owe eskadry bombowców wspomagających nasze natarcie. (*Futerał...*, GH 75).

Pasja karykaturalna prowadzi niekiedy narratora ku efektom przerysowanym, wykonanym nazbyt grubą kreską, jak choćby w opisie dłoni podporucznika Trzcinińskiego: „Ładne palce miał Trzciniński, białe i nerwowe. Na kciuku lewej ręki wielki fioletowy krwiak i złamany paznokieć – jedyna rana odniesiona w tej wojnie” (*Futerał...*, GH 75). (Inna sprawa, że skupienie na kciuku bohatera jest chwytem obdarzonym dodatkową funkcją, ujawniającą się w planie całego opowiadania: w ten sposób wyróżniony zostaje główny bohater).

Cytowane fragmenty pozwalają zauważyć, iż składową wczesnego pisarstwa Zbigniewa Herberta była tendencyjność. Rozumiem przez to pojęcie zasadę kreowania jednoznacznego, oczywistego obrazu świata, poddającego się skutecznym procedurom oceniającym. Nieuchronnie wiązało się to z minimalizacją aktywności czytelnika, sprowadzanej do roli odbiorcy schematycznego komunikatu. Tendencyjność nie cechuje tylko konstrukcji postaci oraz układu fabularnego. Zaznacza się również w opisie przedmiotów i ludzkich ciał, w passusach skupionych na materialności, fizjologii świata przedstawionego.

W izbie, białej jak piekarnia, gęstniał zaduch przepoconych rzemieni i topiących się łójów. Najwięcej pocili się dwaj szeregowcy za oskarżoną. Najwięcej i najcierpliwiej. Siedzieli sztywno z paskami pod brodę. Spod daszków szły im po twarzy grube krople i wpadały do wpółotwartych ust. Oskarżona pociła się wstydliwie, wciąż wyjmowała małą brudną szmatkę, którą szybko wycierała czoło i szyję. Gdy wstawiała, aby odpowiedzieć, zakładała ręce w tył i wtedy widać było duże koła potu pod pachami. (*Futerał...*, GH 76)

Opis stwarza jedynie pozór obiektywizmu, faktograficznej rzetelności. W rzeczywistości został skonstruowany tak, by już na poziomie estetyki, elementarnej percepcji charakteryzował sąd jako wydarzenie ohydne, odrażające. Podobnie instrumentalny charakter ma chwyt mowy pozornie zależnej:

Major Jałowy powiedział krótko, że babę trzeba rozwalić. [...] Kapitan Hausner wysunął brak wystarczających dowodów winy. Przy tej okazji dowiedział się, że jest subtelny i ma cywilny sposób myślenia. Więc czy to był sąd, czy komedia? Kapitan zechce liczyć się ze słowami i pamiętać, kto tu jest dowódcą! A więc oskarżona zostanie rozstrzelana na podstawie swobodnie powziętej decyzji dowódcy. Jeżeli kapitan boi się odpowiedzialności możemy to tak sformułować. A jeśli tak, to dobrze. Krew niewinnej ofiary spadnie na moją głowę – powiedział Jałowy „Družba”. Był siwy i z tym powiedzeniem było mu do twarzy. Coś z Biblii i z teatru. (*Futerał...*, GH 77)

Język bohaterów opowiadania zostaje ujawniony w mowie narratora, nie po to jednak, by komplikować czy rozszerzać obraz rzeczywistości, ale dla utwierdzenia wcześniejszej, negatywnej charakterystyki postaci. I, jakby początkujący prozaik nie był usatysfakcjonowany osiągniętym poziomem jednoznaczności, finałowe zdanie cytowanego passusu przynosi jeszcze wzmacniający, bezpośredni komentarz narratora moralisty.

Futerał albo koniec września rozwija się w stylu plakatowej tendencyjności, aż do chwili, gdy w samej materii opowiadania zachodzi niespodziewana metamorfoza. Z chwilą wydania wyroku skazującego postaci Jałowego „Družby” i Hausnera znikają z pola widzenia. W centrum uwagi zjawia się natomiast podporucznik Trzciniński, który odprowadza skazaną na miejsce egzekucji.

Leśna dróżka kołuje i nawija się na nieruchome pnie drzew w połowie czarne, w połowie cynowe jak zachód. Las gęstnieje od liści, pni i zapachów. Wiatr nie jest ani ciepki, ani świeży, ani zielony, ani jagodowy. Pachnie spalonymi mchami, korą rozsypującą się w pył. Niebo posiekane przez gałęzie – niemożliwie dalekie. (*Futerał...*, GH 77)

Wyraźnie zmienia się w tym fragmencie stylistyczny rejestr narracji. Najprościej stwierdzić, że proza opowiadania staje się poetycka. Decydujący wpływ na wypowiedź uzyskują bowiem takie metody kształtowania języka, jakie zwykle się uważać za domenę raczej poezji niż prozy. Cytowany passus funkcjonuje w konstrukcji opowiadania jako stylistyczny punkt zwrotny, warto więc przyjrzeć mu się dokładnie, zdanie po zdaniu.

Naprzód pojawia się wypowiedź mówiąca o krętej ścieżce, która „nawija się na pnie drzew”. Mamy tu niewątpliwie do czynienia z wyrażeniem metaforycznym, eksponującym nietypowość,

niezwykłość spojrzenia, jakim osoba mówiąca ogarnia napotykaną świat. W kolejnych zdaniach uwagę zwraca sposób łączenia wyrazów w całości syntaktyczne o strukturze wyliczeniowej. Stwierdzenie „las gęstnieje od liści i pni” można traktować jako komunikat względnie przezroczysty, o dominującej funkcji informacyjnej. Już jednak dodanie trzeciego członu w wyliczeniu („i zapachów”) modyfikuje status wypowiedzi. Sformułowana została predykcja, łącząca różne doświadczenia zmysłowe. W kolejnym zdaniu zasada łączenia określeń, odnoszących się do wrażeń wzrokowych, smakowych i węchowych podlega umocnieniu, stając się zarazem mniej oczywistą. Cóż to bowiem znaczy, że wiatr nie jest ani cierpki, ani świeży, nie jest także zielony oraz jagodowy? Z wyjątkiem określenia „świeży” żaden z zastosowanych epitetów nie łączy się w sposób konwencjonalny z wiatrem. Akt narracyjny przekracza podstawowy poziom uzasadnień, jakim jest uzus językowy, dąży do ustanowienia specyficznego, jednokrotnego idiomu, co niewątpliwie uruchamia autoteliczną funkcję tekstu. Wypowiedź eksponująca swą językową indywidualność nie zatrzymuje jednak uwagi czytelnika tylko i wyłącznie na własnych regułach konstrukcyjnych. Wprost przeciwnie: uniezwykłe operacje językowe mają charakter sensotwórczy. Spójrzmy na kształt trzeciego zdania: „Pachnie spalonymi mchami, korą rozsypującą się w pył”. Realistyczną motywację dla tego stwierdzenia wytwarza czas akcji, a więc tytułowy „koniec września”. Jednakże prowadzony opis przekracza ramy realizmu. Wyraźne preferowanie motywu rozkładu, obumarcia, śmierci, zniszczenia tworzy emocjonalny i znaczeniowy kontekst dla mającego się spełnić wydarzenia. Moment ten pozwala jasno określić różnicę między sposobem prezentacji świata w początkowych partiach opowiadania oraz w analizowanym passusie. Opis sali sądowej fundował jednoznaczny charakterystykę moralną wydarzenia i jego sprawców. Opis lasu ma charakter sugestii, szkicu nastroju sceny, treść przeżycia psychicznego doświadczanego przez bohaterów. Tendencyjność ustępuje zatem miejsca praktyce metaforycznego i symbolicznego kreowania sensu. Bodaj najznakomitszą realizację takiej strategii narracyjnej przynosi ostatnie zdanie cytowanego fragmentu: „Niebo posiekane przez gałęzie – niemożliwie dalekie”. Stwierdzając fakt oddalenia oraz niemożliwości kontaktu

między niebem a ziemią, narrator charakteryzuje wydarzenia rozgrywające się w fabularnym *praesens*, pośród bohaterów opowiadania: pod tym niebem i na tej ziemi. Analizowana formuła może mówić o braku nadziei, braku miłości, braku wiary, rozpoznawanym w rzeczywistości międzyludzkiej. Może wskazywać na, różnie rozumianą, nieobecność Boga w świecie przedstawionym. Zasadą jest tu zatem otwieranie potencjalnych sensów, a nie domykanie jednego, gotowego znaczenia.

Przeobrażenie stylu narracji każe zapytać o zmieniającą się kondycję narratora. Odnotujmy zatem: właśnie w analizowanym fragmencie coraz wyraźniejsza staje się sugestia narracji z perspektywy bohatera prowadzącego, czyli podporucznika Trzcinińskiego. Sygnałem uwidaczniającym to przesunięcie jest zmiana czasu narracji. Z czasu przeszłego dokonanego, dominującego w początkowym opisie sądu, przechodzimy do czasu teraźniejszego. Zabieg taki pojawia się w opisie ostatniej drogi skazanej, odprowadzanej na miejsce egzekucji przez wartowników: „Trzciniński zawsze będzie to widział z boku, oczyma obserwatora. Idą troje: ona na przedzie z wolna nabiera kroku ofiary pełnego ostatecznej godności; wysokie obcasy zapadają się w poszyciu (*Futurał...*, GH 77)”. Czas przyszły w pierwszym zdaniu jest jeszcze domeną narratora wszechwiedzącego, który zna dalsze koleje losu prezentowanych bohaterów. Dalej jednak otwiera się już perspektywa bohatera prowadzącego. Kolejnym stadium zapośredniczenia aktu narracyjnego w świadomości postaci jest nagłośnienie monologu wewnętrznego:

Cała rzecz w tym, aby nie dać się jej odwrócić – myśli Trzciniński. Twarz mogłaby tu wszystko zburzyć. Co innego plecy i tył głowy. Dlatego pewnie każą rozstrzelivanym odwracać się – to tak, jakby się zabijało tylko pół człowieka. (*Futurał...*, GH 78)

Przewartościowania w sferze stylu i techniki narracyjnej (odrzucenie tendencyjności, poetyckość języka, operowanie bohaterem prowadzącym) mają daleko idące konsekwencje dla ontologicznego statusu rzeczywistości przedstawionej w opowiadaniu. Świat zaczyna teraz istnieć inaczej niż w początkowych partiach *Futurału*. Już nie jako zbiór rzeczy określonych, zdefiniowanych i relacjonowanych, lecz jako aktualne doświadczenie, wymagające

interpretacji, przyswojenia, opisanie i zapamiętania. Podmiotem procesu percepcyjnego staje się najpierw bohater główny, dla którego świat funkcjonuje jako poznawczy problem, a następnie czytelnik, obserwujący obraz świata, istniejący w świadomości bohatera.

Futerał albo koniec września jawi się zatem jako utwór ulegający przekształceniom *in statu nascendi*. W toku pisania, w toku czynności twórczych modyfikował Herbert wyjściowe założenia, zwracał się ku nowym rozwiązaniom formalnym. Czy efekt zmiany poetyki opowiadania był celowo zaaranżowany, czy raczej autor dojrzywał i rozwijał swój warsztat pisarski równoległe z przyrastaniem tekstu – o tym trudno rozstrzygać. Faktem jest natomiast, że finał całego utworu potwierdził zasadniczy zwrot ku koncepcji wypowiedzi nieoczywistej, operującej ściszeniem tonu, zawieszeniem głosu i domagającej się zwiększonej aktywności interpretacyjnej ze strony czytelnika.

Epilog *Futerału* ukazuje wydarzenia rozgrywające się po rozstrzelaniu niewinnej ofiary. Oddział został rozwiązany, mundury i broń ukryte. Trzczeński, już w cywilu, zatrzymuje się na krótko u miejscowego księdza proboszcza. Opowiadanie przyjmuje na pewien czas kształt bliski słuchowisku radiowemu (co warto odnotować, ze względu na późniejszą karierę tej formy w twórczości Herberta). Przytaczam najbardziej reprezentatywny fragment (*Futerał...*, GH 80):

- Z tej wojny wracamy w poczuciu popełnionych zbrodni.
- Broniliście ojczyzny.
- Tak.
- Znów ślepa uliczka. Więc może lepiej frontalnie.
- Zabójstwo to wielki grzech, prawda?
- Wielki. Przeciwno człowiekowi, przeciwko Bogu i przeciwko miłości. Ale wy tego grzechu nie macie.
- A jeśli ktoś zabił, a mógł nie zabić?
- Jak to: mógł nie zabić?
- No, mógł ominąć rozkaz, a zabił, bo rozdrażniło go coś błędnego, coś, co w dodatku nie ma związku z ofiarą.
- „Zbrodnia w afekcie” – tak to zdaje się nazywacie.
- Tak, ale ten afekt, widzi ksiądz, był znikomy, nie można nawet porównać z czynem, z człowiekiem, którego się zabiło. Jakaś wielka dysproporcja motywu i zbrodni.
- A więc na przykład zabił, aby zrabować drobny przedmiot?
- Nie, nie to.

Narrator został tu niemal całkowicie wyciszony, jego obecność ujawnia tylko dwuzdaniowy komentarz, wtrącony w początkową partię dialogu. Dzięki takiemu zabiegowi na plan pierwszy wysuwała się sama sytuacja rozmowy. Można powiedzieć, że została dana na sposób dramatyczny, w działaniu, bez zapośredniczenia w mowie narratora. Wyraziście i jasno jawi się dzięki temu ekspresyjno-komunikacyjna indolencja bohaterów, niezdolnych do nazwania istoty problemu, nieumiejących rozpocząć rzeczywistego dialogu.

Płaskie, trywialne spotkanie księdza i zdemobilizowanego żołnierza zostaje przerwane; wchodzi gospodyni proboszcza i pyta, czy w tym roku będzie kupowany „wosk od Mańkowskiej” (drobiazg fabularny, jak się zaraz okaże, istotny). Trzciniński, mimo życzliwej zachęty, nie decyduje się na przystąpienie do spowiedzi („A u mnie okazała dobra, bo nie jestem srogi dla penitentów. Znam życie”) i opuszcza plebanię.

Trzciniński zostaje sam, naprawdę sam. Myśli: wask, waskowe świece. Widzi wszystko nagle oślepiająco jasno. Lot trzmiela kreśli na powietrzu linię prostą jak konieczność. Widzi liście skurczone upałem, słońce na blaszanej wieży, doznaje jakby po raz pierwszy głosów ludzi i zwierząt. Widzi także siebie, konieczną płamę w krajobrazie świata. Wszystko jest związane z sobą: świr jaskółek nad wodami i świst bicza, płacz dziecka i głosy dzwonów. Nie rozwiążesz, nie zmienisz, poddaj się sile, która nas łączy i rozprasza. I jeszcze ludzka godność: nie dać się łatwo rozgrzeszyć, nosić w sobie winę całą, nie umniejszoną. W imię tego honoru grzeszników Trzciniński pośpiesznie żegna się z księdzem. Dziś wieczorem pojedzie do Kowla; rodzina czeka. [...] Trzciniński idzie samotny ze swoim futerałem, który nieoczekiwanie stał się problemem moralnym. Mija, jest mijany, depce po cieniach i drodze. Daszek kaszkietu zaciśniętego na czoło pozwala mu widzieć niewielki wycinek świata nad ziemią. Nie nad głową, ale na plecach czuje niebo żółte i ciężkie jak wór piasku. (*Futerał...*, GH 80–81)

Tymi zdaniem kończy się opowiadanie. W cytowanym passusie szczególnie ciekawy wydaje się zabieg kontrastowania dwu kadrów widzenia. Pierwszy jest rodzajem wizji Trzcinińskiego, ukazującej niby w nagłym, mistycznym olśnieniu sens świata. Sens, będący z góry narzuconym układem motywów, gdzie indywidualne poczynania człowieka jawią się jako niesamodzielne, same w sobie nieistotne elementy, wypełniające wielki wzór świata. Język poetycki ma tu przede

wszystkim oddać wrażenie intensywnej wielości i zarazem jedności zjawisk. Temu służą porównania, które interpretują zdarzenia dziejące się w przyrodzie w kategoriach filozoficznych („lot trzmiela kreśli linię prostą jak konieczność”), oraz efekty aliteracyjne, zaprowadzające analogie między odległymi zjawiskami („świr jaskółek” – „świst bicza”). Taką funkcję ma także uruchomienie toku obrazowo-pojęciowych asocjacji – wosk, woskowe świece, jasność...¹¹²

Natomiast w dwu ostatnich zdaniach sposób kadrowania świata ulega diametralnemu zawężeniu. Efekt rozległej panoramy zostaje zlikwidowany. Na poziomie realistycznej faktografii zmianę motywuje szczególnie garderobiany – kaszkiet z daszkiem przesłaniającym oczy Trzcinińskiego. Bohater, który przed chwilą doznał „mystycznego olśnienia” na temat natury świata, widzi teraz niewiele i tylko we fragmencie, tracąc szansę na ogarnięcie całości. Ostatnie zdanie: „Nie nad głową, ale na plecach czuje niebo żółte i ciężkie jak wór piasku” zawiera predykcję sformułowaną w języku poetyckim i to języku wysokiej próby. Można powiedzieć, że cytowane zdanie nosi w sobie pamięć formuły wcześniejszej: „niebo posiekane przez gałęzie i niemożliwie dalekie”. Jest też tamtej formuły kontynuacją, rozwinięciem, potwierdzeniem i dopełnieniem. Mówi bowiem o człowieku, który dokonał zbrodni dla siebie samego niezrozu-

¹¹² „Wizja” Trzcinińskiego ma charakter nagłego olśnienia, dotarcia do „istoty”, „sedna”, „prawdy”. Znamienne, że epifania spełnia się w jednym, krótkim spojrzeniu na otaczającą rzeczywistość, która nie ulega przecież żadnej zewnętrznej transformacji, pozostaje zwyczajna. Pamięć lekturowa przywołuje w tym miejscu opis przedśmiertnego doświadczenia Karola Hopfera, bohatera *Młyna nad Utratą* Jarosława Iwaszkiewicza: „Ostatnim wysiłkiem odwrócił się na plecy i zobaczył nad sobą wysoki biały obłok i liliowe poprzeczne chmurki na nim, i niebo bez dna i końca, topniejące w błękit. Trwało to ledwie ułamek sekundy, jednak poczuł i zrozumiał wszystko to, czego nie rozumiał przez całe życie, a zwłaszcza tamtej nocy w Werfen. Zasłona świata ustąpiła, rozdarła się, znikła i ujrzał – nie, nawet nie ujrzał – ale dotknął palcami, przez które przelewała się bezbarwna woda, żywej tajemnicy, która przestała być już tajemnicą. Była tylko słodyczą bez miary i spokojem tak wielkim, o jakim tylko śmierć daje pojęcie” (J. Iwaszkiewicz, *Młyn nad Utratą* [w:] tegoż, *Opowiadania*, Wrocław 1994, s. 120). Narracja Iwaszkiewicza podąża krok dalej niż narracja Herberta, doprowadza bowiem do punktu, w którym materialność świata jakby zniknęła z pola percepcji bohatera, ustępując miejsca rzeczywistości niewysłowionej. Ale też Karol Hopfer umiera, natomiast Trzciniński – ocala życie.

miałej. A zarazem: mówi o świecie, takim, jakim postrzega go ów człowiek. W tym człowieku (i w tym świecie) nie ma już nadziei, woli i odwagi. Jest tylko fatalistyczna rezygnacja, pogodzenie z własną winą i niezrozumiałością.

*

Większość poznanych przeze mnie opowiadań łatwo zaklasyfikować do dwu głównych działów, wyróżnionych ze względu na kryterium tematyczne. Dział pierwszy obejmuje utwory dotyczące II wojny światowej. Dział drugi tworzą teksty o polityczno-społecznej rzeczywistości w Polsce po roku 1945. Już z tego ogólnego zarysu można wywnioskować, że Herbert jako prozaik kształtował się w zetknięciu z tematami trudnymi, należącymi do najbliższej przeszłości i boleśnie aktualnej terażniejszości.

O sposobie traktowania tematu wojennego we wczesnym piarstwie Zbigniewa Herberta wiele mówią dwa utwory już omawiane, a więc *Futerał albo koniec września*, a także *Spazm artyleryjski*, cytowany i streszczany w rozdziale 1 części I. W obu opowiadaniach ustanowił autor taką sytuację fabularną i taką kreację charakterologiczną, którą określić można mianem kontrowersyjnej. Oto bowiem w sześć lat po zakończeniu II wojny światowej polski pisarz przedstawia opowieść z września 1939 roku, której punkt kulminacyjny stanowi zbrodnia popełniona przez polskich żołnierzy na polskiej kobiecie. Kontrowersyjność *Spazmu artyleryjskiego* (AZH)¹¹³ jest oczywiście mniej drastyczna. Opowieść Polaka wcielonego do Wehrmachtu, w chwili śmiertelnego zagrożenia przeżywającego instynktowną solidarność z niemieckimi żołnierzami, jest psychologicznie zrozumiała, moralnie akceptowalna, co nie zmienia faktu, że rozsadza ona schemat literatury martyrologicznej. Chwył zastosowany przez Herberta polegał na powierzeniu roli narratora pierwszoosobowego bohaterowi, którego los był dziwny i, by tak rzec, niesynchronizowany z losem społeczeństwa polskiego. Poprzez umiejętne manewrowanie instancją narratorską Herbert potrafił osiągać efekt zaskoczenia, dziwności świata przedstawionego a nawet niestosowności formy względem tematu. W *Finale sona-*

¹¹³ Akc. 17 918.

ty (1949, AZH¹¹⁴) bohaterem opowiadającym jest awangardowy kompozytor. Koleje losu (nie całkiem jasno przedstawione) sprawiły, iż musi się on ukrywać przed Niemcami. Z konieczności i mimowolnie trafia do leśnego oddziału partyzanckiego. Ów ciąg zdarzeń z perspektywy bohatera przedstawia się następująco:

Stworzyłem w sobie ojczyznę naprawdę moją, świat niezależny, równoważny, tak samo rzeczywisty i dramatyczny. Wszystko rozwalilo łomotanie kolbami do drzwi. Teraz miałem jedno wyjście: las. Nie kochałem konspiracji. Dlatego że na terror wroga odpowiada nie tylko rewanżem, ale terrorem wewnętrznym, szczuciem patriotyzmu, modą bohaterstwa, obłędem poświęceń. Było to w istocie wielkie ponure wojsko, w którym bezsens musztry zwielokrotniono bezsensownym posyłaniem na śmierć.

Pod wpływem tych niechcianych a bolesnych doświadczeń narrator popada w głęboki kryzys osobowości. Traci bowiem jedyny impuls, stymulujący go do jakiegokolwiek aktywności życiowej – zdolność komponowania. Tytułowy i niedający się już skomponować finał sonaty urasta – oczywiście w perspektywie narratora – do rangi kosmicznej katastrofy, rzeczywistego końca świata. Oddajmy głos bohaterowi: „Leżę oto na miękkim tapczanie twarzą zwrócony do sufitu. Trochę wyżej jest wszechświat też biały i bez sensu. Sens był, gdy była muzyka. Teraz wyparowała ze mnie i nie ma jej w świecie”. Zauważmy, jest tu subtelne nawiązanie do idei „muzyki sfer”. Jej zanik, swoiste ogłuchnięcie – razem artyści i kosmosu – funkcjonuje w egocentrycznej i hiperbolizującej wyobraźni narratora jako przejaw ontycznej zapaści¹¹⁵. Kryzys bycia ogarnął wszechświat i ten sam kryzys zapanował wewnątrz narratora, w jego umyśle, świadomości oraz ciele.

¹¹⁴ Akc. 17 955 t. 160.

¹¹⁵ Warto w tym miejscu przypomnieć, że motyw „demuzykalizacji świata” został podjęty w wybitnym utworze poetyckim, opublikowanym zaledwie trzy lata przed powstaniem *Ofiary całopalnej*. Myślę tu o wierszu Leopolda Staffa zatytułowanym *Musica prohibita* (tom *Martwa pogoda* 1946, cyt. wg: L. Staff, *Poezje zebrane*, t. 2, Warszawa 1980). Oto pełny tekst utworu:

Kiedy noc natarczywa, a tak niedostępna,
Rozszerza w nieskończoność ciemności pierścienie,
Jak bezlitośnie kusi cię otchłan posępna,
Muzyka zakazana: nieludzkie milczenie.

To, co teraz jest we mnie jest odczuciem pustki, zatem brakiem uczuć. Objawia się to fizycznie niemocą kończyn i wrażeniem, które nazwałbym wypompowaniem ciała z palców. Mam przeraźliwą pewność, że palce moje mogą wyginać się we wszystkie strony lub zawiązywać w węzélki jak palce pustych rękawiczek. Wiem, że jest to absurd, ale aby to sprawdzić trzeba się zdobyć na odwagę dotknięcia własnego ciała.

W klatce piersiowej wielki pęcherz czczości. Próbuję go bezskutecznie zmniejszać głębokimi oddechami.

Gdybym zaczął się bać wpadłbym w obłęd i to by było jakieś wyjście, o które modłę się. Szaleństwo bowiem jest doskonałym przeciwieństwem mego obecnego stanu: cudowna płasznica emocji, poplątanie przewodów naszej psychiki, które świecą nagłymi i mocnymi błyskami krótkich spięć.

W poprzednim rozdziale zwracałem uwagę na to, iż konstruując pewien typ postaci dramatycznych sięgał Herbert do tradycji dekadencej. Podobnie jak dramat, także opowiadania zdają się potwierdzać, że autor *Struny światła* był w tej tradycji dobrze osadzony; kreacja narratora *Finału sonaty* to już dosłowny cytat z mitologii modernistycznego dekadentyzmu. Herbert wyposażył tę postać w zespół cech składających się na podręcznikową charakterystykę improduktywa: zanik sił witalnych, wyczerpanie zdolności kreacyjnych, zużycie nazbyt już wysubtelnionych nerwów, wywołujące urojone lub rzeczywiste objawy o charakterze somatycznym. Z jakiego konkretnego źródła zaczerpnął autor *Finału sonaty* taki wzorzec antropologiczny? Niewątpliwie, inspiracją mogła tu służyć literatura rodzima, przynosząca świetne realizacje tematu z *Próchnem* i *Patubą* na czele. Co się tyczy literatur europejskich, to trudno rozstrzygnąć, czy Herbert znał słynną powieść

Spośród na wieki niemej harmonii oprzędu
Wrywa się jedynie westchnieniem okrutny
Dysonans, głuchy człowiek, arcydzieło błędu,
Który dostraja w sobie Bóg: słuch absolutny.

Świetność tego wiersza polega na precyzyjnym operowaniu przeciwstawieniami: muzyka – milczenie, słuch – głuchota, arcydzieło – błąd. Nie wiem, czy Herbert pamiętał o tym głosie poetyckim pisząc swój Finał sonaty. Nie ulega natomiast wątpliwości, że motyw „muzyki sfer” powrócił w jego twórczości za sprawą wiersza *Głos*, powstałego w roku 1955. Zanik „muzyki sfer” nie wyraża tu już prywatnego dramatu egotysty, ale określa dramat świata pozbawionego ładu i harmonii (por. analiza wątku „demuzykalizacji świata” w: R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą* [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978).

Huysmansa, nieprzypadkowo zwaną „biblią europejskiego dekadentyzmu”. Jak sądzę, bardziej prawdopodobna jest inna inspiracja, płynąca ze strony Thomasa Manna, autora, który w czterdziestych latach ubiegłego stulecia był w Polsce otaczany najwyższą atencją. We wczesnej powieści niemieckiego pisarza zatytułowanej *Buddenbrookowie* pojawia się swoisty wariant modernistycznego improduktywa: nieszczęśliwy Christian, personalna egzemplifikacja stanu *decadance*, w jaki popadła mieszczańsko-hanzeatycka „duchowa forma życia”¹¹⁶. Bohater ten nie umie żyć wedle utwierdzonych od pokoleń rytuałów i wzorów rodziny Buddenbrooków i dlatego zrywa sieci uzależnień, konwenansów, społecznych oczekiwań. Przestrzeni wolności, wywalczonej z trudem i poświęceniem nie potrafi jednak zagospodarować, okazuje się bowiem człowiekiem niezdolnym do żadnych czynności twórczych. Pomiędzy kreacją narratora *Finału sonaty* a postacią z powieści Manna istnieją szczegółowe i daleko idące podobieństwa. Cierpienia Herbertowskiego kompozytora, polegające na odczuciu palców, z których „wypompowano ciało”, przywodzi na myśl dolegliwości z powodu „zbyt krótkich nerwów”, na które tylekroć uskarża się Christian Buddenbrook¹¹⁷. Ostatecznie jednak nie kwestia ustalenia konkretnych przekazywanych jest tu kluczowa. Dość stwierdzić, że Herbert znał dekadencją konwencję, mitologię i, co najciekawsze, wedle takich wzorców postanowił ukształtować narratora opowiadania wojennego! Wojnę partyzantską, toczoną ze śmiertelnym wrogiem przez „chłopców z lasu” pokazał z punktu widzenia egocentrycznego nerwowca, uznającego się za główną ofiarę dziejowego kataklizmu.

*

Moje plany w prozie: skończyć wreszcie tom szkiców wojennych pt. *Niewypał*. Jest tam wojna bez batalii, widziana i przeżywana przez ludzi pozornie stojących z boku, a mimo to wciągniętych w sprawy moralne, w problem solidarności ludzkiej. Dwukrotnie w dwu większych

¹¹⁶ Por. T. Mann, *Lubeka jako duchowa forma życia* [w:] tegoż, *Moje czasy. Eseje, wybór i wstęp H. Orłowski, tłum. W. Kunicki*, Poznań 2002.

¹¹⁷ Mannowska inspiracja *Finału sonaty* to trop i możliwy i wart rozważenia. Herbert fascynował się pisarstwem Thomasa Manna, samych *Buddenbrooków* określał w korespondencji prywatnej mianem „cudownej, ironicznej prozy”, deklarował jej wielokrotną i uważną lekturę, por. ZHHM 94.

opowiadaniach pragnę postawić Gide'owskie zagadnienie nieumotywowanego morderstwa. (ZHJZ 41–42)

Tak o swych pisarskich zamierzeniach informował Herbert Jerzego Zawieyskiego w liście z dnia 4 października 1950 roku. Zdania te trafnie charakteryzują orientację Herbertowskiej prozy wojennej, zwróconej w stronę deheroizacji tematu i moralnej problematyczności bohaterów oraz ich zachowań. Zastanawia deklarowany wybór patrona: Andre Gidé. Dopowiedzmy – zapewne jako autora *Lochów Watykanu*. Faktem jest, że francuski pisarz właśnie wówczas, pod koniec lat czterdziestych, znalazł się w centrum uwagi polskich krytyków, prasy kulturalnej i literackiej. Było to wynikiem werdyktu Szwedzkiej Akademii, która w roku 1947 przyznała autorowi *Falszery* literacką Nagrodę Nobla. Chwilowe ożywienie polskiej recepcji, jakie wówczas nastąpiło, to kontekst mogący tłumaczyć odwołanie Herberta do francuskiego pisarza¹¹⁸.

Sądzę jednak, że dla omawianej grupy opowiadań należałoby wskazać bardziej bezpośredni, choć niedeklarowany przez autora, układ odniesienia. W ciągu pierwszych lat po zakończeniu II wojny światowej nastąpił w polskiej literaturze prawdziwy wysyp utworów prozatorskich, będących próbą artykulacji doświadczenia wojennego, okupacyjnego, lagrowego. W rezultacie wyłonił się rozległy i różnorodny pejzaż tematów i form literackich, w zasadniczych rysach ukształtowany przed rokiem 1949, kiedy to Zbigniew Herbert zainicjował w swoim pisarstwie wątek wojennych opowiadań¹¹⁹. I jakkolwiek nie są znane dyskursywne wypowiedzi autora

¹¹⁸ Andre Gidé był tłumaczony na język polski od początku XX wieku przez czołowych polskich translatorów (*Filoktet* 1901, *Prometeusz źle spętany* 1904, tłum. Z. Przesmycki, *Falszery* 1929, tłum. H. Iwaszkiewiczówna i J. Iwaszkiewicz, *Lochy Watykanu* 1937, tłum. T. Boy-Żeleński). Recepcja krytyczna była natomiast raczej skromna (przed wojną por. A. Gruszecka, *O powieści*, „Przegląd Współczesny” 1927, nr 58; wkrótce po wojnie J. Kott, *O Falszerych Andre Gidé'a*, „Życie Literackie” 1945, nr 2 oraz *Dwie podróże Gidé'a*, „Kuźnica” 1945, nr 2). Ożywienie, które nastąpiło po przyznaniu Nagrody Nobla wyraziło się między innymi następującymi tekstami: Z. Bienkowski, *Nagroda Nobla*, „Dziennik Literacki” 1947, nr 6; P. Hertz, *Nagroda Nobla 1947*, „Kuźnica” 1947, nr 50; M.J. Kononowicz, *Laureat Nobla*, „Dziś i Jutro” 1947, nr 50.

¹¹⁹ Dość wymienić przykładowe pozycje wraz z datami wydań: *Z kraju milczenia* Żukrowskiego – 1946, *Krajobraz niewzruszony* Filipowicza – 1947, *Śmierć*

Futerału na temat aktualnej sytuacji w polskiej prozie, to przecież jego stosunek wyrażał się w samym kształcie podejmowanych prób pisarskich. Nie ulega wątpliwości, że Herbert dystansował się od wzorca prozy batalistycznej, która zdaniem Kazimierza Wyki czerpała soki z tradycji sienkiewiczowskiej. Innymi słowy, nie interesowało go takie pisanie o wojnie, jakie uprawiał Wojciech Żukrowski¹²⁰. Co oczywiste, autor *Pożegnania września* jak najdalszy był od pisarstwa Jerzego Putramenta, dokonującego politycznych (i bardzo tendencyjnych) ocen „rzeczywistości przedwrześniowej”. Takich i podobnych punktów oddalania się Herberta od ówczesnych zjawisk literackich można by wskazywać więcej. Warto jednak skupić się na istotnych zbliżeniach i czytelnym inspiracjach. Zasugerowałbym w tym miejscu trzy nazwiska: Jan Józef Szczepański, Tadeusz Borowski, Zofia Nałkowska.

Buty Jana Józefa Szczepańskiego, ogłoszone w roku 1947 na łamach „Tygodnika Powszechnego”¹²¹, rzecz o egzekucji wykonanej przez oddział AK na grupie własowców, okazały się ujęciem kreującym różne linie podziałów. Po pierwsze, w następstwie publikacji wykrył się antagonizm pomiędzy częścią czytelników „Tygodnika Powszechnego” a autorem i redakcją, która udostępniła łamy pisma.

Nie mogę pojąć, co skłoniło p. J.J. Szczepańskiego do napisania, a Pańów do zamieszczenia tego rodzaju opowiadania; nie sądzę, żeby to było wynikiem gwałtownie obniżającego się poziomu etyki chrześci-

liberała Sandauera – 1947, *Święta kulo* Putramenta – 1946, *Pożegnanie z Marią* oraz *Kamienny świat* Borowskiego – 1948. To tytuły zbiorów opowiadań i nowel. Dodajmy jeszcze powieści: *Wyrok na Franciszka Kłosa Rembeka* – 1947, *Czas nieludzki* Otwinowskiego – 1946, *W rozwalonym domu* Dobraczyńskiego – 1946 oraz tegoż autora dwa tomy *Najeźdźców* – 1946–47. A przecież powyższy wykaz należy uzupełnić o teksty sytuujące się na pograniczu prozy fabularnej i dokumentalnej, reportażowej bądź autobiograficznej: *Z otchłani. Wspomnienia z lagru* Kosak-Szcuckiej – 1946, *Krata* Gojawicyńskiej – 1945. I przede wszystkim – *Medaliony* Nałkowskiej – 1946. Rozwój polskiej prozy wojennej i okupacyjnej został bardzo szybko, niemalże *in statu nascendi* uchwycony i opisany w trybie krytyczno-literackim – świadectwem *Pogranicze powieści* Kazimierza Wyki (1948).

¹²⁰ K. Wyka, *Pogranicze powieści. Z pism Kazimierza Wyki*, Kraków 2003, s. 104–117.

¹²¹ J.J. Szczepański, *Buty*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 6; przedruk [w:] tegoż, *Buty i inne opowiadania*, Warszawa 1956.

jańskiej, co daje się zauważyć w powojennej Polsce. Przypuszczam, że p. J.J. Szczepański usiłował obniżyć wartość moralną polskich oddziałów partyzanckich, które w szlachetnych zmaganiach walczyły z niemieckimi najeźdźcami o wolność Ojczyzny¹²².

Tak pisał w miesiąc po opublikowaniu *Butów* anonimowy czytelnik „Tygodnika Powszechnego”. Redakcja otrzymywała w tych dniach dziesiątki podobnych listów. Bunt odbiorcy wobec nadawców można interpretować jako akt niezgody na komunikat, który pod względem tematycznym i stylistycznym wykracza poza czytelnicze przyzwyczajenie¹²³. Równocześnie „spór o *Buty*” rozgrywał się na innym poziomie życia literackiego, w przestrzeni dyskursu profesjonalnego. Oto bowiem z krytyką Szczepańskiego występuje

¹²² „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 10.

¹²³ Publikacja *Butów* naruszała przyzwyczajenia czytelnicze, kształtowane przez prozę wojenną, prezentowaną na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Przykładowo: w 1. numerze z roku 1947 ogłoszony został utwór Antoniego Porojścia, zatytułowany w sposób nawiązujący do tradycji Żeromskiego: *Omyłki leśne*. Tekst ten bardziej niż opowiadaniem, był liryzowaną impresją o wojnie partyzanckiej. Obok fragmentów utrzymanych w tonie surowo-sprawozdawczym („Na jednego poległego bądź rannego przypada po 8, 10 nieprzyjaciół. Umiejętność oszczędzania własnego życia jest równie cenna jak sztuka brania cudzego”) zamieścił autor passusy patetyczno-nastrojowe („Na górze, w wierzchołkach drzew szumi wiatr. Nie mąci Wielkiej Ciszy, jak oddechy ludzkie nie mącą symfonicznego koncertu”). Ten sam Antoni Porojść na łamach „Tygodnika Powszechnego” zamieścił także opowiadanie pt. *Ludzie z leśnej polany*, ukazujące historię rannego partyzanta, któremu schronienia udzielają mieszkańcy wsi. Język narracji oscylował tu między momentami uwznioślającymi oraz pewnym obniżeniem tonu, kolokwializacją opisu. Opowiadanie wyzbyte motywów moralnie kontrowersyjnych ukazało się w numerze 5. A już tydzień później czytelnicy krakowskiego pisma czytali *Buty*... Oczywiście, nie wszyscy odbiorcy „Tygodnika Powszechnego” poczuli się urażeni przez Szczepańskiego. Listy wysyłane do redakcji w obronie autora były jednak rzadkie. W 20. numerze z roku 1947 zamieszczony został list Ewy Szmajdlerowej, opisujący rabunkowe najście na jej mieszkanie zdemoralizowanej „bandy leśnej”. Wedle czytelniczki chłopcy byli w wieku od siedemnastu do dwudziestu pięciu lat i przechwalali się „ilu ludzi każdy z nich ukatrupił”. Na pytanie „Panowie, jesteście młodzi, co z was będzie?”, odpowiedzieli: „Z nas już nic, proszę pani, my tylko na szubienicę, bo chyba się nie odzwyczaimy”. Opisana historia miała być wedle Szmajdlerowej potwierdzeniem trafności tej diagnozy, którą postawił autor *Butów*: sytuacja wojny partyzanckiej może w pewnych przypadkach prowadzić do demoralizacji jej uczestników.

Kazimierz Wyka, sygnujący swe wystąpienie literkami kJw. W opowiadaniu, prócz pisarskiej sprawności, dostrzega nieodpowiedzialne skupienie na mrocznej stronie ludzkiej natury.

przy lekturze żadnego z utworów najmłodszych pisarzy nie miałem tak silnego sprzeciwu wewnętrznego i tak gwałtownego przeświadczenia o jakimś niebezpieczeństwie moralnym, które, chociaż nazwane dokładnie przez autora, nie tymi sposobami się leczy, jakie on zaleca. [...] Na tej naznaczonej śmiertelą drodze wznosi się tylko jedna furta – wiodąca do egzystencjalizmu. Wątpię, czy warto ją przekraczać. Bo czy nie jest to furta prowadząca do błędnego labiryntu¹²⁴?

Jan Józef Szczepański nie zwlekał z ustosunkowaniem się wobec narastającego sprzeciwu, jaki wywołał swym opowiadaniem. Jeszcze w roku 1947 na łamach „Tygodnika Powszechnego” ogłosił

¹²⁴ kJw, *Zarażeni śmiercią*, „Odrodzenie” 1947, nr 7, przedruk [w:] K. Wyka, *Pogranicze powieści*, dz. cyt., s. 366–369. Istnieje podobieństwo tonacji pomiędzy artykułem kJw o *Butach* a recenzją *Niewydeptanych ścieżek* Zofii Drożdż-Satanowskiej, napisaną przez Tadeusza Konwickiego. Recenzja ta opublikowana została w tym samym roku 1947, również na łamach „Odrodzenia”, w numerze czwartym, a więc ledwie trzy tygodnie wcześniej niż tekst Wyki. Drożdż-Satanowska, w czasie wojny młoda sanitariuszka w leśnym oddziale, we wspomnieniowej prozie dokumentalnej opisywała drastyczne skutki psychiczne, jakie toczona walka wywoływała w partyzantach. Recenzent „Odrodzenia” podsumowywał tę kwestię następująco: „Tam, w lesie, wszystko się upraszczało, znikał patos – zostawała konieczność walki, konieczność bronięcia życia. Życia, do którego trzeba było całych butów odbieranych nawet swoim, sytego żołądka i śmierci wroga [podkr. – M.A.]. To była najbardziej nieubłagana, międzynarodowa walka o godność ludzką. Kruczata, w której młodzież uczyła się matematyki wojennej, patrząc na kolegów rozstrzeliwujących Niemców. Czy egzekucje te spełniali z zamiłowaniem, dla satysfakcji? – Nie! Świadectwo temu daje bezwiednie sama autorka. Wrażliwość na ludzkie cierpienie jest elastyczna. I po koszmarze wojennym wróci znów do swojej poprzedniej objętości. Ludwisia, która trupom mściwie rozbija głowę łopata – to epizod, to chwilowe rozprężenie, które zdarza się rzadko, i które potem nie powróci. To był paroksyzm człowieka cierpiącego. To zrodziła wojna – wojna najbardziej barbarzyńska”. Interpretacja psychologiczna sformułowana w recenzji ma właściwie wydźwięk optymistyczny. Akty okrucieństwa, nawet gdy dopuszczają się ich „młodzi z lasu”, są czymś wobec nich samych zewnętrznym, wymuszonym przez narzucone reguły gry i nie oddziałują trwale na ich osobowość. Rzecz ciekawa: w roku 1947 Konwicki pisał już swoje *Rojsty*. Tonacja tej powieści jest mniej optymistyczna od wystąpienia krytycznoliterackiego.

artykuł pt. *I co dalej?*, w którym podjął równoczesny dialog z oburzoną opinią czytelniczną oraz z linią intelektualnych zarzutów wysuwanych przez k.j.w. Wyjaśniał, iż pojmuje wojnę jako skrajną sytuację egzystencjalną, stwarzającą ryzyko uwolnienia „niebezpiecznych mocy” tkwiących w osobowości ludzkiej, „znacznie bliżej niżby można teoretycznie przypuścić”¹²⁵. Stwierdzał, że cel stojący przed powojenną kulturą ma charakter pedagogiczny i humanistyczny: wychowywanie człowieka do panowania nad mrocznymi instynktami, zdolnością i potrzebą czynienia zła¹²⁶. To wszelako nie okaże się możliwe dopóty, dopóki literatura nie zdobędzie się na odważne rozpoznanie i nazwanie tego, co jest w człowieku. Dlatego współczesny pisarz powinien dążyć do wyrażenia pełni ludzkiej samowiedzy, osiągniętej w połowie XX stulecia. Takie przesłanie autor *Wszarza* wypowiedział w stylu nawiązującym do tradycji Stefana Żeromskiego i słynnej metafory o ranach narodu oraz błonach podłości.

Jednym z zadań literatury jest stawianie problemów. Już niedługo nadejdzie czas, że szczeliny i rysy powstałe na skutek niedawnych wstrząsów w psychice ludzkiej, zasklepią się nową siłą filisterstwa, że uproszczenia etyki pozorów opanują wszystkie utracone pozycje. Trzeba ten moment wykorzystać, wstawić w rachunki nowe pozycje, zrozumieć rzeczy, które wkrótce staną się znów niezrozumiałe¹²⁷.

¹²⁵ Zob. J.J. Szczepański, *I co dalej*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 10: „Powtarzam, wiem z własnego doświadczenia jak kruchą podstawą w momencie takich prób i kataklizmów jest taka etyka pozorów i szablonów. Wiem dobrze z jaką przerażającą łatwością przedzierzgnąć się może w takiej chwili tak zwany «porządny człowiek» w człowieka wykołojonego moralnie”.

¹²⁶ Por. tamże: „To, że ja środków tych nie znam, nie jest dla mnie dowodem, aby na zarazę śmierci ratunku nie było. Przeciwnie, najgoręcej wierzę, że ratunek taki jest i że musi się kiedyś znaleźć. Opowiadanie moje, będące niemal dokładnym streszczeniem autentycznego wypadku, rozumiem przede wszystkim jako apel o ratunek”.

¹²⁷ Tamże. Warto odnotować, że Jan Józef Szczepański nie był pierwszym prozaikiem pokolenia wojennego, który ukazywał w ten sposób walkę z wrogiem. Nie należy bowiem zapominać o kilku tekstach prozatorskich autorstwa Tadeusza Gajcego, który jako jedyny spośród „dwudziestoletnich poetów Warszawy” uczestniczył w wojnie obronnej 1939 roku. Gajcy był junakiem Przysposobienia Wojskowego, w pierwszych dniach września wraz ze swoją formacją wyszedł z Warszawy i dotarł aż do Bugu. Do stolicy wrócił na początku października.

Przypominam „spór o *Buty*” z roku 1947, gdyż doprowadził on do wyraźnej proklamacji ideału polskiego pisarza współczesnego, który podejmuje najtrudniejsze, kontrowersyjne problemy z życia, psychiki i pamięci narodowej. Sądzę, iż sposób pisania o doświadczeniach wojenno-okupacyjnych przyjęty od samego początku przez Zbigniewa Herberta traktować można jako wyraz uznania dla programu Szczepańskiego. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w opowiadaniu pt. *Futerał albo koniec września* Herbert powtórzył zabieg autora *Butów*. Walka z wrogiem i najeźdźcą została jakby

Doświadczenie to niewątpliwie wyposażało go w bogatszą wiedzę o rzeczywistości wojennej i znalazło wyraz w opowiadaniach *Twarzą w noc* (wiosna 1943, niepublikowane za życia autora), *Cena* (czerwiec 1943, niepublikowane za życia autora), *Paweł* („Sztuka i Naród”, nr 11/12, wrzesień–październik 1943) oraz we fragmencie niezrealizowanej powieści pt. *Trzy śmierci* („Sztuka i Naród”, nr 16, lipiec 1944). Bodaj najciekawszym tekstem jest w tej grupie utwór pt. *Twarzą w noc*, przedstawiający obronę niewielkiego schronu, na który skierowały swój atak przeważające siły niemieckie we wrześniu 1939 roku. Dowódca, młody podchorąży Ster, usiłuje stłamsić i ukryć swój paniczny lęk oraz pragnienie ocalenia życia za wszelką cenę, choćby poprzez dezercję i porzucenie placówki. Kiedy więc jeden z podkomendnych, ciężko ranny szeregowiec Gałuszka proponuje opuszczenie pozycji, Ster reaguje z nadspodziewaną brutalnością, tyleż okrutną, co histeryczną i bezradną: „– Ty draniu, ty drraniu – milcz. Tu masz zdychać! Tu! – piał prawie. [...] Przesunął się do tyłu i całą siłą wyprostowanej nagle nogi ugodził w tę proszącą pełznącą nisko twarz. – Drraniu – rzucił w stronę skulonego ciała drgającego z bólu”. Niewątpliwie było to bardzo drastyczne, szokujące ujęcie tematu polskiego żołnierza, walczącego w obronie ojczyzny. A równocześnie konstrukcja narratora trzecioosobowego, wszechwiedzącego, lecz wyzbytego ambicji oceniającej, sprawiała, że w opowiadaniu nie zaistniał żaden, bezpośrednio dany, moment moralistyczny.

Pomiędzy wojenną prozą Gajcego i Szczepańskiego zachodzi wiele pokrewieństw, zwłaszcza w sferze doboru tematów, kreacji świata przedstawionego i instancji narratora. Dość spojrzeć na niedokończoną *Cenę* i zestawić ją z powieścią pt. *Polska jesień*. Okresy powstawania obu utworów nakładają się na siebie: *Cena* napisana została w roku 1943, *Polska jesień* dojrzewała długo i z rozmaitymi przygodami w latach 1940–1949. W obu utworach kampania wrześniowa ukazana została z perspektywy niewielkiego oddziału, zdeorganizowanego, zagubionego w wojennym chaosie, bezskutecznie szukającego punktu koncentracji. Bliźniacza jest także konstrukcja głównego bohatera, młodego inteligenta, przeżywającego wątpliwości i załamania. Różnica tkwi przede wszystkim w poziomie artystycznym – powieść Szczepańskiego niewątpliwie przewyższa opowiadanie Gajcego.

wyłączona z kręgu tematyki martyrologicznej, batalistycznej czy też politycznej i potraktowana jako sytuacja graniczna, w której ujawni się mroczna część prawdy o człowieku – istocie skłonnej do zła. Podobne zainteresowania wykazywał Herbert w innych, dotychczas nieomawianych opowiadaniach wojennych i okupacyjnych. *Niewypał* (AZH)¹²⁸ to historia Władka Walczaka, dzielnego ochotnika z roku 1939, figurującego na liście „żywych torped”, a w okresie okupacji zajmującego się szmuglerką (motyw ten pojawia się, jak wiadomo, w wierszu *Pożegnanie września, SS*). Problemem moralnym nie jest przy tym sam wybór profesji, ostatecznie dający się motywować twardą koniecznością życiową, ale rodzaj upodlenia, któremu Władek niejako dobrowolnie się poddaje. Bohater przyzwyczaja się do bicia w twarz przez niemieckich żandarmerów, a nawet zaczyna ich darzyć swoistym szacunkiem, potępia natomiast partyzantów, bo rekwirują żywność u chłopca, który jest jego bezpośrednim zaopatrzeniowcem. Warto też zwrócić uwagę na opowiadanie *Doktor Klaus nie lubi szczurów* (GH). Narratorem jest tu Polak, wspominający doświadczenie z dzieciństwa, przypadającego na lata wojny. Do kamienicy, w której narrator mieszkał wraz z rodzicami wprowadził się wówczas tytułowy Doktor Klaus, niemiecki lekarz wojskowy, fanatyczny hitlerowiec i antysemita. Kiedy Klaus odkrywa, że w śmietniku na podwórku ukrywa się Żyd, natychmiast wzywa Gestapo. Psychika nazisty, który uważa się za porządnego człowieka, do swoich polskich sąsiadów odnosi się z umiarkowaną grzecznością, przestrzega kultury osobistej, natomiast nie-aryjczyka zrównuje w prawach z deratyzowanymi gryzoniami, jest oczywiście monstrualna, budzi grozę. Ale Herbert porusza w tym opowiadaniu strunę o wiele bardziej subtelną, delikatną, każąc swemu narratorowi określić własny stosunek wobec ukrywającego się Żyda. Od razu uprzedzam: nie chodzi tu wcale o kwestię polskich postaw antysemitycznych, ale o tropienie pewnej subtelności psychologicznej.

Siedziałem z książką, gdy nagle spostrzegłem, jak na dole zza blaszanych skrzyń wymyka się szara postać, pełźnie do kubłów i zaczyna w nich gorączkowo grzebać. Zrozumiałem: jakiś głodny, szczuty czło-

¹²⁸ Akc. 17 914.

wiek szuka pożywienia. Pobiegłem do kuchni, chwyciłem kawałek chleba i cisnąłem na podwórze. (*Doktor Klaus...*, GH 83)

Reakcja jest zatem pozytywna, moralnie czysta: człowiek potrzebuje pomocy. Za chwilę czytamy jednak: „Przyczajony na skrzyni z węglem, z przyjemnością bliską tej, jaką sprawia widok karmionych zwierząt – obserwowałem go” (*Doktor Klaus...*, GH 83). Można powiedzieć: bezinteresowne świadczenie pomocy splata się tu z jakąś, choćby podświadomą, zgodą na odhumanizowany obraz poniżonego człowieka.

Opowiedzenie się Herberta po stronie prozy kontestującej, narażonej na konflikt z oczekiwaniami czytelnickimi oraz z krytyką literacką, staje się jeszcze wyraźniejsze, gdy uwzględnimy punktowe zbliżenia do wzorca, który proponował autor *Pożegnania z Marią*. W liście do Jerzego Zawieyskiego z dnia 15 sierpnia 1951 roku Herbert pisał:

Żyję pod wrażeniem śmierci Tadeusza Borowskiego. Modlitwa za Niego była pierwszą szczerą modlitwą od wielu tygodni. Właściwie nie znałem Go zupełnie i to, co pisał, to były dla mnie rzeczy obce. Złe słowo „obce”, właśnie nigdy obce, ale nie moje. (ZHJZ 58–59)

A jednak można w obrębie wczesnego pisarstwa Zbigniewa Herberta odnaleźć ślady zapatrzenia na wzorzec Borowskiego. Są to ślady nieliczne, lecz ewidentne. Dość przypomnieć opowiadanie *Gorzki płatek róży*, opublikowane w roku 1956 na łamach „Ziemi i Morza”, następnie przedrukowane w *Węzle gordyjskim*. Herbertowski narrator konstatuje:

Z początku ludzie słuchali [opowiadań Anкера, byłego więźnia obozu – przyp. M.A.] pełni przerażenia i wstydu, że to człowiek potrafi tyle znieść. [...] Aż pewnego dnia przestali w ogóle słuchać. Pogrzebali umarłych i wrócili do kołowrotek. Jeszcze raz życie okazało się silniejsze od pamięci. Fotografie w pasiakach przestały być cennie. (*Gorzki płatek róży*, WG1, 38)

Jest w tej wypowiedzi rozpoznawalne echo słynnego zdania z opowiadania *U nas, w Auschwitzu*: „Bo żywi zawsze mają rację przeciw umarłym”¹²⁹. Drastyczność ujęcia, przy równoczesnym zawieszeniu osądu moralnego, który jawi się jako silna niemożliwość w tak a nie

¹²⁹ T. Borowski, *U nas w Auschwitzu* [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, Wrocław 1997, s. 89.

inaczej ukształtowanym świecie przedstawionym – oto cechy zbliżające opowiadanie Herberta do wizji Tadeusza Borowskiego¹³⁰.

Ten sam *Gorzki płatek róży* pozwala zarazem uchwycić przejaw terminowania w szkole Zofii Nałkowskiej. Wzorem *Medalionów*, ogłaszanych na łamach prasowych już w roku 1945, a w roku następnym zebranych w wydaniu książkowym, wycofuje Herbert na daleki plan osobę narratora-komentatora, czyniąc tym samym miejsce dla

¹³⁰ Działalność Borowskiego, występującego w podwójnej roli autora i krytyka prozy lagrowej, wzbudzała emocje jeszcze silniejsze od tych, jakie wyzwała „spór o *Buty*”. Dyskusja, a chwilami awantura, jaka nastąpiła w roku 1947 po publikacji *Pożegnania z Marią* oraz *Alicji w krainie czarów* („Pokolenie” 1947, nr 1) dotyczyła prawdy o obozie, możliwości stosowania ocen moralnych wobec życia lagrowego, odpowiedzialności i uprawnień pisarza, podejmującego tak szczególnie trudny temat. Por.: S. Poszumski, *Falsz, cynizm, krzywda. Wspomnienia z obozu godzące w godność więźnia i męczennika*, „Słowo Powszechne” 1947, nr 81; Stefan Kisielewski, „Dziś i Jutro” (1947, nr 32.); P. Jasienica, *Warto pogadać*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 9 oraz *Spowiedź udręczonych*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 40. Atmosferę kontrowersji wzbudzanych przez prozę oświęcimską odtworzył na sposób fikcjonalny J.J. Szczepański w opowiadaniu *Błogostawione wody Lete* (w zbiorze *Buty i inne opowiadania*, dz. cyt.). Warto jednak pamiętać, że problematyczność literatury mówiącej o doświadczeniu oświęcimskim była odczuwana i wyrażana już w latach wojny. W roku 1942 Komisja Propagandy BIP Komendy Głównej AK wydała podziemną antologię zatytułowaną *Werble wolności*. Wśród zamieszczonych tam tekstów znalazł się i taki:

Wolni ludzie dzielnego narodu
Za drutami mrą Oświęcimia
Prawnikowi rycerzy co padli
U bram Wiednia, w okopach Chocimia

Wacław Bojarski, autor, który sam przecież oscylował między literaturą wysoką, eksperymentalną a tyrtejsko-popularną, uznał ten passus za moralnie niedopuszczalny. Na łamach „Sztuki i Narodu” stwierdzał, że czytając przywołaną strofę „doznajemy [...] uczucia nagłego wstydu i wstrętu. Jest przepaść przeogromna między tym kataryniarskim lirycznym i wspaniałym heroizmem ludzi zamordowanych w Oświęcimiu” (*Poezja krasnej kufajki* [w:] tegoż, *Pożegnanie z mistrzem*, Warszawa 1983, s. 161). W cytowanej wypowiedzi tkwił nieprzeczuwany paradoks. Kilka lat później zakwestionowany został bowiem także ten język, którym operował Bojarski, krytykując anonimowego autora z konspiracyjnej antologii. W perspektywie prozy Tadeusza Borowskiego ów „wspaniały heroizm ludzi zamordowanych w Oświęcimiu” musiał być zaklasyfikowany jako fałsz stylistyczny, a w konsekwencji także etyczny, wcale nie mniejszy, niż passus o prawnukach rycerzy spod Chocimia.

świadka – uczestnika zdarzeń. Oczywiście są to jedynie zabiegi stylizacyjne, gdyż w przeciwieństwie do Nałkowskiej, Herbert nie zrełacjonował historii prawdziwej, lecz kreował fikcję. Jeśli więc *Medaliony* określi się mianem prozy dokumentalnej, *Gorzki płatek róży* należałoby zaklasyfikować jako prozę quasi-dokumentalną¹³¹.

*

Opowiadanie pt. *Szpicle* (AZH)¹³² powstało, wedle autorskiego datowania, w grudniu 1949 roku, zalicza się więc do najwcześniejszych dokonń prozatorskich Zbigniewa Herberta. Bohaterem utworu jest Edward, człowiek po traumatycznych przeżyciach okupacyjnych. Z lat wojny wyniósł przede wszystkim pamięć strachu, jakiego doznawał na ulicy, kiedy dyskretnie oglądał się za siebie, by sprawdzić, czy nie jest śledzony. Później spędził jeszcze trzy lata w obozie...

Teraz wypadałoby powiedzieć czy zachował godność ludzką. Czy był dzielny. Ale przecież godność ludzka nie zależała tylko od niego, a określenie „dzielny” jest w tej sferze zjawisk absolutną pomyłką. Ale choć trzy lata to zbyt wiele na wysuwanie podejrzeń zapewniam was, że Edward nie miał bardziej obciążonego sumienia niż każdy inny współwięzień. Można nawet śmiało powiedzieć: własnymi rękami nikogo nie zabił.

I tak natrafiamy na kolejny punkt styku opowiadań Herberta z wizją życia obozowego, którą kilka lat wcześniej zaprezentował Tadeusz Borowski. Przytoczone zdania na pewno nie wpisują się w sposób mówienia o lagrze, jaki uprawiała Zofia Kossak-Szczucka.

¹³¹ Także wzorzec *Medalionów* bywał w drugiej połowie lat czterdziestych odbierany jako niestosowny – choć oczywiście nie w takim stopniu, co proza Borowskiego. Kazimierz Wyka przyznał cyklowi rangę niekwestionowanego arcydzieła, ale już recenzent „Tygodnika Powszechnego” (1947, nr 5) konstatował: „jest coś strasznego, coś wprost odpychającego w tej doskonałej książeczce. Może właśnie jest literacko za doskonała? Zwykły czytelnik buntuje się przeciwko tej atmosferze lodowatego chłodu, przeciwko temu prawie że nieludzkiemu obiektywizmowi. [...] Wolałby mniej doskonałości, mniej kunsztu, a więcej prostoty, więcej zwykłego ludzkiego ciepła, wolałby, żeby to nieomylnie pióro czasem zadrgało”. Wydaje się, że właśnie efekt „nieludzkiego obiektywizmu” chciał osiągnąć Zbigniew Herbert w *Gorzkim płątku róży*.

¹³² Akc. 17 917.

Wraz z opowiadaniem *Szpicle* wkraczamy jednak w drugi dział tematyczny wczesnej prozy Herbertowskiej. Wątki okupacyjne pojawiają się tylko na zasadzie retrospekcji; życiorys bohatera służy jako fabularny nośnik dla studium o metodzie działania totalitarnej władzy. Po zakończeniu wojny Edward stał się szybko płomiennym wyznawcą nowego ładu. Zapisuje się do partii, pnie się w górę po szczeblach urzędniczej kariery, co więcej, z własnej woli i pasji tropi „wrogów ludu”. Sam niegdyś śledzony, będzie teraz śledził innych. Herbert stawia pytanie z pogranicza psychologii, socjologii i politologii: w jaki sposób człowiek obarczony doświadczeniem okupacyjnym i obozowym przeistacza się w sprawny tryb nowego aparatu represji? A oto próba odpowiedzi, udzielana przez narratora:

partia dała mu wszystko [...] pokój w nowej dzielnicy i wyjaśnienie przemian, którym uległ. Świetną posadę i kojące poczucie mocy po tylu latach upodlenia. Dała mu proste odpowiedzi na pytania, które przedtem stawiał samemu sobie szeptem. Dała mu mocny grunt pod nogami, robotę dla niespokojnych rąk a w głowie uspokajającą pewność. Teraz wiedział czego chce i do czego dąży, gdyż wykreślił swoje życie podług linii rozwoju świata rzeczy i świata ludzi, którego przyszłość nie budziła niepokojów [...]. W dzień tłukł się autem z ministerską komisją reformy rolnej a wieczorem odszukiwał sens swojej pracy w słowach napisanych pół wieku temu przez brodatego proroka. Tak rósł Edward w swoich własnych oczach do roli wykonawcy dziejowej misji [podkr. – M.A.].

Motyw konformistyczny odgrywa w postępowaniu Edwarda rolę raczej drugorzędną. Na pierwszy plan wybija się natomiast mechanizm kompensacji, odreagowania wieloletnich upokorzeń i traumy („kojące poczucie mocy”) oraz motywacja nie mniej istotna, a dająca się określić mianem intelektualnej. System zdołał narzucić Edwardowi przekonanie o istnieniu obiektywnych i nieuchronnych praw rozwoju, którym podlega świat i od których nie ma apelacji. To jeszcze nie wszystko: system przedstawił się jako jedyny i pełnoprawny realizator koniecznych praw rozwoju. Deklarując swój akces do systemu, Edward stał się, we własnym rozumieniu, współegzekutorem dziejowej konieczności. Zjednoczył się z tym, co we współczesnym świecie jest rzeczywistą potęgą, dynamiką i władzą.

Przypomnijmy – opowiadanie pochodzi z roku 1949. Za trzy lata nakładem paryskiej „Kultury” ukaże się *Zniewolony umysł*. Przywołanie książki Miłosza wydaje się w tym kontekście nieodzowne. Pozwala bowiem dostrzec, że Herbert, niezależnie od starszego poety, uchwycił już pewne tropy myślenia o problemie „nowej wiary” i jej sugestywności. Motyw wyeksponowany w charakterystyce Edwarda – poczucie satysfakcji ze zjednoczenia z linią rozwoju świata – Miłosz uczynił jednym z centralnych punktów diagnozy, odnoszącej się do stanu świadomości polskiego inteligenta, przyjmującego reguły totalitaryzmu komunistycznego. Zwracam uwagę na tę paralelę, czyniąc równocześnie zastrzeżenie: *toutes proportions gardees*. Jeden akapit wczesnego opowiadania Herberta nie dorównuje głębi i wszechstronności analiz w książce Miłosza.

Rzecz niezmiernie ciekawa – Herbert przeczytał *Zniewolony umysł* bardzo wcześnie, już w roku 1952, a więc w roku wydania! W samą kulminację stalinizmu, pomimo żelaznej kurtyny i zimnej wojny, młody poeta polski zaznajomił się z ważną książką emigracyjnego autora. Trudno dziś chyba wskazać, jakimi drogami tekst ten dotarł do Herberta, w jaki sposób „na złość strażnikom cel” został „przemycony” do kraju. Ale za tak wczesną i szybką lekturą *Zniewolonego umysłu* przemawiają zapiski w notatniku z roku 1952. Cytuję go w kształcie oryginalnym, bez interpunkcji:

Ketman realizowanie siebie wbrew czemuś uprawiający Ketman cierpi z powodu przeszkody ale gdyby ją usunięto znalazłby się w pustce intelektualistom sprawia masochistyczną przyjemność [...]. Ketman jest dobrodziejstwem – pielęgnuje marzenia¹³³.

O rzeczywistości państwa totalitarnego opowiadania Herberta próbują mówić różnymi językami i konwencjami artystycznymi. I tak, w *Sprawie słońca* (1955) autor przyjął strategię wyszydzenia, *reductio ad absurdum*. Opowiadanie jest satyrą na pojałtański porządek w świecie, rzeczywistość PRL-u, oficjalną przyjaźń z „młodymi demokracjami” w krajach egzotycznych, działalność propagandy. Naczelną diagnozę stanowi rozpoznanie absurdu tkwiącego

¹³³ AZH, akc. 17 911. Nieco późniejsze świadectwo lektury *Zniewolonego umysłu* przynosi list do Jerzego Turowicza z listopada 1953 roku (zob. ZHJT 60–62).

w samej strukturze świata przedstawionego. Przykładowo – krótki rys geopolityczny we wstępie opowiadania:

Po ostatniej wojnie zapanował w Europie ład i spokój. Prostota metody, jaką to osiągnięto, kazała rumienić się pokoleniom wielkich reformatorów, skazując ich na słuszne zapomnienie. Oto bowiem wybudowano przez środek skłóconego kontynentu mur wysoki, kamienny i dobrze strzeżony. Jedna była tylko brama, przez którą przejeżdżali sportowcy i dyplomaci. [...] na peryferiach wybuchały wciąż wojny jak kolorowe fajerwerki. Jakakolwiek była ich przyczyna, zawsze za ścierającymi się siłami stali obaj Wielcy Przeciwnicy i nawet nie bardzo udawali, że trzymają ręce z tyłu¹³⁴.

Osią fabuły jest sprowadzenie do polskiego ZOO słonia z kraju dalekiego, ale „zaprzyjaźnionego”, czyli takiego, który wybrał właściwego patrona. Zwierzę otrzymuje godność ambasadora, uczestniczy w licznych imprezach „ku czci”, odbiera także korespondencję:

Kochany Słoniu!

My uczniowie szkoły Nr 7 z zapartym tchem śledzimy walki Twego dzielnego kraju z wrogimi siłami ucisku i ciemnoty. Chwila wyzwolenia z jarzma jest bliska, bo imperializm to najwyższe stadium. Po tym nastąpi lepsze jutro. Nic się nie martw, dzieci są z Tobą.

Całujemy Cię gorąco, chłopcy i dziewczynki klasy III Szkoły Nr 7 w Stukłosach¹³⁵.

Śmierć słonia, wymęczonego nieustannym fetowaniem, wzbudza oczywiście podejrzenie o spisek wrogich sił. Pojawiają się klasyczne pytania: „Komu na tym zależało...?” lub „W czym to było interesie...?”. Rozpoczyna się dochodzenie...

W liście do Haliny Misiółkowej z dnia 31 stycznia 1955 (ZHMH 106) Herbert pisał: „Najczęściej teraz patrzę na świat przez wizjer groteski (*Sprawa słonia*), wydaje mi się, że więcej można tą formą wyrazić niż starym realistyczno-psychologicznym trybem (mechanizm, nonsens)”¹³⁶. Groteska jest oczywiście terminem wieloznacznym, różnie stosowanym, a przez to trudno definiowalnym. W *Sprawie słonia* polega przede wszystkim na hiperbolizowaniu ab-

¹³⁴ Z. Herbert, *Sprawa słonia*, „Polska. The Times” 26–27 lipca 2008.

¹³⁵ Tamże.

¹³⁶ Późniejszy komentarz do *Sprawy słonia* w korespondencji z Haliną Misiółką zob. ZHMH 186.

surdów realnej rzeczywistości społecznej. Opowiadanie Herberta zapowiada pod tym względem utwory Sławomira Mrożka zebrane w tomie *Słoń* (1957) i nie chodzi tu bynajmniej o zbieżność tytułów. Autora *Sprawy słońia* zbliża do Mrożka technika wykorzystywania politycznych, społecznych, codziennych realiów jako materiału do konstruowania absurdalnej fabuły. Tyle, że Mroźek będzie to czynił z nieporównanie większą inwencją i sprawnością.

Jako analityk totalitaryzmu Herbert sięgał także po formy realistyczne. Konwencję werystyczną podjął w opowiadaniu *Dzieci* (AZH)¹³⁷ powstałym w 1954 roku. Jest to bodaj jedyna w jego pisarstwie próba mówienia o totalitaryzmie komunistycznym w „najczystszy”, tj. sowieckim wydaniu. Wartka i kompozycyjnie zwarta akcja przedstawia ucieczkę więźnia Gułagu, Polaka o nazwisku Hermanowicz. Zbieg pokonuje różne trudności i przeszkody, aż do chwili spotkania z tytułowymi dziećmi – grupą Czerwonych Pionierów. Młodzi komuniści wykazują czujność i informują o „podejrzanym osobniku” lokalne NKWD, które szybko aresztuje uciekiniera. Jak można się domyślać, Herbert chciał w tym opowiadaniu podkreślić istotny rys działania totalitarnego systemu, jakim jest wychowanie pożądanego typu człowieka – ślepo oddanego ideologii, wdrożonego do wypełniania zadań stawianych przez system, wyzbytego solidarności z ludźmi definiowanymi jako wrogowie. Niestety, słabością *Dzieci* okazała się pobieżna wiedza autora o krajoznawczych realiach wschodnich obszarów ZSRR. Opis ucieczki i podróży Hermanowicza przez kraj jest dość „papierowy”, w niewielkim stopniu nasycony geograficznym bądź socjologicznym konkretem. Stąd wrażenie sensualnej nijakości świata przedstawionego, obniżające wartość utworu.

Takich ograniczeń nie miał natomiast Herbert pisząc inne opowiadanie realistyczne, zatytułowane *Sztandar* (AZH)¹³⁸, napisane w 1955 roku. Jednowątkowa kompozycja, charakterystyczne zawężenie czasu oraz miejsca akcji zbliża utwór do poetyki noweli. Sugerowany czas zdarzeń zidentyfikować można jako drugą

¹³⁷ Akc. 17 911.

¹³⁸ Akc. 17 922.

połowę lat czterdziestych XX wieku. Rzecz rozgrywa się w bliżej nieokreślonym, niewielkim polskim mieście. Oto zbliża się dzień zacnego jubileuszu dwudziestopięciolecia Kongregacji Kupców Chrześcijańskich. Z tej okazji korporacja zamawia sztandar z wyszytym wizerunkiem Matki Bożej i napisem: „Pod Twoją obronę uciekają się kupcy”. Trwa spór o obsadę roli chorążego. Poważne zastrzeżenia wzbudza kandydatura młodego subiekta Majchrzaka, który nie może wylegitymować się właściwym pochodzeniem rodzinnym. Jego ojciec nie był kupcem, co w środowisku ceniącym sobie ideę rodowo-dynastyczną odbierane jest jako poważna ujma. W grę wchodzi także sprawa obyczajowa, bo romans Majchrzaka z kasjerką, publiczna tajemnica w mieście, godzi w familijno-paternalistyczną moralność kupców chrześcijańskich. Ostatecznie przeważają jednak względy praktyczne: świetna aparycja Majchrzaka, dopiero co ukończone przeszkolenie wojskowe i obycie z krokiem defiladowym decydują o powierzeniu mu zaszczytnej roli chorążego.

Dzień jubileuszu otwiera ceremonia kościelna. Po Mszy Świętej odbywa się uroczyste poświęcenie sztandaru w zakrystii, Prezes wygłasza patetyczne przemówienie, zakończone gromkim: „Byliśmy, jesteśmy, będziemy”. Po uroczystości przychodzi czas na festyn. Atmosfera święta zostaje jednak zniszczona przez wydarzenie, które działa jak zgrzytliwy dysonans w harmonii jubileuszu. Z niewiadomego powodu chorąży Majchrzak utopił się w stawie. Na brzegu, w piachu i błocie, leży sztandar Kongregacji Kupców Chrześcijańskich z wizerunkiem Matki Boskiej.

Uważny czytelnik odkryje w opowiadaniu obecność dyskretnego, lecz dosyć wyraźnego kontekstu politycznego. Końcówka dekad lat czterdziestych to przecież w Polsce czas wdrażania odgórnie zadekretowanych przemian gospodarczo-społecznych, zmierzających do likwidacji warstwy i profesji kupieckiej w jej przedwojennej, kapitalistycznej formie. W następstwie tak zwanej bitwy o handel cała sfera usług handlowych miała być przejęta przez monopol państwowy. Począwszy od roku 1947 prowadzone były energiczne działania restrykcyjne, o których skuteczności świadczyć może fakt, iż w przeciągu zaledwie dwóch lat ilość prywatnych przedsiębiorstw w handlu detalicznym spadła ze 131 tysięcy do poziomu

58 tysięcy¹³⁹. Oto niewątpliwa geneza historyczna opowiadania *Sztandar* i realne tło polityczno-społeczne dla przedstawianych w nim zdarzeń. Cały utwór przeniknięty jest silną aurą schyłkową, katastroficzną. Nad kupieckim światem, odmalowanym nie bez rysów ironii, wisi cień definitywnego i nieuchronnego kresu. W obliczu końca specyficzny sens zyskuje patetyczna elokwencja kupców, werbalne deklaracje witalnej siły na czele z płomiennym: „Byliśmy, jesteśmy, będziemy”¹⁴⁰. Dumna autoafirmacja, celebrowanie własnej ciągłości historycznej, wierność przyzwyczajeniom i rytuałom odsłania się jako bezradny gest skazanej na wymarcie klasy. W tej sytuacji znaczenia alegorycznego nabiera oczywiście wydarzenie finałowe – bynajmniej nie heroiczna, trywialna śmierć chorążego i dosłowny upadek tytułowego sztandaru. Odnotujmy: Herbert napisał to opowiadanie w roku 1955, a więc około sześć–osiem lat po czasach „bitwy o handel”. Utwór już w chwili powstania miał charakter retrospektywny. Nasuwa się w tym miejscu hipotetyczne spostrzeżenie. Gdyby *Sztandar* ukazał się na fali październikowej odwilży, stałby się składnikiem literatury rozliczeniowej, ale także, *toutes proportions gardees*, swoistą, być może ironiczną, parafrazą *Buddenbrooków*. Podobnie jak w powieści Manna, tematem jest tu przecież koniec pewnej formy świata. Uderza także analogia szczegółowa – w obu utworach potwierdzeniem kresu, do którego dociera opisywana kultura, jest śmierć bohatera, wydarzająca się niespodziewanie i nieco trywialnie (zgon na ulicy, po wizycie u dentysty – utopienie w stawie). Ostatecznie jednak – Majchrzak to nie Thomas Buddenbrook, prowincjonalne miasteczko nie równa się patrycjuszowskiej Lubece... Polski koniec świata kupców odbywa się w pomniejszonej skali, łatwiej może ulec wykpieniu, zlekceważeniu – i to właśnie jest w opowiadaniu źródłem smutku¹⁴¹.

¹³⁹ Zob. A. Albert (W. Roszkowski), *Najnowsza historia Polski 1914–1993*, Kielce 1994, s. 296.

¹⁴⁰ Ten frazes z przemówienia Prezesa jest zresztą echem hasła intensywnie wykorzystywanego przez ówczesną propagandę, a dotyczącego polskiej obecności na Ziemiach Odzyskanych.

¹⁴¹ Opowiadanie pt. *Sztandar* ma ciekawy kontekst biograficzny. W ciągu kilku miesięcy roku 1948 Herbert redagował „Przegląd Kupiecki”, czyli niewielki biuletyn informacyjny, wydawany przez Związek Zrzeszeń Kupieckich Wo-

Trzecią (obok groteskowo-satyrycznej oraz realistycznej) strategię opisywania totalitaryzmu w prozie Herberta określić można mianem parabolicznej. Polegała ona na stosowaniu klasycznej mowy ezopowej, operowaniu systemem aluzji i alegorii. Podobnie jak w poezji oraz dramacie, także w prozie sięgnął Herbert po temat antyczny, poddając go następnie takiemu ukształtowaniu, które tworzyło płaszczyznę odniesienia do współczesności. Znakomitym przykładem opisanej strategii jest niedatowane opowiadanie *Gniew Chryzesa* (GH), jak sądzę, bardzo udane pod względem artystycznym. Jest ono alternatywą wersją biografii Homera i może być pod tym względem traktowany jako zapowiedź innego utworu, już nie prozaicznego, ale dramatycznego. Mam na myśli *Rekonstrukcję poety*, słuchowisko, które zostało opublikowane w roku 1960. Datowanie opowiadania jest kwestią hipotetyczną. Raczej intuicyjnie

jewództwa Gdańskiego. Każdy numer adresowany był do członków Zrzeszeń i zawierał informacje o nowych ustawach regulujących (czytaj: utrudniających) funkcjonowanie sektora handlu prywatnego. Dochodziły do tego komunikaty własne zrzeszeń kupieckich, nekrologi, ogłoszenia oraz artykuły prezesa Związku. Rzecz ciekawa: teksty publikowane w biuletynie wprowadzają w ten sam świat i nastrój, który odmalował Herbert swym opowiadaniem. Wyłania się z nich smętny obraz grupy zawodowej, tracącej przestrzeń istnienia, próbującej przedłużyć swe trwanie za pomocą różnego rodzaju działań. Kupiectwo gdańskie wielokrotnie deklaruje lojalność wobec Ludowego Państwa. Delegaci Naczelnej Rady z okazji Nowego Roku składają życzenia Panu Prezydentowi Bolesławowi Bierutowi („Przegląd Kupiecki” 1948, nr 2). Na łamach swego prasowego organu Zrzeszenie ogłasza, iż „celem kupca w nowym układzie gospodarczym nie może być chęć bogacenia się, lecz obowiązkiem jego jest zapewnienie ludności towarów po cenie dla niej dostępnej” (1948, nr 8). Obok gestów uległości podejmowane są jednak działania mające na celu podtrzymywanie korporacyjnej tożsamości w formach przedwojennych, sanacyjnych. „Dzień 8 grudnia – święto Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny, Patronki Kupiectwa – czczony jest od niepamiętnych czasów jako Święto Kupca. Także tegoroczne święto [...] będzie dniem skupienia i głębokich rozważań kupiectwa nad jego losem” – zapewnia na łamach biuletynu prezes Związku (1948, nr 22). Obchody dwudziestopięcioletnia Zrzeszenia Kupców Samodzielnych w Kartuzach rozpoczynają się „uroczystym nabożeństwem w kościele poklasztornym” (1948, nr 17), a z okazji trzeciej rocznicy Zrzeszenia Kupców Samodzielnych w Kwidzynie Prezes Związku wręcza lokalnemu oddziałowi... sztandar (1948, nr 18). Redagowanie takich i podobnych notek było (nudnym zapewne) obowiązkiem Zbigniewa Herberta. Ale też, można przypuszczać, dostarczyło konceptu późniejszemu o lat siedem opowiadaniu.

byłbym skłonny sytuować *Gniew Chryzesa* bliżej roku 1956, gdyż sprawia on wrażenie tekstu dojrzałego, pisanego stylem giętkim i swobodnym¹⁴². Na szczególną uwagę zasługuje passus opisujący zachowanie Homera podczas trwania pokazowego, moralnie ohydneho procesu politycznego:

Na gorze był słoneczny dobry wiatr. Teraz, kiedy znów zdecydował się na otwarcie oczu, zobaczył na horyzoncie pomiędzy wzgórzami migotliwy pas błękitu, trochę ciemniejszy od nieba. Nagle żal mu się zrobiło tego skrawka wciśniętego między garby jałowej ziemi. (*Gniew Chryzesa*, GH 85)

Jest to świetna formuła, skonstruowana w języku, który można określić mianem poetyckiego, i będąca swoistą kontynuacją wcześniejszych zdań, wypowiedzianych o niebie i ziemi w opowiadaniu *Futurał albo koniec września*: „niebo posiekane przez gałęzie – niemożliwie dalekie” oraz „Nie nad głową, ale na plecach czuje niebo żółte i ciężkie jak wór piasku”. Natrafiamy tu na pewien ciąg wyrażen i wyobrażeń, ewokujących myśli skupione wokół smutku ziemi i jej spraw oraz odległości lub niemożliwości nieba, pojmowanego jako znak tego, co wykracza poza ziemskość (a więc wieczności, szczęścia, Boga...) ¹⁴³.

Wyróżniliśmy zatem trzy strategie mówienia o rzeczywistości totalitarnego państwa: realistyczną, groteskowo-satyryczną i paraboliczną. Wśród opowiadań Zbigniewa Herberta znaleźć można przynajmniej jeden utwór, który wymienione zasady kreacji świata kompiluje, w różnych zresztą proporcjach. Jest to niedatowany tekst pt. *Majowa jutrzienka* (AZH)¹⁴⁴. Narracja prowadzona w pierwszej osobie ma typową dla Herbertowskich opowiadań formę wspomnienia. Rzecz rozpoczyna się w mieście nieprzywołanym z nazwy,

¹⁴² Henryk Citko w inwentarzu Archiwum Zbigniewa Herberta przyjmuje natomiast datowanie orientacyjne „około 1950”.

¹⁴³ Optymistyczną wersję relacji między sferą ziemską i niebieską zaproponował Herbert w wierszu *Dialektyka*, gdzie odbijanie nieba w ziemi funkcjonuje jako naczelną metafora sensotwórcza.

¹⁴⁴ Akc. 17 919. Zachowało się kilka rękopiśmiennych wersji, z których jedna opatrzona została mottem:

„Nie mogę powiedzieć z Mickiewiczem:

Polsko ty jesteś jak balsam, ja musiałem życie wziąć jak jest...”

Pamiętnik emigranta

lecz poprzez realia geograficzne rozpoznawalnym jako Kraków. Ekspozycja przedstawia trójkę przyjaciół, Michała, Stefana i nieokreślonego imiennie narratora, z których każdy ma w chwili wybuchu II wojny światowej lat czternaście. (Są to więc niemal rówieśnicy Zbigniewa Herberta). Chłopcy szybko wnikają w struktury konspiracyjne, choć ze względu na młody wiek ich pozycja w podziemnej hierarchii jest niska:

używano nas do robót pospolitych: roznoszenia gazetek. Robiły to na ogół kobiety, więc zaoponowaliśmy. Wtedy przydzielono nas do grubszych rzeczy. Były to skrzynki wielkości sporej walizki obite (aby nie było żadnych wątpliwości) wojskowym kolorem khaki.

Te tajemnicze skrzynki bohaterowie wielokrotnie przenoszą pomiędzy lokalami konspiracyjnymi, nie znając ich zawartości. Wzmianka o „kolorze khaki” zdaje się posiadać wydźwięk ironiczny. I rzeczywiście – wraz z postępowaniem narracji kpina staje się coraz wyraźniejsza. Tak na przykład relacjonuje narrator tajne komplety:

Ghandi był kierownikiem naszej grupy, stary polonista. Przez pół roku omawiał *Bogurodzicę*, sufiksy, prefiksy i różne dziwactwa historycznej gramatyki. A tymczasem nasi koledzy chodzili po lesie z flintami, wysadzali pociągi i śpiewali
nie płacz dziewczyno maaa
bo w partyzantce nie jest źle
[...] Po dwu latach zorganizowano dla nas przysposobienie wojskowe. Przyjechał z Warszawy piękny mężczyzna w butach z cholewami. Wiedzieliśmy, że w konspiracji nosi pseudonim „Kmicic”, mówiliśmy do niego „panie poruczniku”. Kmicic dał nam kilka oszałamiających wykładów z „Taktyki walki ulicznej” i „Rozbioru granatu zaczepnego”, potem znikł odkomenderowany do specjalnych zadań.

Złośliwość i gryząca satyra przybiera tu już rys tendencyjności, budząc skojarzenia ze stylistycznym zachowaniem narratora w początkowych partiach opowiadania *Futerał albo koniec września*. Postać „pana porucznika” została po prostu ulepiona z ironicznych stereotypów oficera, doskonale znanych literaturze Dwudziestolecia: męska uroda, słynne buty z cholewami, akcesoria blichtru, tromtadracji, żołnierskiej glorii i zarazem tępej głupoty¹⁴⁵. Do repertuaru

¹⁴⁵ Por. np. wiersz Władysława Sebyły pt. *Junkier* (cykl *Panoptikum*, tom *Pieśni szczurołapa*). Oficer jest tu aktorem defilady, ujmowanej jako widowisko

przedwojennej satyry dołączony został jeszcze tylko konspiracyjny pseudonim, który w kontekście kpiącej relacji funkcjonuje jako świadectwo infantylności żołnierza.

W miarę rozwoju zdarzeń odsłaniają się przyczyny, dla których narrator opowiadania odnosi się do akowskiej konspiracji z taką dozą nieskrywanej złośliwości. Około Wielkanocy 1943 roku Michał „wpadł” – został schwytany, gdy po raz kolejny przynosił paczkę. Chłopak ginie w publicznej egzekucji „na rogu ulicy św. Sebastiana”. Po tym wydarzeniu dwaj pozostali przy życiu bohaterowie (Stefan i narrator) ze względów bezpieczeństwa odkomenderowani są na wieś, gdzie doczekują końca wojny. Na strychu zdeponowali jedną z tajemniczych paczek. Pewnego dnia narrator postanawia zajrzeć do środka:

Było tam 30 saperek mocno związanych drutem. Przygotowane widocznie na ewentualność, że walka z Niemcami wkroczy prędzej czy później w stabilną fazę wojny pozycyjnej. Przyznam się (wtedy zresztą nie zwierzałem się z tym nawet Stefanowi), że od tego momentu śmierć Michasia straciła wiele ze swojej glorii heroicznej a stała się dla mnie tylko nonsensowną pomyłką.

Druga część *Majowej jutrzénki* opowiada już o losach bohaterów po roku 1945. Narrator oraz Stefan wkraczają w powojenną rzeczywistość jako ludzie dwudziestoletni, ze wspólnym bagażem doświadczeń, który jednak wpłynął na ich ukształtowanie osobowościowe w sposób odmienny. Stefan pozostał radykalnie wierny etosowi konspiracyjnemu, niepodległościowemu. Zapisał się „do stronnictwa białych”, tracąc tym samym szansę na studia oraz karierę zawodową. Jego sytuację narrator komentuje z charakterystycznym dla siebie zgorzknieniem:

pozbawione wewnętrznego sensu, forma spetryfikowana, zakrywająca nadętą, wojskową pompą wewnętrzna pustkę. Ujęcie satyryczne wydobywa zwłaszcza jeden element wyglądu tytułowego Junkra: oficerskie buty z cholewami, pokrytymi błyszczącym lakierem. Znamienna jest także uwaga o innym aktorze widowiska: „Książd słodko się uśmiecha do tępych bagnetów”. W finale do Junkra skierowane zostaje memento: „Światło przysypie szarym kurzem połysk cholew / I zostaniesz figurą we woskowym kole”. Tym samym kult armii rozpoznany zostaje jako zmurszały, dzieli los innych mitów tradycji oraz współczesności, bezwzględnie osądzonych w cyklu *Panoptikum*.

Siedzi gdzieś pewnie w małym miasteczku, słucha zagranicznych radiostacji, kolportuje polityczne dowcipy a jego żywa drapieżna inteligencja parcieje w nocnych rozmowach z opozycją sklepikarzy. Tak to w naszych czasach wygląda leżenie na narodowych sztandarach.

Narrator podjął natomiast próbę łagodnej symbiozy z nowym ustrojem, przystał na szereg drobnych, we własnym mniemaniu, kompromisów (Stefan sklasyfikował je jako zdradę). Dzięki temu ukończył studia, otrzymał dobrą pracę (kierownika stacji meteorologicznej, szczegół, który za moment nabierze pełnego znaczenia), założył rodzinę i cieszy się „poczuciem doskonałej sytości”. „To jest właśnie to małe szczęście rodzinne. Doskonała równowaga między żołądkiem, głową i sercem”. Spokój narratora ma jednak charakter pozorny, mąci go pewien uparty domysł, graniczący z pewnością. Otóż w „odpowiednim urzędzie” przechowywane jest zdjęcie, dokumentujące jego udział w jednej z pierwszych powojennych manifestacji ku czci 3 Maja¹⁴⁶.

Opowiadanie Herberta jest w swej istocie studium pesymizmu, rozczarowania oraz paraliżu świadomości, jakiemu ulega mieszkaniom totalitarnego państwa. Wraca w tym tekście problem, stawiany już w utworze *Szpicle*: dlaczego ludzie z życiorysem ofiar reżymu hitlerowskiego podporządkowują się (fizycznie, ale i mentalnie) regułom reżymu komunistycznego? Po biografii Edwarda, biografia narratora *Majowej jutrzemki* stanowi drugą, odmienną wersję odpowiedzi na to pytanie. Brzmi ona: poczucie życiowej klęski i rozczarowania, fiasko konspiracyjnej walki znieczula na „wielkie zagadnienia dziejowe”, wywołując odruchowy zwrot ku prywatności, izolacji, bierności. Człowiek w stanie apatii akceptuje nowe, narzucone reguły społecznego funkcjonowania. Zwłaszcza, że w tle pozostaje jeszcze sugestywna groźba, owo, urojone lub prawdziwe, zdjęcie w szufladzie Urzędu Bezpieczeństwa. Przestrzenią tryumfu totalitarnej władzy staje się tym samym nie tylko życie społeczne, kulturalne, gospodarcze, ale także osobowość człowieka. Tę ponu-

¹⁴⁶ Jest to aluzja do autentycznego wydarzenia: 3 maja 1946 roku w Krakowie miała miejsce manifestacja studencka, brutalnie stłumiona przez siły porządkowe. W reakcji na te wydarzenia studenci podjęli strajk. Zbigniew Herbert studiował w tym czasie na Akademii Handlowej w Krakowie; o jego udziale we wzmiarkowanych wydarzeniach brak przekazów.

rą diagnozę formułuje w sposób przejmujący zakończenie utworu, w którym rolę kluczową spełnia profesja bohatera-narratora: wspominane już kierownictwo stacją meteorologiczną.

Pogoda się zmienia. Mniej słońca, więcej deszczów i znowu zwiększone ciśnienie. Ma to niewątpliwy wpływ na psychikę ludzi. [...] typ wybuchowego sangwinika przekształca się w typ bardziej zrównoważony z pewną skłonnością do melancholii i depresji. W każdym razie wydaje się, że to nowe pokolenie, siew nowego klimatu, ujmie losy tego kraju w pewniejsze ręce.

Pesymistyczny akcent dominuje w całym Herbertowskim piśnieniu o totalitaryzmie. Próżno szukać tu perspektywy nadziei. Tryumf wszechwładnego systemu jest nieuchronny i całkowity, do niego niepodzielnie należeć będzie przyszłość. *Majowa jutrzeńka*, tytuł opowiadania, nabiera w takim kontekście smaku szczególnie gorzkiej ironii. A właściwie – rozpaczy.

*

Dla pełni obrazu trzeba jednak dodać, że formę opowiadania nie traktował Herbert wyłącznie jako nośnika refleksji poważnej, związanej z historią i polityką. Uwagę zwraca także grupa tekstów tematycznie lżejszych. W liście do Haliny Misiołkowej z dnia 26 września 1955 roku poeta relacjonował:

Myszę, że mógłbym popracować nad tomem opowiadań o tematyce sportowej. Jedno już jest *Jonasz*, a na dwa dalsze mam pomysł (tenisowe i łucznicze oba nie od strony ludzi uprawiających sport zawodowo, ale ceprów, w których życie wkracza ta dziwna pasja). (ZHMM 125)

Można ten zamiar autorski interpretować dwojako. Z jednej strony, jako próbę poszerzenia dotychczasowej skali głosu o temat rodzajowy, bliski codzienności, abstrahujący od zagadnień historyczno-politycznych. Z drugiej zaś, jako wymuszoną przez warunki życiowe próbę znalezienia sobie bezpiecznej niszy tematycznej, umożliwiającej zarobkowanie piórem. Wy tłumaczenia nie są zresztą sprzeczne. Co się tyczy opowiadań planowanych w liście, to przynajmniej jedno, „tenisowe”, zostało napisane. W archiwum znajduje się rękopis i maszynopis krótkiego utworu pt. *Porażka*

(AZH)¹⁴⁷, osnutego wokół meczu w tenisa ziemnego. Prostota narracji, duża ilość dialogów toczonych zwyczajnym językiem między „zwyczajnymi ludźmi”, delikatne, przemycane akcenty krytyki społecznej – oto cechy pozwalające traktować *Porażkę* jako odległą i bladą zapowiedź późniejszego o lat kilka słuchowiska *Listy naszych czytelników*¹⁴⁸.

O wiele lepszym opowiadaniem jest *Wyprawa pod Jonaszem*¹⁴⁹, tekst napisany sprawnie, pogodny i pełen humoru. Jego tematem są przygody dwóch kajakarzy, pływających po jeziorach mazurskich. Tytułowy Jonasz to tajemnicze widmo, które ukazuje się podróżnikom, zapowiadając niechybną katastrofę. Mimo obaw przesądnego kajakarza spływ przebiega szczęśliwie, a wszelkie perturbacje, nieoczekiwane spotkania i wymuszone kąpiele pozostają w pamięci jako beztrudne przygody. Pisząc to opowiadanko Herbert czerpał z autopsji – w latach pięćdziesiątych odbywał przecież, wraz ze Zdzisławem Najderem, letnie spływy kajakowe¹⁵⁰. Najzabawniejsze są jednak losy samego tekstu. Otóż w roku 1955 autor zgłosił *Wyprawę pod Jonaszem* na konkurs prozy o tematyce turystycznej, organizowany przez pismo „Turysta”, prasowy organ PTTK. W archiwum zachował się druczek informujący o rozstrzygnięciu prestiżowego konkursu¹⁵¹:

Ob. Zdzisław Herbert

Miło mi powiadomić Szan. Kolegę, iż jury III konkursu literackiego „Turysty” wyróżniło pracę kolegi nagrodą książkową. Nagroda zostanie Wam przekazana pocztą.

Życzę dalszych sukcesów w dziedzinie turystyczno-literackiej.

Komisarz Konkursu

Red. mgr K. Chmielewski

¹⁴⁷ Akc. 17 910.

¹⁴⁸ Zapewne istotne było i to, że bohater *Porażki* uprawia amatorsko sport niezbyt mile widziany przez propagandę czasów stalinowskich. Tenis niósł ze sobą skojarzenia ideologicznie wrogie jako rozrywka snobistycznych elit.

¹⁴⁹ Tekst opublikowany w książce Z. Fałtynowicza, *Podróże bliskie. Zbigniew Herbert i Suwalszczyzna*, Suwałki 2008, s. 75–91.

¹⁵⁰ O wędrownkach po Suwalszczyźnie pisze obszernie Zbigniew Fałtynowicz w książce *Podróże bliskie, Zbigniew Herbert i Suwalszczyzna* (dz. cyt.).

¹⁵¹ Zob. AZH, akc.17 898.

W perspektywie nagród, otrzymywanych przez autora *Wyprawy pod Jonaszem* w latach późniejszych – takich jak Nagroda im. Lenaua czy Herdera – wyróżnienie w konkursie „Turysty” popadło w zapomnienie. Trudno nawet ustalić, jaką książkę otrzymał zdobywca wyróżnienia. A już całkiem poważnie mówiąc: czy życzenia sukcesów w dziedzinie turystyczno-literackiej złożone przez komisarza konkursu, nie spełniły się w dziele i biografii autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* oraz *Martwej natury z wędzidłem*? Morał: nigdy nie wiemy, jakiego sensu nabrać mogą w przeszłości raz wypowiedziane słowa.

*

Czy w latach 1949–1956 istniał jakiś nieoficjalny obieg czytelnicy, w którym Herbertowskie opowiadania funkcjonowały tak, jak pisane równolegle wiersze? Świadczenia epistolarne pozwalają stwierdzić, że przynajmniej niektóre teksty pokazywał autor Halinie Misiołkowej¹⁵². Nie znam jednak więcej takich przesłanek. Wzmianki o uprawianiu prozy fabularnej nie pojawiają się w listach do Henryka Elzenberga oraz Jerzego Turowicza. W korespondencji z Zawieyskim Herbert wspomina o swojej prozie, czyni to jednak w trybie ogólnikowym. Nie wydaje się zatem, aby prezentował konkretne utwory starszemu pisarzowi. Jako autor opowiadań nie ujawnił się także po roku 1956, mimo że niewątpliwy sukces debiutu poetyckiego mógł go do tego skłaniać. Choć dysponował materiałem dość rozległym, by wykroić zeń debiutancki tomik prozy, zadowolił się kilkoma publikacjami na łamach prasy. Utwory te nie zostały odnotowane przez krytykę, popadły w głębokie zapomnienie, w niebyt czytelnicy, z którego wydobyli je dopiero pół wieku później edytorzy *Węzła gordyjskiego* oraz *Głosów Herberta*.

Niewątpliwie czynnikiem, który musimy brać pod uwagę, pytając o przyczynę takiej sytuacji, są ograniczenia cenzuralne. Niektóre spośród fabularnych utworów Zbigniewa Herberta nie mogły się ukazać w kształcie oryginalnym nawet na fali październikowego przełomu (dotyczy to na przykład *Majowej jutrzeńki*). Ostatecznie jednak czynnika tego nie należy przeceniać. Cenzura nie była

¹⁵² Zob. ZHHM 125, 186.

zaporą całkowicie szczelną, Herbert potrafił w pewnych sytuacjach pójść na kompromis i dokonać koniecznych zmian w tekście, czego przykładem casus wiersza *Węgrom* (HPG) oraz dramatu *Jaskinia filozofów*. Być może o wstrzeźliwości publikacyjnej decydowała niechęć do wpisywania się w bieżące nurty i zjawiska życia literackiego. W połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia zarysowała się w polskiej prozie cała konstelacja wypowiedzi deheroizujących temat wojenno-okupacyjno-partyzancki. W roku 1955 ukazała się w formie książkowej *Polska jesień* Jana Józefa Szczepańskiego, rok później tegoż autora *Buty i inne opowiadania*. Prócz znanego już utworu tytułowego, znalazł się tu pokrewny pod względem tematycznym, myślowym i stylistycznym *Wszarż*. Także w roku 1955 fabularną wizję konspiracji i partyzantki prezentuje Tadeusz Różewicz. Zbiór zatytułowany *Opadły liście z drzew* przynosił podobne jak u Szczepańskiego zainteresowanie złem rodzącym się po stronie ofiar, obrońców. Autor *Niepokoju* był jednak stylistą i konstruktorem prozy bardziej lakonicznej, ascetycznej. Na plan pierwszy wysuwał prosty opis behawioralny, ukrywając psychologię postaci w podtekście, niedopowiedzeniu, poza przestrzenią werbalizacji. Wreszcie w roku 1956 ukazują się *Rojsty* Tadeusza Konwickiego, osadzające pokrewną problematykę w innych realiach geograficznych, krajobrazowych, socjologicznych i politycznych... Być może Zbigniew Herbert nie chciał się wpisywać w ten ciąg nazwisk i tytułów, obawiając się, że zostanie potraktowany jako epigon, „kolejny przedstawiciel nurtu” etc. Widzieliśmy już, że poetę irytowały sugestie wtórności jego liryki względem autora *Niepokoju*. Teraz ten sam zarzut mógł spotkać prozę. Trzeba na koniec wspomnieć jedną jeszcze, istotną okoliczność. Otóż, jak się wydaje, Herbert nie miał silnego przekonania o wartościowości swych prozatorskich dokonań. Jerzego Zawieyskiego informował o nich bez entuzjazmu, w tonacji minorowej: „Pisze mi się bardzo ciężko i wychodzą rzeczy bardzo słabe” (ZHJZ 42). Być może wszystkie te okoliczności sprawiły, iż proza fabularna pozostała ukrytym składnikiem Herbertowskiego doświadczenia pisarskiego.

Czy istotnie był to składnik mało wartościowy? Byłbym skłonny twierdzić, że samoocena sformułowana przez autora w liście do Zawieyskiego była nazbyt surowa. Niewątpliwie, opowiadania

Zbigniewa Herberta, rozpatrywane pod kątem udatności artystycznej, są nierówne. Zarazem jednak kryje się w nich wiele zaskoczeń. Wyliczam: poetyka rozpięta między naturalizmem a poetyckością, plakatową tendencyjnością i subtelnym psychologizmem. Konsystencja świata przedstawionego rodem z prozy dokumentalnej, to znów groteskowa, alogiczna, świadcząca o fantazjotwórczej aktywności gospodarza opowieści. Oddawanie głosu dziwnym, specyficznym narratorom, mówiącym o najtrudniejszych tematach z nieodległej historii i współczesności. Sięganie do socjologiczno-obyczajowego konkretności, zmysł obserwacji świata. Ciekawe przemyślenie doświadczenia totalitaryzmu. Wystarczające to chyba przesłanki, by nieznanne teksty Herberta zacząć czytać w trybie interpretacyjnym, analitycznym, historycznoliterackim czy komparatystycznym. Być może warto usłyszeć je jako jeden z głosów w obrębie polskiej prozy drugiej połowy XX wieku?

Część II

Język jako przestrzeń aktywności poetyckiej

Rozdział 1

„Nie nam żałować – gryzipiórkom” ... W poszukiwaniu poetyckiej formy funeralnej

Oto historia dwóch śmierci i pięciu tekstów. Jej ekspozycja nastąpiła wiosną 1943 roku w Warszawie, w konspiracyjnym salonie literackim. Na kilka dni przed 25 maja (może 23, może 22 dnia tego miesiąca) melorecytator i aktor Henryk Szatkowski¹⁵³ deklamował:

Leżysz śmiercią zwalony na ziemię
W piersiach tchu, w żyłach krwi już nie starczy.
Twarda ziemia, jak tarcza słowiańska...
Poniesiemy cię Bogu na tarczy.
O! Nie płaczcie! Niech buchnie w niebo pieśń!
O! Nie płaczcie! Ściśnijcie mocniej pięść!
W żyłach tętni nam rytm krwi jego bratni,
W piersiach mamy jego dech ostatni,
Jego dech...
Czemu od nas odszedłeś kolego,
Czemu w marszu ustały ci nogi?
Tak nas mało wciąż w młodych szeregu...

Jak brzmiała ta deklamacja? Można się domyślać, że była rytmiczna i wydobywała konstrukcyjne paralelizmy, zachodzące między

¹⁵³ Nota o Henryku Szatkowskim [w:] St. Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny*, Warszawa 1967, s. 175.

wersami. Czy była głośna? Czy reguły konspiracji nie ograniczały ekspresji scenicznej, pozwalając zaistnieć patetycznym wykrzyknieniom? Pytam o ten wiersz z ciekawością, choć wiem, że nie przedstawia wybitnej wartości artystycznej. Jego autorem był Jan Marzec, czyli Waław Bojarski. W tekście łączącym elementy żałobnego trenu i bojowej pobudki łatwo wskazać cechy znamienne dla poetyckiej oraz publicystycznej dykcji redaktora „Sztuki i Narodu”: motyw marszu, rytmu kroków, wyrażenie „słowiańska tarcza”, silne eksponowanie wspólnoty krwi i plemienia¹⁵⁴.

Rankiem 25 maja 1943 roku trzech poeci, Waław Bojarski, Zdzisław Stroiński i Tadeusz Gajcy przystąpili do akcji złożenia wieńca pod pomnikiem Mikołaja Kopernika. Wielokrotnie opisywano później sekwencję zdarzeń, którą zapoczątkowała interwencja granatowego policjanta, a zakończyła długa, dziesięciodniowa agonia Bojarskiego, umierającego z przestrzeloną wątrobą w warszawskim szpitalu¹⁵⁵.

Wiersz recytowany przez Szatkowskiego nie zachował się w rękopisie. Został odtworzony z pamięci przez uczestnika majowego spotkania i w takim kształcie ogłoszony na łamach praso-

¹⁵⁴ Por. „twardy krok – i serc naszych rytm twardy” (*Słowiańskie niebo*). Co ciekawe, motyw rytmicznego marszu pojawia się u Bojarskiego nawet jako figura autopoznania („I tak idąc coraz głębiej w miasto, I tak w siebie idę coraz głębiej”, *Hymn*). Por. też artykuł *O nową postawę człowieka tworzącego* (w zbiorze: W. Bojarski, *Pożegnanie z mistrzem*, Warszawa 1983, s. 130–131): „Nadchodzi epoka bezwzględnej, nie kończącej się walki, epoka akcentowana mocnym, radosnym rytmem kroków żołnierskich [...]. Chcemy atmosfery bezwzględnej walki i cieszy nas radosny i słuszny rytm kroków żołnierskich”. Subtelniejsze zastosowanie metafory marszu pojawia się w tekście pt. *Proszę państwa...*, bodaj najbardziej wyważonym spośród publicystycznych wystąpień Bojarskiego. Pytanie o to, czy literatura podziemna zachowuje łączność z myślami i odczuciami potencjalnych czytelników, przyjmuje postać rozważania: „czy jednak naprawdę jesteśmy z nimi? W rytmie kroków oczywiście innym – ale czy jednak w marszu tym samym?” (*Proszę państwa*, tamże, s. 135).

¹⁵⁵ Zob. S. E. Bury, *Trzy sierpień*, „Dziś i Jutro” 1947, nr 21; W. Bartowski, *Wojenne dzieje Kopernika i Kilińskiego*, „Stolica” 1956, nr 29; N. Bojarska, *Geniuszowi Słowiańszczyzny – rodacy*, „Kierunki” 1973, nr 21; J. Tomaszewicz, *Wiersz i bibuła. O życiu i twórczości Waława Bojarskiego*, *Wstęp* [do:] W. Bojarski, *Pożegnanie z mistrzem*, Warszawa 1983, s. 25–29; *W gałązce dymu, w ognia blasku... Wspomnienia o Waławie Bojarskim*, oprac. J. Szczypka, Warszawa 1977.

wych już po wojnie¹⁵⁶. Nie wiem, od kogo pochodzi tytuł: *Pieśń ostatnia*. Czy nadał go sam Bojarski, czy edytor? Najprawdopodobniej był to ostatni wiersz napisany przez autora *Pożegnania z mistrzem*. Można go rozumieć jako próbę odpowiedzi na dylemat zarazem stylistyczny i etyczny: jakim wyrazem opisać śmierć towarzysza broni, oznajmiając równocześnie fakt własnego przeżycia. Teraz ten sam dylemat stał się udziałem przyjaciół i współpracowników Wacława Bojarskiego.

Specjalny numer „Sztuki i Narodu”, poświęcony pamięci poległego, okazał się przestrzenią, w której sprawdzone zostały różne języki i różne formy wypowiedzi funeralnej.

Zginął w imię kultury polskiej od kuli wroga drugi redaktor SIN-u,
nasz Kolega i Przyjaciół,
autor nowel, liryków prozą i artykułów publicystycznych.
Cześć Jego pamięci

Oto forma najprostsza, zredukowana do suchego komunikatu – redakcyjny nekrolog, Kilka zdań, a już interpretacja: ta śmierć ma cel. Rozpoznanie wcale nie oczywiste i nie przez wszystkich, którzy nad nią myśleli, podzielane¹⁵⁷.

Nekrolog pojawił się na łamach pisma w asyście innych głosów. Utwory literackie dedykowali poległemu: Tadeusz Gajcy, Zdzisław Stroiński, Andrzej Trzebiński. I właśnie reakcja ostatniego z wymienionej trójki interesuje mnie najbardziej. Autor *Aby podnieść różę* pod konspiracyjnym pseudonimem Stanisław Łomień ogłosił prozatorskie *Wspomnienie o przyjacielu*. Natomiast poemat prozą zatytułowany *Na górze ognia* sygnował podpisem nigdy więcej nie użytym – Jerzy Biniewicz. O prozodyjnym i stylistycznym ukształtowaniu tego tekstu pisałem już w rozdziale pt. *Rodzajowa i gatunkowa instru-*

¹⁵⁶ Prwdr. „Wieczór Warszawy” 1946, nr 19 z adnotacją: „*Pieśń ostatnia* była istotnie ostatnim utworem W. Bojarskiego”. Tekst włączony do zbioru utworów poety pt. *Pożegnania z mistrzem*, Warszawa 1983.

¹⁵⁷ Por. wątpliwość Jarosława Iwaszkiewicza: „Czyn złożenia wieńca przed pomnikiem Kopernika, przy którym traci się dwóch tak wartościowych ludzi – ocalenie Zdzisława należy uważać za cud – wydaje mi się czynem wątpliwej wartości. Może trzeba to jednak oceniać inaczej? Tak, jak ja nie umiem?”. Jest to fragment prywatnych zapisków poety z dnia 18 lutego 1944, ogłoszony później na łamach „Kuźnicy” (1946, nr 11).

mentacja wypowiedzi. Teraz zwracam uwagę na poetycką wyobraźnię, przedstawiającą miejsce, w którym umarły może zostać usytuowany, tak, by można było mówić o nim i do niego.

To ziemi czerń zawiera ogień georginii. I z niej dzwoniące na gałęziach
brąz i miedź owoców. I jej głąb wyrzuca wiatry płonące na cztery
strony lasów.

Pod kwiatem, owocem i wiatrem leży ziemia chmurna i blada.

– I tam odchodzi człowiek¹⁵⁸.

Poemat rozpoczyna się od aktu symbolizacji i waloryzacji przestrzeni. Trzebiński kreuje wizję wnętrza ziemi, którego pierwszym i podstawowym nazwaniem jest „czerń”. Ale „czerń” to paradoksalna, bo kryjąca w sobie świetlistość, płomień, blask. Składniowa i leksykalna konstrukcja wypowiedzi podkreśla źródłowy charakter „czerni”: „z niej” wywodzą się owoce i ich barwy, „jej głąb” obdarowuje świat nadziemny ruchem, wiatrem, płomieniem. A więc „tam”, do którego „odchodzi człowiek” jest nie tylko grobem, ale i czymś, co rodzi, tworzy.

Czyż nie odkrywa się wtedy spod prochu czarnych skib dno kolorów
kwiatów znad ziemi, i dno płomieni ludzkich – ?

Nakładające się na siebie pokłady i kopalnie barw zagęszczonych w de-
stylat, przejrzyste i lekkie góry.

Góry, doliny ognia...

Tam korzenie zapuścić po sok, nieugaszonych gór¹⁵⁹.

„Czerń”, do której odszedł umarły, okazuje się kondensacją kolorów, niejako summa wszystkich barw w zarodku, czystą potencjalnością. Zstąpienie w taką przestrzeń nie jest śmiercią, obumarciem, lecz intensyfikacją bytu. Utwierdzeniu tej myśli służy metaforyka wegetatywna (zapuszczanie korzeni, chłonięcie soków). Wnętrze ziemi staje się grobem-łonem, jakby rodzącym cmentarzem, a także „rajem”, do którego wraca człowiek. Zostaje rozpoznane jako miejsce przyszłego spotkania pomiędzy „ja” oraz „ty” poematu:

Tam spotkamy się zakopani głęboko, wrośnięci korzeniami kości,
leżący w ziemi na wznak...

¹⁵⁸ A. Trzebiński, *Na górze ognia* [w:] tegoż, *Aby podnieść różę. Poezja i dramat*, Warszawa 1970.

¹⁵⁹ Tamże.

A gdy gwiazdę spadającą z nieba ujrzysz, wiedz – że:
W ziemi są głębokie cmentarze nawet dla gwiazd i meteorów, które
także leżą na wznak pod skrzyżowanymi przez wiatr i słońce drzewa-
mi sosen.

Tak, jak ty i jak oni: Polegli.

Tylko nikt się nie modli za nie...

Tam leżysz – –

Z którego wyrastają nad ziemię ciężkie, jak żelazo i ogromne, w niebo
wbite pięścią olbrzymy – –

– – Dęby¹⁶⁰.

Po opublikowaniu *Wspomnienia o przyjacielu* oraz poematu
prozą *Na górze ognia* Andrzej Trzebiński pisał o śmierci Bojarskie-
go jeszcze raz – na kartach *Pamiętnika*. Posłuchajmy i tego głosu:

Bardzo dużo przepadło rzeczy – Waław – na ogół wszystko było jesz-
cze w nas, między nami. Tak nic, tak śmiesznie mało – poza nami. Ale
dziwię się i wrzuszam ramionami, kiedy mówią mi: to nie może za żad-
ną cenę zginąć, przepaść, to musi jakoś...

Tylko raz jeden ostatnio użyłem zwrotu: „za żadną cenę” – rozumiejąc
to w pełni. [...]

Ale teraz nie rozumiem. Nie rozumiem. Bardzo mnie to boli, ale na-
prawdę nie rozumiem. Nawet siebie samego teraz... Waław, drogi,
pamiętasz, jak wesoło obiecywałeś mi przed moim wyjściem – pro-
jektowanym – na Uderzenie – piękny nekrolog w „Sztuce i Narodzie”.
Pamiętasz tę naszą cyniczną radość, tę prostotę – ? Nekrolog. Jaki,
Waław? Taki konwencjonalnie ubogi, prosty, po męsku oschły, czarny
– i nic więcej? Redaktor Sztuki i Narodu, drugi już redaktor, padł od
kuli wrogiej na posterunku, na służbie dla polskiej kultury? Tak, i nic
więcej, Wac – ?¹⁶¹

Ilekcóż czytam powyższy zapis i patrzę na kartkę zadrukowaną
tymi słowami, tylekćóż odnoszę wrażenie, że tu i teraz, na przestrzeni
kilku zdań, odbywa się niemożliwy do zatrzymania proces obnażania
i rozpadu. Od konkretnej ludzkiej śmierci odpada wszystko, co się
próbuję (lub próbowało) powiedzieć. I to „wszystko”, cymkolwiek by
nie było, zamienia się w „tak nic, tak śmiesznie mało”.

Ta kartka wieki tu będzie płakała
i łez jej stanie...

¹⁶⁰ Tamże.

¹⁶¹ A. Trzebiński, *Pamiętnik*, Warszawa 2001, s. 165.

A ja myślę: ta kartka wieki się tu będzie rozpadać, jakby wciąż nie docierając do granic swego niewyczerpanego rozpadu.

Trzebiński, próbujący sobie samemu opowiedzieć o śmierci przyjaciela, traci stylistyczny grunt. Wysilek konstruowania języka poetyckiego, pozwalającego mówić o poległym, kończy się doznaniem rozpadu formy i stanem bezsłowności. Nawet suchy, redakcyjny nekrolog, forma wyzbyta „czarodziejstwa słów”, brzmi obco, pusto. Rytualna formuła mówiąca o śmierci w imię kultury polskiej niczego nie tłumaczy. Poeta dziwi się jej brzmieniu, jakby była dlań niezrozumiała, jakby napisana została w obcym, nieznanym języku. Tym bardziej ogromna i niepokojąca odległość dzieli doświadczenie rozpadu form i sensów od stylistycznie bogatego poematu prozą, od wizji podziemnego cmentarza dla gwiazd i meteorów, od łona ziemi, od gór i dolin ognia. Z tamtego języka nie pozostaje w zapisie pamiętnikowym – nic.

Po śmierci Wacława Bojarskiego Andrzej Trzebiński objął funkcję redaktora pisma. Swego poprzednika przeżył o pięć miesięcy.

śp.

Stanisław Łomień

redaktor „Sztuki i Narodu” padł w służbie kultury polskiej, rozstrzelany na ulicach Warszawy 12 listopada 1943 roku.

Śmierć Jego trudno zawrzeć w słowach,

pozostaje nam wewnętrzny nakaz urzeczywistnienia Jego myśli.

Koledzy

*

Myślę z uporem o sekwencji zdarzeń i tekstów, zaczętej deklamacją *Pieśni ostatniej*, a zamkniętej nekrologiem Andrzeja Trzebińskiego w „Sztuce i Narodzie”. Historia ta ma silną dramaturgię, zaskakujący przebieg, ma też swoją ironię. Nade wszystko zaś unaczynia stan napięcia między dwoma zjawiskami literackimi, kulturowymi, można również powiedzieć – psychologicznymi. Z jednej strony ukazuje poetów, dążących do skonstruowania **wzniosłej formy funeralnej**, to jest takiej wypowiedzi lirycznej, która spełnia trzy funkcje: upamiętnia i gloryfikuje poległego, interpretuje i określa sens jego śmierci, interpretuje i określa sens ocalenia mówiącego

„ja”. Z drugiej strony głównym bohaterem opowiedzianej historii jest poeta doświadczający rozpadu tekstowej formy funeralnej. W jego subiektywnym odczuciu każde (a więc także wzniosłe) „utekstowanie” śmierci poległego jawi się jako silna niemożliwość. Nie dlatego, że tekst nie daje się napisać (powstał przecież nekrolog, poemat prozą, wiersz), ale dlatego, że tekst napisany nie potrafi nazwać ani uchwycić wydarzenia śmierci. Sądzę, że opowiedziana historia posiada także walor figuratywny, oświetla i odsłania rzeczywistość historycznoliteracką. Napięcie między wysiłkiem konstruowania wzniosłej formy funeralnej a poczuciem jej problematyczności lub niemożliwości znamionuje rozległe obszary polskiej poezji lat czterdziestych XX wieku¹⁶². Zagadnienie to mogłoby stać się przedmiotem odrębnej i obszernej monografii. W ramach niniejszych rozważań wypadnie tylko zarysować wewnętrzną dynamikę i dysonansowy charakter okresu, nie unikając, niestety, pewnych uproszczeń¹⁶³.

Wzniosłość ma w ówczesnej poezji funeralnej różne oblicza, rozmaicie bywa też konstruowana. Ciekawym przykładem jest w tym względzie wojenna twórczość Juliana Przybosa, który w tomie *Póki my żyjemy* ustanowił bardzo precyzyjny, konsekwentny system liryki upamiętniającej i oddającej cześć poległym¹⁶⁴. Jego niezwykłość tkwi w połączeniu dwu rzeczywistości poetyckich, wydawałoby się nieprzystawalnych i niekomunikowalnych. Oryginalny (choć inspirowany programem „Zwrotnicy”) model sztuki lirycznej, wypracowany w międzywojniu przez autora *Sponad*, zetknął się z tradycyjnym paradygmatem polskiej poezji lamenta-

¹⁶² Por. niezwykle trafne uwagi Edwarda Balcerzana na temat „strategii oskarżonego”: „Pierwsze symptomy tego niepokoju pojawiają się w wierszach okupacyjnych – obnażających zaskoczenie mowy nagle niezdolnej do (tradycyjnie przypisanych językowi) funkcji epitafijnych czy kenotafijnych, które dotychczas obsługiwały rytuał pożegnania zmarłych; i szerzej jeszcze: zaskoczenie kultury, w której zabrakło nagle stosownych symboli” (E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. I: *Strategie liryczne*, Warszawa 1982, s. 89). Badacz powołuje się tu na przykład wiersza Mieczysława Jastruna pt. *Pogrzeb* z roku 1942.

¹⁶³ Zob. interesujące, gruntowne studium Anny Spółnej Nowe „*Treny*”? *Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Kraków 2007.

¹⁶⁴ O tomie *Póki my żyjemy* pisał obszerniej Tadeusz Kłak, zob. *Reporter róż.* *Studia i szkice literackie*, Katowice 1978, s. 167–218.

cyjnej, w swych zasadniczych rysach ukształtowanym w głębi stulecia XIX, przy walnym udziale krajowych romantyków. Kreacja podmiotu w tomie *Póki my żyjemy* jest przedłużeniem koncepcji tytanicznego „ja”, które władało światem poezji Juliana Przybosia z lat dwudziestych i trzydziestych. Ta sama moc istnienia, identyczna pozycja hegemonu, kreatora...¹⁶⁵ Gdy jednak ów silny, witalistyczny podmiot zwraca się ku zabitym, gdy dokonuje aktów funeralnych, wówczas uruchomione zostają klasyczne toposy lamentacyjne rodem z XIX stulecia. Myślę tu zwłaszcza o toposie wegetatywnym, agrarnym, o całej wiązce motywów obrazowych, skupionych wokół idei poległych jako zasiewu pod przyszłe plony. Co najmniej od czasów powstania listopadowego polscy poeci sięgali po ten repertuar alegorii, by z jego pomocą sytuować wciąż przyrastający cmentarz bohaterów w continuum narodu żyjącego, działającego. Podobnie w wierszach Przybosia. Żołnierz zabity w wojnie wrześnieowej staje się równocześnie żniwiarzem, którego narzędziem była szabla, i snopem zboża, który „w polu wyżęto” (*W ucieczce*). Cywilne ofiary głodu i tyfusu, opisywane w sposób makabryczny, daleki od estetyzacji, są „poczworkami wiosny”. „Posępnej” wprawdzie, ale jednak wiosny; sens odrodzeniowy, witalistyczny, przeważa nad wątkiem agonalnym (*Wiosna 1942*)¹⁶⁶. Wreszcie w utworze pod oksymoro-

¹⁶⁵ Por. fragment wiersza *Nalot nocny* (w zbiorze: J. Przyboś, *Pisma zebrane*, t. 1: *Utwory poetyckie*, Kraków 1984); warto zwrócić uwagę, że pojawia się tu nawet słowo charakterystyczne dla wczesnej poezji Przybosia, wyrażające pasję ludzkiej pracy i działania – „oburącz”.

Za wszystkich w tym nalocie zabitych
 żywy spod pocisków podnoszę się, drząc
 z mocy.
 Ziemię wplątana w czterdzieści ekliptyk
 w jednym wybuchu podrzuć
 oburącz chwytam czas mojego życia
 cały, stężony w chwilę! – [podkr. – M.A.]

Można powiedzieć, że w *Póki my żyjemy* podmiot staje się tym bardziej żywy, im więcej śmierci go otacza. Por. uwagi o autogigantyzacji podmiotu u Przybosia [w:] J. Kwiatkowski, *Świat poezji Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 68–72.

¹⁶⁶ Podmiot liryczny skonfrontowany zostaje z widokiem uzmysławiającym powszechność śmierci („Co świt widzę, jak z buków i sosen / wiozą deski dla tyfoidalnych”) i z konfrontacji tej wychodzi utwierdzony we własnym witali-

nicznym tytułem *Grudzień wiosny czterdziestej trzeciej* symboliczne włączenie ciał poległych „ze wszystkich wschodnich pobojowisk” w rytm wegetacyjny pozwala sformułować majestatyczne prorocstwo bliskiego tryumfu: „Ze stu tysięcy armat salwą wchodu wystrzeli / i u szczytu nieba wybuchnie / słońce zwycięskie”¹⁶⁷.

W tym samym czasie, w którym awangardowy poeta i syn chłopski, przebywający w rodzinnej wsi na Rzeszowszczyźnie układał *Póki my żyjemy*, w Warszawie powstawały wiersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Wśród nich *Wiatr*, utwór dojrzały, napisany w roku 1943. Dziewiętnastowieczna topika lamentacyjna i funeralna, święcąca tryumf w wojennych lirykach Przybosia, została w tym wierszu przekreślona, zdezaktualizowana. *Wiatr* to wizja ukazująca zstę-

zmie („lecz, jak dawniej, z ozdowieńczą siłą / w rytmie drzewnych wzruszonych soków / skupiam wolę w natchnienie, / w powiew”). A na marginesie: epitet „tyfoidalny” raz już odegrał pewną rolę w dziejach polskiej awangardy. W latach dwudziestych wyrażenie „tyfoidalne milczenie” zaistniało jako exemplum w sporze o metaforę, toczonym między Karolem Irzykowskim (który swoje stanowisko wyraził w *Walce o treść*) a Tadeuszem Peiperem (odpowiadającym na tezy krytyka artykułem *Komizm, dowcip, metafora*). Kilkanaście lat później przymiotnik raczej nieczęsto goszczący w poezji, stał się ważny dla poety określanego niegdyś mianem „ucznia Peipera”. Rzecz jasna w całkiem innej sytuacji; epitet „tyfoidalny” w wierszu Przybosia jest po prostu określeniem ludzi martwych, „nieboszczyków”. Nie wiem, czy autor *Wiosny 1942* sięgając po to słowo, pamiętał o sporze z 1929 roku, tak bardzo wówczas odległym. Traktuję tę uwagę jako przyczynek do tematu „Dziwne losy słów w poezji i historii”...

¹⁶⁷ Sposób realizacji toposu wegetatywnego w tym utworze jest szczególnie charakterystyczny ze względu na dobór terminu, określającego zarazem realne i symboliczne użyźnienie ziemi pod przyszłe, odrodzone życie: „Ciepła jeszcze wystarczy, by **zgnoić** / bohaterów na bujność traw” [podkr. – M.A.]. Stylistyczno-myślowa aura wiersza nie upoważnia do szukania w cytowanej frazie tropów ironii. Najwyraźniej językowa wrażliwość Przybosia dopuszczała użycie takiego sformułowania, co, jak sądzę, wiąże się z osobistym doświadczeniem poety, z jego praktyczną znajomością życia wiejskiego, rolniczego. W poezji okresu powstania listopadowego motyw „zgnojenia ciał” pojawia się jako bardzo specyficzny, drastyczny wariant toposu „użyźnienia”, ale w odniesieniu do ofiar po stronie wroga. Ciała, czy raczej kości zabitych żołnierzy najeźdźców stają się gnojem, który użyźni polską ziemię i zwielokrotni wiosenny plon, będący oczywiście figurą odzyskanej wolności (zob. S. Goszczyński, *Skowronki*, K. Gaszyński, *Olszynka Grochowska*). W polskiej poezji XIX wieku takie ujęcia tematu pobojowiska należą jednak do rzadkości. Dominuje postawa szacunku dla zwłok oraz motyw swoistego pogodzenia poległych z obu wrogich armii (*Reduta Ordona*, *Maraton*).

powanie pokolenia do symbolicznego grobu. „Zstępowanie”? Nie, nazbyt dostojne, nazbyt estetyzujące to słowo. Raczej trzeba powiedzieć: powolne osuwanie w bluszczowatą przestrzeń bez dna. (Nie dałoby się jej nazwać, jak w poemacie Trzebińskiego, „głębią”, która „wyrzuca wiatry płonące na cztery strony lasów”).

Toniemy, pożarci przez ziemię,
gdzie sami jesteśmy dnem¹⁶⁸

Zabiegiem bardzo instruktywnym jest zestawienie utworu Baczyńskiego z innym wierszem skupionym wokół metafory grobu, jednak wcześniejszym o niemal sto lat. Myślę tu o hymnie *W cześć umarłym*, napisanym przez Kornela Ujejskiego w roku 1846. Dla poety dziewiętnastowiecznego symboliczny, wielowarstwowy grób narodu okazuje się znakiem jedności pokoleń, epok i okresów historycznych, świadectwem ciągłości dziejów. Nad grobem staje każde kolejne pokolenie i doświadcza poczucia tożsamości, wspólnoty w czasie¹⁶⁹. Głos,

¹⁶⁸ K.K. Baczyński, *Wiatr* [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, t. 1, Kraków 1994.

¹⁶⁹ Por. K. Ujejski, *W cześć umarłym* [w:] tegoż, *Wybór poezji i prozy*, Wrocław 1992:

Och! cała ziemia ta nasza smętarna
Wygląda, Panie, jak czara ofiarna,
W którą poganie zlewali krew wrogów
Dla dawnych bogów.

Coraz się więcej spód ziemi zaplemia,
Na nowe groby miejsca nie ma ziemia,
A więc na prochach ojców, twarzą bladą
Syny się kładą!

Co prawda, najnowsza „warstwa mogiły” ujawnia, że ustalony w ciągu wieków ład polskiej egzystencji uległ zaburzeniu. „Ciała niespokojne”, spoczywające na zwłokach leżących w pełnym godności „uśpieniu”, to znak nowego okresu dziejowego i bezskutecznej walki o utraconą wolność. Z kolei obecność tych, którzy zmarli okryci „zdrady trądem” kala świętość i dostojność sarkofagu. Jednakże mimo dysonansów mogiła pozostaje jednością, którą można ofiarować Bogu jako przebłagalną żertwę. Ukazanie polskiej ziemi jako „mogiły – ofiarnej czary” to symboliczny gest poety, eksponujący historyczny wymiar narodowej wspólnoty, pozwalający mówić o „winach Narodu” i natychmiast rewaloryzować je jako cierpienia, próbę odkupieńczą, co było szczególnie ważne w ideowym planie cyklu *Skargi Jeremiego*.

który rozlega się w finale wiersza Baczyńskiego, podważa oczywistość kompensacyjno-patriotycznej symbolizacji mogiły.

Wołam cię, obcy człowieku,
co kości odkopiesz białe:
Kiedy wystygną już boje,
szkielet mój będzie miał w ręku
sztandar ojczyzny mojej¹⁷⁰.

Oczywiście, sam fakt apostrofy rzutowanej w przyszłość, samo „wołanie” w stronę mającego przyjść człowieka, otwiera perspektywę nadziei. Można powiedzieć: dopóki istnieje słowo kierowane ku jakiemuś „ty”, dopóty istnieje szansa na zrozumienie. Niemniej jednak ów akcent optymistyczny pozostaje w sferze niedopowiedzenia, jako (w najlepszym razie) możliwość. Przedmiotem konstatacji jest natomiast rozpad czasu na wzajemnie obce dziś i jutro. „Czas się przewali hucząc na rozprężonych koniach, / a naszych dziwnych spraw wiek żaden nie zrozumie” – dopowie w *Róży świata*, jednym ze swych ostatnich wierszy, Krzysztof Kamil.

Milczącym bądź głośnym założeniem, na którym opierała się próba uwznioślenia i usensownienia śmierci poległego w polskiej poezji lamentacyjnej, była idea przymierza świata żywych i umarłych. Gdy idea ta słabła, wówczas i wzniosła forma funeralna traciła rację bytu. A właśnie w wierszach z czwartej dekady ubiegłego stulecia koncepcja przymierza poległych i ocalonych odczuwana jest coraz częściej jako irytujący frazes, fałszujący rzeczywistość, nieprzystający do faktycznego wymiaru dziejących się zdarzeń. Galeria świetnych (lub przynajmniej charakterystycznych) wierszy z tamtych lat, w których relacja „ocaleni – polegli” ujęta została w kategoriach niezrozumienia, zapomnienia, a nawet swoistej wrogości, jest rozległa. I tak: ginący wszystkich epok nie znajdują w języku żywych „ani jednego wyrazu / aby nim ludzkość pożegnąć”; ocaleni nie potrafią zrozumieć ich losu (*Campo di Fiori*). Podmiot *Miasta* przekonuje, że o sens ocalenia nie należy pytać poległych, bo „Życia twojego żaden ci z nich nie przebaczy”¹⁷¹. Samozwańczy „poeta-guślarz” odpędza powrotne duchy zabitych

¹⁷⁰ K.K. Baczyński, *Wiatr*, dz. cyt.

¹⁷¹ Cz. Miłosz, *Miasto* [w:] tegoż, *Dzieła zebrane. Wiersze*, t. 1, Kraków 2001.

(*Przedmowa*)¹⁷². Ale nie tylko w poezji autora *Ocalenia* pojawiają się tego rodzaju wątki. W *Modlitwie o zapomnienie* Tadeusza Borowskiego pomordowani ukazani zostają jako groźni mściciele; powstają z grobów, by atakować świat ocalonych. Poemat prozą Zbigniewa Bieńkowskiego pt. *Bezwzględni* jest retorycznym studium paradoksu: polegli są radykalnie nieobecni w świecie, a równocześnie każdy element świata uobecnia ich w świadomości mówiącego podmiotu. Sytuacja ta opisywana jest przez „ja” poematu jako stan uciążliwy, psychicznie trudny do zniesienia¹⁷³. Wszystkie wymienione dotychczas teksty poetyckie opublikowane zostały w roku 1945. Dodajmy jeszcze utwory z późniejszej o trzy lata *Czerwonej rękawiczki* Tadeusza Różewicza. Tutaj pomordowani są groźnymi agresorami (*Domek z kart*); ocalone „ja” określa swoje życie jako reakcją obronną, okrutne „odtrącanie” sztywnych dłoni zabitych (*Widzę szalonych*).

Z pewnością każdy z przypomnianych wierszy jest osobnym światem, odmiennym w zakresie poetyki, a także konstrukcji „ja” mówiącego, które rozmaicie ukierunkowuje swą solidarność (ku żywym lub ku „tamtym”). Nie istnieje też jedno genetyczne wyjaśnienie, zdolne oświetlić w równym stopniu wyliczone utwory. Każdy z nich posiada swój specyficzny kontekst oraz sobie właściwy układ uzasadnień. Przykładowo: doświadczenie rozpadu formy epitafijnej, ewokowane w *Pamiętniku* Andrzeja Trzebińskiego, stanowi część osobistego, traumatycznego przeżycia – utraty przyjaciela, człowieka autentycznie bliskiego. Semantyka grobu w wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego istnieje w związku z generacyjnym katastrofizmem oraz pesymizmem historiozoficznym, postawami myślowymi znamienymi dla autora *Pokolenia*¹⁷⁴. *Przedmowa z Ocalenia* tłumaczy się również (choć zapewne nie tylko) w kontekście krytycznego, nieufnego stosunku Miłosza wobec „dwudziestoletnich poetów Warszawy”, ich języka, wizji świata, a nawet orientacji ideologicznych. Casusem odrębnym pozostaje wiersz o zagładzie warszawskiego get-

¹⁷² Por. J. Łukasiewicz, *Rozmowy z poległym*, „Tytuł” 1993, nr 3.

¹⁷³ Por. Z. Bieńkowski, *Bezwzględni*, tom *Sprawa wyobraźni* (Kraków 1945): „Jesteście tak bezwzględni, że kierujecie swoją zawziętość na niebo moje, dlatego, że stwarza mi głody i pragnienia, na ziemię moją, bo mi je zaspokajają, na powietrze moje, bo mi jest potrzebne do westchnienia”.

¹⁷⁴ Por. K. Wyka, *Krzysztof Kamil Baczyński*, Kraków 1961, s. 37–38.

ta i niedzielnej karuzeli. Podobne uwagi, precyzujące i specyfikujące, można sformułować w odniesieniu do innych wzmiankowanych autorów, a więc wobec Borowskiego, Bieńkowskiego, Różewicza...

Nie zapominam o istnieniu obszarów swoistości (biograficznych, historycznych, ideowych) sprawiających, że głosów poetyckich nie należy traktować jako chóru. Wyliczałem wiersze o poległych pisane w latach czterdziestych ubiegłego wieku, by stworzyć w ten sposób przyzmat, przez który dostrzec można destabilizację ówczesnej liryki funeralnej, epitafijnej i lamentacyjnej¹⁷⁵. Artykulacja przeświadczeń o kontynuacyjnym charakterze świata ocalonych ścierała się z ekspozowaniem konfliktowej relacji żywi – polegli. Tradycyjny paradygmat poezji lamentacyjnej święcił tryumfy, potwierdzał swą żywotność, ale też przechodził kryzys. Głos poety opłakującego i upamiętniającego poległych mógł wybrzmieć donośnie, z mocą i patosem lub zamilknąć całkowicie i stać się niesłyszalnym. Mógł wreszcie przyjąć tonację dziwną i trudną do opisanania:

Szkoda, że
stało się,
szkoda że
nie ma, że...
eech, próżna mowa.
Norwid, ten
pisałby,
Tycjan i
Rembrandt, i
Loon by malował.
Ręce jak
miękki sen,
oczy jak,
czy ja wiem,
wiadomo: oczy¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Jedną z przyczyn owej destabilizacji był fakt, iż na przebieg i kształtowanie wątku funeralnego niszczyielski wpływ wywierały dyrektywy socrealizmu czy szerzej, ideologiczna presja, której podlegała literatura. Zjawisko to wymagałoby niewątpliwie uwzględnienia w gruntownym studium o polskiej poezji lamentacyjnej w XX wieku; nie chcę odnosić się do niego w ramach niniejszej refleksji, która ma charakter punktowych wglądów i służy wstępnemu zarysowaniu kontekstów.

¹⁷⁶ K.I. Gałczyński, *Kolczyki Izoldy* [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Poezje*, Warszawa 2002.

Płacz po Izoldzie, fragment poematu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego z roku 1946, jest trenem poświęconym dziewczynie poległej w Powstaniu Warszawskim. Maria Dłuska dostrzegła w nim idealną egzemplifikację dwudziestowiecznego wiersza emocyjnego. Uczona pisze, że utwór ten, „pokazuje najlepiej, jak daleko w głąb poezji i jej kanonów wersyfikacyjnych sięgnęły wszelkie warianty żywej mowy i najskrajniejsze prozodyjne objawy jej emocjonalnego toku”¹⁷⁷. Jacek Łukasiewicz określił ten sam wiersz mianem kunsztownego lamentu artysty, który „opanował wszelkie, jakich zapragnął, arkana sztuki, który umie zestrajać różne (z osobna przyjmowane jako banalne lub sentymentalne) motywy i instrumenty w polifoniczny, głęboki płacz”¹⁷⁸. Pomędzy cytowanymi komentarzami istnieje różnica w sposobie nazywania formalnych jakości tekstu. Nie jest ona równoznaczna z silną, myślową sprzecznością stanowisk badawczych, niemniej jednak eksponuje złożoność wiersza, który daje się opisywać jako zarazem kolokwialny i kunsztowny, emocjonalny i świetnie zorganizowany. Takich ambiwalencji jest w tym lamencie więcej; Jacek Łukasiewicz puentuje swe rozważania uwagą, że „płaczu tego nieraz nie można odróżnić od głębokiego śmiechu. Oba są oczyszczające”¹⁷⁹. I tak złożoność, nieoczywistość, okazuje się jednym z możliwych punktów dojścia polskiej poezji lamentacyjnej w czwartej dekadzie XX wieku. Dodajmy tylko: bardzo piękne to dojście...

Teraz co?
 Nonny ho!
 Kruchy świat,
 kruche szkło,
 maski i instrumenty.
 Na cóż mi
 kwiaty i
 szmaragd, i
 okręty?¹⁸⁰

¹⁷⁷ M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego* [w:] *tejeże, Prace wybrane*, t. 2, Kraków 2001, s. 263.

¹⁷⁸ J. Łukasiewicz, *Oko poematu*, Wrocław 1991, s. 54–55.

¹⁷⁹ Tamże, s. 55.

¹⁸⁰ K.I. Gałczyński, *Kolczyki Izoldy*, dz. cyt.

*

A Herbert? Skoro został już zarysowany historycznoliteracki pejzaż, można spytać: w jaki sposób był on wówczas „poetą pamięci”, jak sytuował się na mapie polskiej liryki funeralnej przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych?

Inaczej [...] niż wielu jego literackich rówieśników, którzy lubili wspinać się na palce i pozować na Kolumbów, gdy naprawdę byli w swym piarstwie płaskimi oportunistami, Herbert uprawiał w najtrudniejszych latach poezję z głębokiej istoty podziemną i nie pogodzoną z rzeczywistością. Poezję, która stanowiła właśnie rodzaj kryptogramu; która w symbolicznym przymierz z „ciemnymi imionami” pobitych spiskowała przeciw małoduszności żywych; która w czystości tonu i powadze tematyki nawiązywała łączność z przerwana pieśnią „poległych poetów”; i która umiała obronić, zachować wbrew prawom wilczego czasu moralne wartości konspiracji patriotycznej. [...] Nie posłuchał więc [Herbert – dop. M.A.] zaleceń swego poprzednika – Miłosza. W odróżnieniu od Miłosza, który w słynnej *Przedmowie* do tomu *Ocalenie* egzorcyzmował przeszłość, aby nie wracała więcej, który w *Ucieczce* wołał niemal bluźnierczo: „Niech umarli umarłym mówią, co się stało”, i który doradzał – w *Pożegnaniu* – odrzucenie i zapomnienie, sobie samemu przysięgając: „Nie będę wskrzeszać, ani wracać wstecz” [...] Herbert nigdy nie przerwał dialogu ze zmarłymi¹⁸¹.

Czy rzeczywiście? Cytowany komentarz, wygłoszony w roku 1984 przez Tomasza Burka, pozostaje bodaj najsilniejszym wyrazem przekonania, należącego do kręgu podstawowych sądów herbertologicznych¹⁸². Nie twierdę, że pogląd ten pozbawiony jest słuszności. W moim przekonaniu domaga się on jedynie wykładni mniej kategorycznej, bardziej zniuansowanej. W obrazie poety – strażnika grobów dwie przynajmniej kwestie wydają się bowiem niepokojące.

Po pierwsze: jak możemy umieścić wczesne Herbertowskie wiersze o poległych i zabitych, te z końca lat czterdziestych

¹⁸¹ T. Burek, *Herbert – linia wierności*, „Puls” 1984, nr 22/23, cyt. wg: *Poznanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998, s.170–171.

¹⁸² Zob. np. J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie [w:] tegoż, Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 60; A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 27; D. Opacka-Walasek, ... „pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 51–53.

i pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, w sytuacji historycznoliterackiej? Jeśli rozpoznanie Tomasza Burka przyjmie się w całej ostrości, wypadnie również stwierdzić, że Herbert nie odczuwał problematyczności poetyckiej formy funeralnej, a rozmowa ocalonego „ja” wiersza z poległym „ty” była dla niego zawsze sytuacją oczywistą. Niespodziewany paradoks tkwi w tym, że właśnie tak widziany autor *Struny światła* staje się twórcą wyobcowanym na tle pokolenia. Herbert, obsadzony w roli niezachwianego rezonera wierności poległym, rozmija się nie tylko, jak chciał Burek, z Miłoszem, ale także z Baczyńskim, Gajcym, Trzebińskim i Stroińskim. Rzecz bowiem w tym, że w dziele wymienionych autorów „dialog ze zmarłymi” nie jest ustabilizowaną normą. Nader często bywa odczuwany jako trudny, zagrożony, czy wreszcie – niemożliwy.

Drugie zastrzeżenie ma charakter metodologiczny. Linia rozumowania przyjmowana w szkicu Tomasza Burka milcząco zakłada pojmowanie Herbertowskiego dzieła jako myślowo koherentnej całości, w której egzystuje jeden (sumaryczny i odautorski) podmiot-ocalony. Ów podmiot ma stały i określony stosunek wobec poległych, dający się wyinterpretować z tekstu poetyckiego i zdefiniować za pomocą kilku zdań w tekście krytycznym. Założenie takie uważam za mylące, gdyż nie uwzględnia ono możliwości istnienia poważnych różnic myślowych i emocjonalnych między poszczególnymi wierszami, które przecież nie były pisane w tym samym czasie. Powiem najprościej: sądzę, iż mówienie o (i do) poległych jest w poezji Herberta poważnym problemem, zarówno emocjonalnym, moralnym jak i językowym. Uwagi poniższe będą się skupiać przede wszystkim na trzecim poziomie problematyczności. Spróbuję pokazać, w jaki sposób sytuacja funeralna staje się zadaniem poetyckim.

Temat poległych pojawił się w pejzażu Herbertowskiej liryki już w latach lwowskich i krakowskich za sprawą pierwszych, patriotyczno-martyrologicznych wierszy. Były to jednak wypowiedzi poetycko niesamodzielne i raczej słabe, nieudolne. Właściwa inauguracja wątku lamentacyjno-funeralnego nastąpiła jesienią roku 1949, kiedy otwierała się prawdziwa poezja Zbigniewa Herberta. To wówczas powstaje wiersz pt. *Poległym poetom*. Po latach przedmiotem wnikliwej analizy uczyniła ten utwór Jolanta Dudek,

opisując go jako przestrzeń znaczących aluzji i kryptocytatów, budujących odniesienie do wierszy Tadeusza Gajcego, Tadeusza Borowskiego, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego¹⁸³. Jak sądzę, warto pójść krok dalej w kierunku podpowiedzianym przez badaczkę i zapytać o semantyczne konsekwencje intertekstualnego faktu. Dlaczego Herbertowski podmiot wchodzi w język poległych i jak zachowuje się w takim otoczeniu? Analiza Jolanty Dudek wykazała, iż spośród wszystkich odniesień uruchamianych na poziomie brzmieniowym i leksykalnym najistotniejszym adresem jest poemat pt. *Do potomnego*. Można więc pytanie o sens intertekstualności zawęzić do kwestii następującej: w jaki sposób Herbertowski podmiot dialoguje z podmiotem wojennego poematu¹⁸⁴?

Poniżej proponuję bezpośrednie zestawienie tekstowe. Krótki cytat z utworu Gajcego pozwala uchwycić jeden z tych punktów, w których tematem staje się relacja mówiącego „ja” oraz antycypowanego „ty”:

Piszę – jak grabarz dół wybiera
na ciała bezruch, dłoni rozpacz
i słowo małe staje nieraz
jak krzyż lub wieniec. **Jeśli zostać
dane mu będzie – ręka twoja
otworzy je i sercem spełni**¹⁸⁵

¹⁸³ J. Dudek, „Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi”... O poezji Zbigniewa Herberta, „Ruch Literacki” 1971, z. 5. Do sporządzonego przez badaczkę katalogu tropów intertekstualnych dodałbym na prawach aneksu jedną jeszcze, hipotetyczną, pozycję. Otóż sformułowanie „uchodzisz chroniąc śmieszny rulon” może być reminiscencją z wiersza Przybosia pt. *Na polach wielkich*: „uchodzę, i jak sztandar zwinięty wśród wrogów / ściskam drobny swój rękopis silniej”. Niewykluczone, że Herbert zapamiętał opis i obraz z wiersza poety Awangardy Krakowskiej, a następnie wykorzystał go w modelowej charakterystyce „poety poległego”. Oczywiście u Przybosia motyw ucieczki z rękopisem ma charakter wzniosły i poważny; w wierszu Herberta przesunięty zostaje w pole działania ironii. Hipoteza wydaje się prawdopodobna, bo utwór *Na polach wielkich* zamieszczony został w obszernym, retrospektywnym tomie wierszy pt. *Miejsce na ziemi*, wydanym w roku 1945. Herbert znał ten tom, co jednak niczego nie przesądza; zaobserwowana zbieżność może mieć charakter przypadkowy.

¹⁸⁴ Poemat *Do potomnego* ukazał się w roku 1946 w pierwszym numerze „Twórczości”. Można śmiało przyjąć, że Herbert znał już ten utwór w roku 1949.

¹⁸⁵ T. Gajcy, *Do potomnego* [w:] tegoż, *Pisma*, dz. cyt. [podkr. – M.A.].

A teraz wiersz Herberta, wybrzmiewający jako odpowiedź na taką apostrofę i nadzieję (*Poległym poetom*, SŚ):

Śpiewak ma wargi zestalone
 śpiewak wymawia noc oczyma
 pod złym kolorem nieboskłonów
 gdzie pieśń się kończy zmierzch zaczyna
 i nieba cień zarasta ziemię

Gdy w stogach gwiazd lotnicy chrapią
 uchodzisz chroniąc śmieszny rulon
 Mozaiki gubisz słów Metafor
 śmiech towarzyszy ci w ucieczce
 naprzeciw sprawiedliwym kulom

Jak echa cień twych słów daremność
 i wiatr w pokojach pustych strof
 Nie tobie pożar święcić pieśnią
 usychasz trwoniąc nadaremnie
 przebitych dłoni kwiaty śnięte

P r z e s ł a n i e

Milczący przyjm Skomlący pocisk
 w ramiona brał by ująć zdziwieniu
 Ten kopczyk wierszy darń zarośnie
 pod złym kolorem nieboskłonów
 który wypije tve milczenie

Podmiot poematu Gajcego określa samego siebie jako pozostawiającego słowo poetyckie. Wyraża nadzieję, iż pozostawione słowo będzie znaczyć coś istotnego dla tych, którzy natrafiają na nie w przyszłości. Podmiot Herbertowski widzi i interpretuje tę sytuację w sposób diametralnie odmienny. Poległy poeta nie pozostawia, lecz gubi słowa, jest wyszydzany przez własne metafory, uwolnione z gwałtownie rozerwanych wersów i strof. Ocalony nie odnajduje zatem nic, co można „otworzyć ręką” oraz „sercem spełnić”. Motyw „milczenia” poległego poety, które – jak twierdzi mówiący podmiot – zostanie „wypite” przez „złe nieboskłony”, podkreśla ostateczny, nieodwracalny wymiar semantycznej i hermeneutycznej klęski. Likwidacji ulega nawet pustka po słowie.

Pomiędzy dwoma obrazami sytuacji poległego poety i jego głosu zachodzi więc istotna sprzeczność. Nadzieja zwycięskiej sensowności

wypowiadanego i pozostawianego słowa jest optymistycznym jądrem poematu Gajcego i to ona pozwala zwrócić się z apostrofą do potomnego. Jeśli traktujemy wiersz Herberta jako odpowiedź na tę apostrofę, a pośrednio na głos całej formacji „dwudziestoletnich poetów Warszawy”, nie powinniśmy uciekać od stwierdzenia, że jest to odpowiedź okrutna. Tak właśnie, okrutna tym rodzajem okrucieństwa, który polega na bezpośrednim, jawnym i ostrym nazwaniu spraw bolesnych, trudnych. Gdybym miał zwięźle określić stosunek Herbertowskiego podmiotu do „poległych poetów”, użyłbym określenia utrzymanego w poetyce paradoksu: tragiczna bagatelizacja. Mam nadzieję, że formuła ta jest czymś więcej niż tylko efektownym konceptem. Bagatelizacja – bo podmiot wiersza stwierdza daremny charakter życia, śmierci i słowa (por. „słów daremność” oraz „usychasz trwoniąc nadaremnie / przebitych dłoni kwiaty śnięte”). Tragiczna – bo stwierdzenie takiej daremności jest zarazem stwierdzeniem własnej klęski. Podmiot nie umie przyjąć słowa, które zostawił poległy poeta i zamienić je w „słowo potomne”. Jeśli więc poprzednio twierdziłem, że odpowiedź dana w wierszu Herberta na „wołanie do potomnego” jest okrutna, to myślałem: okrutna przede wszystkim dla tego, kto takiej odpowiedzi udziela.

W specyficznym Herbertowskim trenie jedno określenie zasługuje na wzmożoną uwagę. Ostatni wers cytowanej strofy mówi, że kule zabijające poetę są „sprawiedliwe”. Nie należy zbyt łatwo przechodzić obok tego miejsca. Analiza rękopisu pozwala stwierdzić, iż Herbert miał wątpliwości dotyczące użytego epitetu. Wers o locie kuli posiadał początkowo następującą redakcję główną:

śmiej towarzyszy ci w ucieczce
naprzeciw parabolom kul [podkr. – M.A.]

Takie rozwiązanie przynosiło konkretne korzyści brzmieniowe, gdyż oksytonizacja klauzuli uwyrażnia zawsze jambiczny tok wiersza. Jednak nie w wersyfikacyjnych subtelnościach tkwi najistotniejsza różnica. Redakcja pierwotna była stylistycznie i myślowo neutralna. Sformułowanie „naprzeciw sprawiedliwym kulom” pojawia się w rękopisie, lecz jako wersja fakultatywna, zanotowana na marginesie. Nie wiem, kiedy poeta zdecydował się na jej

uprawomocnienie, ale w pierwodruku (tom *Struna światła*) widzimy już wers o sprawiedliwych kulach.

Tomasz Burek nazwał *Ucieczkę* Miłosza tekstem „nieomal bluźnierczym”, Jacek Łukasiewicz stwierdził, że jest to „straszny wiersz”¹⁸⁶ i trudno się z tymi określeniami nie zgodzić, gdyż słowa „Niechaj w ogniu umilkną wrzeszczący prorocy” są istotnie porażające. Passus z wiersza Herberta nie jest równie drastyczny, ale też trudno uznać go za łagodny. Warto usłyszeć te dwa głosy poetyckie obok siebie i zastanowić się nad ich relacją. Podmiot Miłosza w symboliczny sposób wychodzi „z płonącego miasta” i wyraża swoją zgodę na taki porządek świata, w którym przeznaczeniem „fałszywych proroków” jest śmierć, a przeznaczeniem ocalonych – życie. Podmiot Herberta literalnie stwierdza sprawiedliwość porządku: kula musi trafić, poeta polec, a jego wiersze muszą rozsypać się w chaos. Z pewnością różne to postawy. W wierszu *Poległym poetom* brakuje nuty okrutnego tryumfalizmu życia i ocalenia. Trudno wyobrazić sobie podmiot tego utworu, gdy stoi nad zarośniętym przez darń kopczykiem wierszy i mówi: „Nam znaczone gwałtowne, nowe zrodzić plemię”. Albo: nam znaczone tworzyć nową poezję. Podmiot ten w ogóle nie widzi siebie jako otwartego ku przyszłości. Nazwanie śmiercionośnej kuli mianem „sprawiedliwej” jest zapewne stylistycznym wyrazem rozpaczki „ja” lirycznego, które swemu trenowi potrafi nadać jedynie ton czarnej ironii. Przy wszystkich różnicach, dwa usłyszane głosy poetyckie spotykają się wszakże w uznaniu zasadniczej niemożliwości dialogu pomiędzy poetą ocalonym i poległym. Nie można powiedzieć, że podmiot Miłosza wyraża bluźniercze odrzucenie umarłych, a podmiot Herberta niezachwianą wierność ich pamięci¹⁸⁷.

¹⁸⁶ J. Łukasiewicz, *Rozmowy z poległym*, dz. cyt.

¹⁸⁷ Tym bardziej nie da się tego powiedzieć o autorach *Ucieczki* i *Poległym poetom*. Sądzę, iż przeciwstawienie Miłosz – Herbert zostało przez Tomasza Burka nadmiernie wyostrzone i uproszczone. Ostatecznie nie można abstrahować od faktu, że tom *Ocalenie* jest zebraniem różnych poetyckich głosów o problemie pamięci i zapomnienia, o poległych, zamordowanych etc. Głosy te nie układają się w jednoznaczny sumę, raczej tworzą układ napięć i dysonansów. Znakomitym przykładem jest wewnętrznie zdialogizowane *Miasto* z roku 1940, gdzie mówiący podmiot doświadcza myślowej i emocjonalnej ambiwalencji. Złożoność jego stosunku wobec

Tak więc, nurt funeralny w twórczości autora *Napisu* zapoczątkowuje jesienią 1949 roku wiersz mroczny, będący raczej przejawem kryzysu poezji lamentacyjnej w jej tradycyjnym rozumieniu. Pisząc go, poeta ocalony rzeczywiście wszedł w język poetów poległych, po to jednak, by w ich języku sformułować negatywną odpowiedź na „wołanie do potomnego”. Swoisty archetektst poległych poetów, rekonstruowany pieczołowicie i ze znanstwem, na oczach czytelnika ulega rozpadowi, przestaje o czymkolwiek świadczyć i cokolwiek wyrażać. Inaczej mówiąc, śmierć autora trwa, dopełnia się i potwierdza w śmierci tekstu. Kilka lat po napisaniu *Poległym poetom*, pod koniec roku 1953 lub w początkach roku następnego, Herbert wrócił do tego tematu krótkim poematem prozą pt. *Epi-zod w bibliotece* (HPG):

Jasna dziewczyna pochylała się nad wierszem. Oстрыm jak lancet ołówkiem przenosi na białą kartkę słowa i zamienia je na kreski, akcenty, cezury. Lament poległego poety wygląda teraz jak salamandra objedzona przez mrówki.

Kiedy nieśliśmy go pod ostrzałem, wierzyłem, że jego ciepłe jeszcze ciało zmartwychwstanie w słowie. Teraz, kiedy widzę śmierć słów, wiem, że nie ma granicy rozkładu. Pozostaną po nas w czarnej ziemi rozrzucone głoski. Akcenty nad nicością i prochem.

Gdy rozejrzemy się po najbliższej (czasowo i tematycznie) okolicy wiersza pt. *Poległym poetom* dostrzeżemy, że utwór ten

faktu ocalenia oddaje świetna fraza: „Słuchaj. I radość, i wstyd / Żyć jeszcze raz na nieobeszłej ziemi”. Na tym jednak nie wyczerpują się komplikacje, bo ambiwalentna racja podmiotu zostaje skonfrontowana z racją „grajka porannego”, który zapytany, dlaczego gra „schodom bez domów” i „piętram bez żywych” odpowiada:

– Tobie gram, najpiękniejsze z urojonych miast
I najsmutniejsze z prawdziwych.

Podobne napięcia cechują także późniejszy o pięć lat wiersz *W Warszawie*, zamykający tom *Ocalenie*. Bunt wobec wewnętrznego fatalizmu polskiej poezji, każącego wznawiać i zawiązywać „rok w rok w każdym pokoleniu” wątek opłakiwania zmarłych, spotyka się tu ze świadomością, że fatalizmu tego nie da się unieważnić łatwym gestem. W ten sposób tomik z roku 1945 ujęty został w klamrę paradoksu. Otwiera go wiersz *Przedmowa*, w którym „poeta-guślarz” symbolicznie odpędza ducha powrotnika; zamykają słowa poety, który przyznaje, iż, nolens volens, jak dawniej, tak i teraz, będzie mówił w kierunku umarłych i nie zdoła zapomnieć o ich wydziedziczeniu ze świata.

posiada dość rozległą strefę współbrzmień. Tworzą ją te spośród ówczesnych wierszy Zbigniewa Herberta, w których niemożliwa jest kreacja podmiotu – strażnika grobów, solidarnego z umarłymi, rezonera pamięci. Słowo do poległych, jeśli w ogóle jest kierowane, niesie z sobą gorzkie przesłanie, potwierdzające, że świat ocalonych nie jest światem pamięci, kontynuacji, wierności. Spośród tekstów tworzących krąg takiej refleksji poetyckiej chciałbym teraz wyszczególnić dwa wiersze bliźniacze: *Czerwoną chmurę* i *Cmentarz warszawski*. Pierwszy powstał w tym samym okresie, co *Poległym poetom*, czyli jesienią 1949 roku. Drugi jest późniejszy o dwa lata. W obu świat ocalonych i świat poległych wpisany został w przestrzeń tyleż konkretną (geograficznie, historycznie), co symboliczną. A jest tą przestrzenią Warszawa drugiej połowy lat czterdziestych i początku lat pięćdziesiątych, zarazem gruzowisko, cmentarz i plac budowy. Jak sądzę, nie da się w pełni zrozumieć obu warszawskich wierszy Herberta, jeśli czyta się je poza nurtem liryków o stolicy, pisanych przez polskich poetów różnych pokoleń i orientacji artystycznych w latach czterdziestych ubiegłego stulecia¹⁸⁸.

Literacka semantyzacja warszawskiej przestrzeni posiadała motywację realistyczną, można powiedzieć faktograficzną. Skutkiem niemieckiego ataku na Warszawę, prowadzonego między 21 a 28 września 1939 roku przez artylerię i lotnictwo bombowe, zginęło wedle przybliżonych rachunków dwadzieścia pięć tysięcy cywilnych mieszkańców stolicy¹⁸⁹. Zabici grzebani byli pospiesznie, na placach, skwerach i dziedzińcach, wiele ciał pozostawało pod zwalami gruzu¹⁹⁰. Nie trzeba było długo czekać, aby trauma „wrześniowych dni Warszawy” znalazła swój wyraz w imaginacji poetów. Motyw miasta-cmentarza pojawia się już w utworach pisanych jesienią 1939 roku i pozostaje obecny w poezji kolejnych,

¹⁸⁸ Równocześnie, wiersze o Warszawie są częścią szerszego układu, jakim jest temat miasta w poezji Herberta; zob. A. Mazurkiewicz-Szczyszek, *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008.

¹⁸⁹ Zob. *Warszawa we wrześniu 1939 roku. Obrona i życie codzienne*, red. Cz. Grzelak, Warszawa 2004, s. 154–191.

¹⁹⁰ Por. relacje wspomnieniowe, np. W. Bartoszewski, *Wrześniowe dni Warszawy*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 38; Z. Petersowa, *Wrzesień Warszawy 1939*, Warszawa 1946.

okupacyjnych sezonów. Przykładowa, daleka od kompletności lista autorów odpowiedzialnych za ten stan rzeczy jest bardzo wymowna, obejmuje nazwiska poetów głęboko różnych i to pod wieloma względami. Przy toposie miasta-cmentarza spotykają się zarówno autorzy krajowi, w tym mieszkańcy stolicy, jak i pisarze emigracyjni; poeci uznani, o utrwalonej przed wojną pozycji literackiej oraz twórcy drugorzędni, amatorscy lub anonimowi¹⁹¹. Gruntowna monografia dwudziestowiecznej polskiej poezji lamentacyjnej musiałaby poddać oglądowi ten szeroki krąg tekstów i autorów, ukazując zarówno stałe, powtarzalne cechy wierszy o Warszawiecmentarzu, jak i przejawy indywidualnej inwencji poszczególnych autorów¹⁹². W ramach niniejszego rozdziału ograniczę się tylko do dwóch spostrzeżeń ogólnych i najistotniejszych.

¹⁹¹ A oto niekompletna bibliografia wierszy, zestawiona według alfabetycznej kolejności nazwisk autorów: S. Baliński, *Koleśda warszawska 1939*; W. Czereśniewski, *Kiedy płonęły w Warszawie kościoły*; S.R. Dobrowolski, *Krzyże*; T. Kubiak, *Warszawo*; J. Lechoń, *Pieśń o Stefanie Starzyńskim*; L. Lewin, *Warszawo*; J. Miernowski, *Warszawie drugiej*; J. Tuwim, *Lekcja*; A. Wat, *Wierzyby w Ałma-Acie*; K. Wierzyński, *Modlitwa za zmarłych w Warszawie*; J. Szczawiej, *Pieśń o obronie Warszawy*; J. Zagórski, *Psalm*. Wszystkie wymienione utwory powstały przed wybuchem Powstania Warszawskiego. Można też stworzyć podobną listę wierszy anonimowych, umieszczonych w obszernej antologii *Poezja Polski Walczącej 1939–1945* (Warszawa 1974) pod redakcją Jana Szczawieja, np.: *Pieśń o Warszawie, Warszawo, List do Stefana Starzyńskiego, Warszawo moja święta*. Obfitość wierszy poświęconych „wrześniowym dniom Warszawy” była w pewnym stopniu rezultatem działań podejmowanych przez animatorów podziemnego życia literackiego. W roku 1942 ukazuje się konspiracyjna broszura pt. *Warszawa w ogniu. Kronika dni wrześniowych*, zawierająca między innymi utwory poetyckie. Z roku 1943 pochodzi podziemna antologia wierszy pt. *Warszawa*, redagowana przez M. Korzboka. W tym samym roku pod auspicjami „Kultury Jutra” rozpisany zostaje konkurs na wiersz o Warszawie. Możemy zatem mówić o świadomym dążeniu różnych środowisk kultury podziemnej, mającym na celu popularyzowanie wśród poetów tematu miasta walczącego i męczeńskiego.

¹⁹² Zjawiskiem uderzającym jest częstotliwość, z jaką powtarza się połączenie słów: skwer, cmentarz, grób. Skwery zamienione w cmentarze, groby wyrosłe na skwerach – oto standardowe wyrażenia, pojawiające się w omawianej grupie utworów. Równocześnie można wskazać rzadkie zestawienia leksykalne, oparte na dość conceptualnych asocjacjach. I tak, rysem charakterystycznym wyobraźni Jana Janiczka wydaje się operowanie metaforą kamienic-gromnic. Płonące kamienice są gromnicą, którą personifikowana ulica Opaczewska zapala dla

Po pierwsze, zdecydowana większość literackich ujęć temu cechuje się wzniosłością. Poeci pragną wyrazić majestat miasta-cmentarza, a nawet jego sakralny wymiar. „Stolica gruzów – cmentarz śmiertelnych aniołów”, powie Witold Hulewicz w wierszu *Warszawa*, drukowanym w podziemnej antologii z roku 1942. Z kolei w *Placu Trzech Krzyży* Jana Janiczka – by poprzestać tylko na dwóch przykładach – tytułowe miejsce jest „świeżym cmentarzem” i „krwawą ofiarą ołtarza”. Po drugie, funeralna chwala spleta się najczęściej z prostotą i komunikatywnością przekazu i to nawet wówczas, gdy autorami byli niegdysiejsi nowatorzy i awangardziści. Wynika to z przeznaczenia wierszy, pisanych zwykle jako teksty popularne, mające trafić do czytelnika nieobytego z szyfrem trudnych poetyk międzywojnia. Symboliczna interpretacja rzeczywistości podporządkowywana była budującej, patriotycznej dydaktyce: ludzie zabici bombami nie zniknęli, ale wniknęli w substancję miejską, w samą strukturę budynków. W sposób ukryty, lecz realny towarzyszą żywym w ich heroicznym walce o godność. Miasto-cmentarz, będąc przestrzenią żałoby, stało się figurą kontynuacji i nadziei¹⁹³.

swoich umierających dzieci, czyli obrońców miasta (*Ulica Opaczewska*). Natomiast w wierszu *Plac Trzech Krzyży* kamienice zapalane pociskami artyleryjskimi stają się „upiornymi gromnicami”, które „płoną coraz śmielej” przy ginących. Jak widać, Janiczek zmieniał emocjonalną waloryzację motywu.

¹⁹³ Bodaj najbardziej klarownym przykładem jest tu wiersz zatytułowany *Śpiew murów*, którego autorstwo bywa przypisywane Tadeuszowi Gajcemu (zob. edycję *Utwory zebrane* z roku 1952 oraz komentarz w antologii J. Szczawieja, dz. cyt., t. 2, s. 407). Taką atrybucję zakwestionował jednak Lesław M. Bartelski i nie włączył tekstu do edycji *Pism* z roku 1968.

Nocą, gdy miasto odpłynie w sen trzeci
 a niebo czarną przewiąże się chmurą,
 wstań bezszelestnie jak czynią to dzieci,
 i konchę ucha tak przyłóż do murów.
 Zaledwie westchniesz, a już cię doleci
 z samego dołu, pięter klawiaturą
 w szumach i szmerach skłębionej zamieci
 minionych istnień bolesny głos chóru.
 Bluszczem głosów spod ruin i zgłiszcz
 pniemy się nocą nad dachy i sen,
 tobie, Warszawo, co w snach naszych śniesz,
 nucąc wrześniami żałobny nasz tren.

Ale oto pojawia się w literaturze okupacyjnej poeta, który to pos preferowany przez popularną twórczość patriotyczną osadza w zgoła odmiennej wizji świata: mrocznej, groteskowej, zarazem odrealnionej i nie rezygnującej z geograficznego konkretności. Autorem tym był Zdzisław Stroiński. Świat poległych, ukryty pod powierzchnią warszawskich ulic i trotuarów, to motyw powracający z różną intensywnością w aż pięciu poematach prozą sygnowanych pseudonimem Leon Chmura: *Warszawa* (dwie redakcje tekstu), *O poległym*, *Rok 44*, *Życie i Pod niebem*. Utwory pisane w trzecim, czwartym roku okupacji, przypominają, że symboliczny cmentarz stolicy wciąż powiększał swą powierzchnię i objętość. „Urbanistyczne zaświaty” Stroińskiego zapełniają nie tylko ofiary wrześnie obłąkania, ale również polegli w czasie akcji bojowych na terenie miasta oraz rozstrzelani w publicznych egzekucjach.

„Pod płytami trotuarów snują się umarli i tętnią w puklerze, dając głuchy odgłos”¹⁹⁴ – powiada podmiot poematu *Warszawa*, opisującego przyjacielskie spotkania na powierzchni ulic. „Wieczorem w szpalerach szeptów chodzą pod rękę z żywymi i poznać ich można tylko po skrzydłach zręcznie złożonych które im jednak odstają na plecach jak garby”¹⁹⁵. Umarli są już zatem „w anioły przerobieni”, tyle że niezbyt skutecznie, skoro emblemat anielskości przypomina ludzkie kalectwo... Można w tym passusie zobaczyć, niekonięcznie zamierzoną, humorystyczną odpowiedź na motyw „cmentarza śmiertelnych aniołów” z wiersza Hulewicza.

W kolejnych strofach śpiew chóru podlega rozszczepieniu na głosy pojedyncze. Słyszymy głos kobiety, która „biegła rankiem po chleb do piekarni” a znalazła śmierć od bomby, głos mężczyzny, którego życie zostało przerwane w chwili, „gdy chwycił granat, by czołgi przywitać nim celnie”. Ten polifoniczny, podziemny apel zawiera ważne przesłanie dla żywych, charakteryzowane przez podmiot wiersza następującymi słowami:

Słuchaj tych głosów, boś po to szczęśliwie
 ocalon został w tragicznej potrzebie,
 byś chleb powszedni łamał sprawiedliwiej
 i żył za tamtych, i za siebie lepiej.

W mieście-cmentarzu nie tylko można, ale trzeba żyć „za umarłych”, niejako z ich upoważnienia i w ich imieniu.

¹⁹⁴ Z. Stroiński, *Warszawa* [w:] tegoż, *Ród Anhellich*, Warszawa 1982.

¹⁹⁵ Tamże.

Takie łagodne obrazowanie pojawia się jednak w poematach Stroińskiego tylko raz, właśnie w poemacie *Warszawa*. W pozostałych utworach stolica ukazana jest jako przestrzeń, w której między światem żywych i światem umarłych zachodzi relacja obcości, a nawet konfliktu. Stroną przeważającą okazują się żywi; impet dnia codziennego spycha to, co słabe i ciche, poza margines uwagi. Codzienne deptanie tłumów po trotuarach jest „uroczystością zapomnienia”. Chodniki zostały „umyte odświętnie”, by na powierzchni nie pozostał żaden ślad; tymczasem poległy „pod cegłą, pod płytą, pod asfaltem zamieniony w ciemność opada”... Resztki włosów rozstrzelanego, delikatne „jak puch spalonych lasów”, tkwią „między cegłami w silnym betonie”.

Innymi słowy, w poematach Stroińskiego miasto-cmentarz przestaje być figurą kontynuacji, stając się raczej znakiem zapomnienia lub symboliczną przestrzenią zacierania pamięci przez siłę życia. Bezpowrotnie znikł także nimb funeralnego majestatu, jakim poezja okupacyjna otaczała nekropolię warszawskich ulic, placów i budynków. W utworach „dwudziestoletniego poety Warszawy” kontekst wydarzenia śmierci oraz pośmiertnego bytowania poległych jest niemal zawsze ironiczny, deprecjonujący. Można również powiedzieć: groteskowy, to znaczy dysharmonijny pod względem estetyczno-emocjonalnym. W poemacie *O poległym*, dedykowanym pamięci rozstrzelanego Andrzeja Trzebińskiego, opis ściany straceń zaczyna się w tonacji nastrojowej, lirycznej: „Na tamtej, na tamtej stronie tak już cicho”¹⁹⁶. Następnie ewoluuje ku rejestrowi podniosłemu i tajemniczemu, jakby poeta miał w pamięci prolog *Róży Żeromskiego* i przedstawienie *Cytadeli*... „Krew wypaliła w murze szczelinę na wylot – tam leży”. Ale tu właśnie następuje zwrot stylistyczny: „tam leży pudełko od sardynek, kości zwierzęce i trochę śmieci już nieokreślonych”. Przykłady podobnych zestawień obrazowych łatwo mnożyć. Martyrologiczne i realistyczne wspomnienie „zalanych gipsem ust konających” pojawia się w jednym zdaniu z opisem „żółtej od końskiego gnoju ulicy” (*Rok 44*). Przekupki „zachwalają kartofle wyrosłe na grobach” (*Warszawa*). „Ja” mówiące w poemacie *Pod niebem* stwierdza, że „pod każdą płytą

¹⁹⁶ Z. Stroiński, *O poległym* [w:] tamże.

tą i kamieniem ciemniej twarz przyjaciela lub ojca o ustach otwartych boleśnie jak u ryby uduszonej”¹⁹⁷. Jednak na płytach znajdują się kałuże, w których „przeglądają się ubłocone buty”, a chodnikiem zatacza się „dwóch pijanych chłopów [...] bełkocząc między jednym a drugim napadem czkawki – Jeszcze Polska”¹⁹⁸. Tak oto w wyobraźni poety najmłodszego pokolenia miasto-cmentarz stało się nie tylko przestrzenią wygnania, alienacji umarłych, ale i miejscem obskurnym, które terytorialnie może się nawet pokrywać ze śmietniskiem¹⁹⁹.

Zdzisław Stroiński zginął 16 sierpnia 1944 roku na Starówce pod gruzami kamienicy wysadzonej w powietrze niemiecką miną. Po latach o nim i o Gajcym napisane będzie: „podniesieni w czerwone niebo na tarczy eksplozji”. W straszny, a równocześnie

¹⁹⁷ Z. Stroiński, *Pod niebem* [w:] tamże.

¹⁹⁸ Tamże.

¹⁹⁹ Stroiński zrywa radykalnie z konwencją opisu miejsca egzekucji ulicznej, charakterystyczną dla popularnej poezji okupacyjnej, w której majestat bohaterstwa zgonu niejako przenika i uwzniośla zwyczajną i formalnie niestosowną scenerię. „Sypią się kwiaty na mokry asfalt / pod murem ukląkł ktoś jak w kościele” – powiada anonimowy autor wiersza *Egzekucja*, opisując postawy warszawiaków wobec dokonanej zbrodni (J. Szczawiej, dz. cyt. t. 1, s. 627). Podobnie u Janiny Kunickiej: „Ta ulica zamknięta była dzisiaj rano, tędy iść trzeba po świeżej mogile!” (*Po egzekucji*, tamże, t. 1, s. 898). W finale pojawia się zapewnienie, iż wszyscy mieszkańcy Warszawy są żałobnikami, a miejsce kaźni uczczą wkrótce „wolności ołtarze”. Antoni Madej, w wierszu zatytułowanym *Egzekucja przy Świętokrzyskiej* (tamże, t. 1, s. 941), wzywał:

Przechodniu, gdzie znak czarny krzyży
w pośpiechu smołą rzucony na cegły,
tam padli,
trafem nierozumnym przeznaczeni na śmierć...
Schylmy głowy... niżej... poległym – cześć!

Zaiste, bardzo daleka od takich rejonów poetyckich jest wrażliwość Stroińskiego, łącząca obraz ofiar egzekucji lub poległych w „akcji na mieście” z motywami kałuży, końskiego gnoju, sterty śmieci. W poetyce dysonansu dostrzegł autor *Okna* możliwość wyrażenia realnej grozy i okrucieństwa śmierci, która, gdy przychodzi, nie jest wcale słodką i piękną śmiercią pro patria. Niewątpliwie wolno tu mówić o wyobraźni groteskowo-ironicznej, znamiennej dla dwudziestoletnich poetów Warszawy (także dla Trzebińskiego, Bojarskiego, Gajcego, w mniejszym stopniu, choć również, Baczyńskiego).

zdumiewający sposób przeplatały się wojenne dzieje Warszawy i historia literackiego motywu miasta-cmentarza. Jeśli doświadczenie bombardowań z września 1939 roku uaktywniło wyobraźnię okupacyjnych poetów, podsuwając im obraz bytowania umarłych w podziemnym krwiobiegu miasta, to Powstanie 1944 roku znów sprowadziło poetycką wizję do poziomu realności. Warszawa po walkach powstańczych naprawdę zawierała w swej zrujnowanej substancji ludzkie prochy, szczątki; umarli rzeczywiście zapełnili podziemia, kanały, piwnice. I ponownie realność stała się wyzwaniem dla poetyckiej wyobraźni. Pejzaż miasta gruzowiska, do którego zrazu powoli, później z coraz większym rozmachem wracało życie, stawał się w poezji pierwszych powojennych sezonów przestrzenią wielorakiej symbolizacji, uwikłanej w różne poetyki, wyobraźnie, a także ideologie²⁰⁰.

²⁰⁰ Jest faktem wartym odnotowania, że wybitny wiersz o warszawskim gruzowisku widzianym jako mogiła stworzył poeta, który kilkanaście lat wcześniej opisywał dynamikę, witalność i wzrost miasta tętniącego życiem – Julian Przyboś. W wierszu pt. *Z popiołów*, zamieszczonym w tomie *Rzut pionowy* (1952), czytamy:

Wydobynam was – jak z przepaści słuchu,
słyszę gruz:
kształt wszystkich w jedną chwilę stłoczonych wybuchów,
nie domy – lecz bomb zatrzymane rozrywy.

Rozgwar i huk stuleci
skupione w chwili: miasto, gdy runęło na żywych
zmieściliście je w swojej śmierci.

W spalonej bramie
nadziemna twarz zasypanego w piwnicy:
ciemność

Niezwykłe ciekawie kształtuje się czasowy aspekt świata przedstawionego. Wiersz mówi o jednej chwili, która – w sposób niezgodny ze zwykłym poczuciem czasu – ogarnia wydarzenia chronologicznie odległe. Różne i osobne wybuchy, następujące w ciągu dwóch miesięcy powstańczych walk, kumulują się w jedną, gigantyczną eksplozję. Ta zaś niszczy materialną substancję budynków, zabija mieszkańców, a zarazem pochłania uniwersum miasta wraz z całą jego historią, owym „rozgwarem i hukami stuleci”. Paradoksalnie więc, życie miasta skupia się najintensywniej w jednej, absolutnie pojemnej chwili – wybuchu, chwili – śmierci. Warto zauważyć, iż tak zrozumiany wiersz *Z popiołów* jest w gruncie rzeczy nową, tragicznie pogłębioną i skomplikowaną wersją sławnych *Gmachów*, utworu wcześniejszego o lat kilkanaście, napisanego w odmiennym kontekście histo-

Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych wśród poetów czytających „tekst miasta” i „tekst ruin” był także Zbigniew Herbert, autor *Czerwonej chmury* oraz *Cmentarza warszawskiego*, od roku 1950 mieszkaniec stolicy. Herbertowski „styl lektury” cechuje zastawiające pokrewieństwo z wyobraźnią i wrażliwością Zdzisława Stroińskiego. Można odnieść wrażenie, że poeta ocalony przejmując tonację i obrazowanie poety poległego. Aby unaocznic ten związek, proponuję zestawienie:

Zdzisław Stroiński, *Życie*:

Domy pękły i posypały się w gruzy popielate i pomarańczowe – sprzątnięto je – na tym miejscu w skleconych naprędcie sklepikach prążkowany grzebień szczerzy zęby w krzywym uśmiechu i świeci łysy pagórek cebuli. Pod murem rząd koszów z chlebem i bułkami.

Idą ludzie ulicą, na której kamień i asfalt już tylko.

Więc umierać jest trudno. – Tam, gdzie rozebrano barykady, wyrósł las pomidorów i poranny krok robotników grzechocze po wymytych mgłą płytach i ostry głos trąbki samochodowej strzela z pędzącej na obławę kolumny²⁰¹.

Zbigniew Herbert, *Czerwona chmura* (SŚ):

poranni robotnicy
z białej kawy i szeleszczących gazet
odchuchali świt i deszcz
dzwoniący w rynnach umarłego powietrza

stalową liną
nabrzmiąłym milczeniem
wciągają banderę
odgruzowanej przestrzeni

opada chmura czerwonego pyłu
przelot pustyni

na wysokości zniesionych pięter
wypłynęły okna bez ram

rycznej. W tamtym liryku opis widzialnego kształtu miasta aktualizował konstrukcyjny i twórczy wysiłek, niejako wciąż trwający w zamkniętej, utwierdzonej strukturze urbanistycznej. W utworze powojennym przedmiotem opisu staje się struktura gruzowiska, w której trwa energia działania bardziej ambiwalentnego, twórczo-niszczącego, witalno-uśmiercającego. Wiersz Przybosia mógł być tak znakomity również dlatego, że autor uniknął presji ideologicznej, która zepsuła wiele wierszy o Warszawie, pisanych na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Ale o tym chyba nie warto szerzej pisać.

²⁰¹ Z. Stroiński, *Życie* [w:] tegoż, *Ród Anhellich*, dz. cyt.

W poemacie Stroińskiego dzieło odgruzowania miasta, już ukończone, zostaje tylko przywołane na zasadzie wspomnienia. W wierszu Herberta odbywa się tu i teraz, obecnie. Jednakże w obu utworach usuwanie ruin i barykad jest równoznaczne z cieraniem śladów przeszłości i walki, śladów „Września” (u Stroińskiego) oraz śladów „Sierpnia” (u Herberta). Odgruzowanie staje się metaforą zapomnienia, likwidowania przeszłości, której miejsce zajmuje teraźniejszość, życie dyktujące swoje prawa i stawiające swoje wymagania. Podobieństwa zachodzą także na poziomie motywów szczegółowych. U Stroińskiego i Herberta porą, w której ujawnia się klęska przeszłości i zwycięski dyktat teraźniejszości, jest świt; „poranny krok robotników” w poemacie prozą i „poranni robotnicy” w wierszu to obrazy ekspansywnego życia, niwelującego ślady po umarłych. Wreszcie, w obu tekstach niszczenie przeszłości opisywane jest niczym zabieg sterylizacji przestrzeni: ranna mgła „wymyła” płyty chodnika, robotnicy „odchuchali świt i deszcz” ze wspomnień po umarłych.

Ukształtowanie wyobraźni, rodzaj i ekspresja światoodczucia zbliża obydwu „warszawskich poetów”, choć przecież okoliczności, w jakich przyszło im żyć, wyraźnie się różnią. Kiedy Stroiński pisze o „uroczystości zapomnienia”, mówi chyba nade wszystko o immanentnej zdradzie życia wobec pamięci. Biologiczna egzystencja miasta odbywa się za cenę pomniejszenia i ukrycia cmentarza, niejako kosztem umarłych. Trudno właściwie przesądzić, czy „ja” poematów prozą potępia to zjawisko z perspektywy ironicznego moralisty, czy raczej konstatuje fakty tworzące zwykły porządek rzeczy...²⁰² W wierszach Herberta obrazy likwidowania przeszłości i wypędzania umarłych są natomiast oczywistą aluzją do praktyki działania totalitarnego państwa, które skutecznie niszczy pamięć, zadając niejako ponowną śmierć poległym. Motyw miarowego kroku robotników inne też niesie skojarzenia w tekstach z roku 1943 i 1949. Odmienna jest wreszcie kreacja wewnątrztekstowych

²⁰² W kręgu „Sztuki i Narodu” powstawały także utwory wyrażające tryumfalną afirmację sił witalnych, prostej zdolności odradzania się i trwania życia, mimo okoliczności niesprzyjających, śmiertcionośnych. Przykładem takiego utworu może być krótki poemat prozą Wacława Bojarskiego pt. *Zielony pomnik*.

podmiotów. „Ja” Stroińskiego przemawia z pozycji poległego *in futurum*. Własna śmierć stanowi dla niego bezpośrednio dostępną realność. Czas tej śmierci odczuwany jest jako bliski; miejsce śmierci – to miejsce już gotowe i rozpoznane, niewątpliwie ironiczne i wrogie pamięci: „Przyjacielu, padając pod łuk salwy – uważaj, nie uderz głową o kosz z chlebem”. Tymczasem podmiot *Czerwonej chmury* nie mówi nic o możliwości własnej śmierci. Jest on raczej skazany na życie w odgruzowanym mieście, czyli w świecie, gdzie przeszłość została wymazana, a pamięć o niej zabroniona. W wierszu pt. *Cmentarz warszawski* (SŚ), napisanym dwa lata po *Czerwonej chmurze*, czytamy:

Tej ściany
ostatniego widoku
nie ma

wapno na domy i groby
wapno na pamięć

ostatnie echo salwy
uformowane w kamienną płytę
i zwięzły napis
odbity spokojną antyką

przed najazdem żywych
umarli schodzą głębiej
niżej

skarżą się nocą w rurach żalu
wychodzą ostrożnie
kropla po kropli

jeszcze raz zapalają się
za byle potarciem zapałki

Oba „warszawskie” wiersze ze *Struny światła* układają się w poetycki dyptyk. Można powiedzieć, że w *Cmentarzu warszawskim* widzimy to samo miejsce, które ukazane zostało w *Czerwonej chmurze*, ale przedstawione kilka lat później. „Poranni robotnicy” zakończyli już swoją pracę, po rumowisku nie pozostał nawet ślad, miasto jest odbudowane... A co stało się z cmentarzem? Otóż nie stracił on głosu, nadal przemawia do żywych, choć może to czynić

tylko na granicy słyszalności, w nocy. Rzecz w tym, iż miasto żywych – nie słucha.

a na powierzchni spokój
 płyty wapno na pamięć
 na rogu alei żywych
 i nowego świata
 pod stukającym dumnie obcasem
 wzbiera jak kretowisko
 cmentarz tych którzy proszą
 o pagórek pulchnej ziemi
 o nikły znak znad powierzchni

Niektóre spośród poematów prozą Zdzisława Stroińskiego ukazywały się w pierwszych powojennych latach na łamach prasowych. Można przypuszczać, że Herbert czytał te utwory, skoro w roku 1957 apelował w felietonie o edycję pism wybranych autora *Okna*²⁰³. Być może omawiane współbrzmienia wyobraźni i tonacji miały zatem charakter świadomego nawiązania? W gruncie rzeczy rozstrzygnięcie tej kwestii nie wydaje się jednak najistotniejsze. O głębi i wartości powinowactw nie musi rozstrzygać świadomy wybór autorów²⁰⁴.

*

Sądzę, iż nazbyt wyrazisty portret Herberta – niezłomnego strażnika poległych – przesłonił inny wizerunek poety, ten mianowicie, który wyłania się z konstelacji wczesnych wierszy funeralnych, datowanych na przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Tworzą ją, prócz już cytowanych i omawianych utworów *Poległym poetom*, *Czerwona chmura* i *Cmentarz warszawski*, także *Trzy*

²⁰³ Zob. *Książka gruba i żenująca* (WG2, 112–113).

²⁰⁴ Mam nadzieję, iż moja książka rzuci nieco więcej światła na zastanawiające pokrewieństwo Herberta i Stroińskiego, które nie dotyczy wyłącznie problematyki omawianej w tym rozdziale. Stwierdzałem już, że spośród wszystkich autorów okupacyjnego poematu (liryku) prozą, właśnie Stroiński bywa najbliższy Herbertowi pod względem formalnym. W rozdziale kolejnym zostanie też zwrócona uwaga na podobny sposób widzenia ceremoniału kościelnego w utworach obu poetów.

wiersze z pamięci (ok. 1952) oraz *O Troi* (1949–1951?)²⁰⁵. Autor tych tekstów operował kilkoma modułami wersyfikacyjnymi (od sylabotonizmu, przez łamany tok sześcioprzyciskowy, do wiersza „rózewiczowskiego”), stosował różne warianty kompozycyjne (od krótkiego liryku do form bardziej rozbudowanych, kilkuczęściowych) i strategie stylistyczno-ekspresyjne (pastisz, opis pozornie realistyczny, aluzje mitologiczne). Przy całym zróżnicowaniu można wszakże określić pewien rys nadrzędny i wspólny. Aktywność poety zmierza do konstruowania takich formuł i obrazów, które pozwolą nazwać i opisać stan wzajemnej obcości żywych i zabitych, niemożliwość dialogu. Gdy poeta ocalony dostraja się wiernie do tonacji poety poległego, podejmuje jego melodię i metaforykę, wówczas zrekonstruowany głos obumiera, nie stwarza nowych sensów, doznaje rozpadu i unicestwienia. Kiedy poeta żywy posługuje się symbolem miasta-cmentarza, mówi o zjawisku utraty pamięci i przeszłości.

Powiem to jeszcze wyraźniej: u źródeł funeralnego wątku poezji Zbigniewa Herberta dominuje akcent rozpacz, przerażenia i bezsilności. Sądzę, iż nazbyt przyzwyczailiśmy się do oczywistego wizerunku poety – strażnika grobów i przez to nie dostrzegamy specyfiki najwcześniejszych, „ciemnych” wierszy, w których nie występuje jeszcze podmiot-ocalony, opisujący fakt własnego ocalenia w kategoriach misji i zobowiązania. Dla zrozumienia psychicznej konstrukcji „ja” pierwszych Herbertowskich trenów istotniejsze od takich określeń jest pojęcie winy ocalenia. Ów ekspresywny, metaforyczny termin wskazuje na szerokie spektrum zjawisk psychologicznych: poczucie niezasłużonego charakteru ocalenia, przekonanie o moralnej wyższości tych, którym nie udało się przeżyć, kompleks własnej niegodności, przeświadczenie (często irracjonalne), iż nie zrobiło się wszystkiego, aby zapobiec śmierci innych (lepszyc, zdolniejszych) etc. Idzie tu zatem

²⁰⁵ Wiersz *O Troi* (SŚ) jest w moim odczuciu zapisem ostrego, drastycznego widzenia, które oddziela nagi fakt zagłady od artystycznej formy, próbującej ów fakt przyoblec, poddać estetyzacji. Zagłada staje się w ten sposób faktem niewypowiadalnym, nieopisywalnym, a wobec formy pustej, bo tylko pozorującej wypowiedzenie, rodzi się ironia. Właśnie jako ironiczne odczytuję stwierdzenie: „Pieśń ujdzie cało / Uszła cało / płomiennym skrzydłem / w czyste niebo”.

o takie stany świadomości i rodzaje światoodczucia, które Andrzej Kijowski określił mianem „a shame of being alive”²⁰⁶, a więc o elementarne zawstydzenie samym faktem, samą możliwością przeżycia w sytuacji powszechnej śmierci. Tego rodzaju motywy psychologiczne odnaleźć można w wypowiedziach ludzi, których młodość przypadała na lata wojny i okupacji²⁰⁷. Intensyfikacji poczucia winy ocalenia sprzyjały też niewątpliwie okoliczności polityczno-społeczne, panujące w Polsce po roku 1945. Zadekretowane przemilczenie lub oszczercze zniekształcenie prawdy o poległych musiało stawiać w moralnie trudnej sytuacji tych, którzy przeżyli i teraz byli zmuszani do respektowania reguł nowego porządku, opartego na niepamięci i kłamstwie.

Powyższe uwagi mają charakter ogólnikowy, gdyż (o czym nie zapominam) etiologia winy ocalenia jest problemem złożonym oraz indywidualnym, z pewnością zależnym od swoistego podłoża biograficznego i psychologicznego. Pytanie o winę ocalenia jako o element świadomości Zbigniewa Herberta jest niebezpieczne nie tylko i nawet nie przede wszystkim dlatego, że prędzej czy później doprowadzi do znanej i głośniejszej w ostatnich latach „kontrowersji AK-owskiej”. Ryzykowna wydaje się już sama próba formułowania ekspertyz psychologicznych. W pracy, która nie ma charakteru biograficznego ani też psychologizującego, uzasadnione jest wyciszenie pytań o pozaliteracką proveniencję winy ocalenia i traktowanie „wstydu bycia żywym” jako motywu, obecnego z różną wyrazistością w polskich wierszach z czwartej i piątej dekady ubiegłego stulecia.

Nie ma wśród nas niewinnych, są tylko skruszeni
nie szukajmy sędziego lecz oskarżycieli
Niestety

²⁰⁶ A Kijowski, *Outcast of obvious forms*, „Polish Perspectives. Monthly Review”, Warsaw, February 1966, Vol. IX, No. 2.

²⁰⁷ Por. Jan Paweł II, *Dar i tajemnica*. W 50. rocznicę moich święceń kapłańskich, Kraków 1996, s. 36: „W tym wielkim i straszliwym *theatrum* drugiej wojny światowej wiele zostało mi oszczędzone. Przecież każdego dnia mogłem zostać wzięty z ulicy, z kamieniołomu czy z fabryki i wywieziony do obozu. Nieraz nawet zapytywałem samego siebie: tyłu moich rówieśników ginęło, a dlaczego nie ja? Dziś wiem, że nie był to przypadek”.

którzy mogli oskarżać – odeszli
święci
zatrzasnąwszy za sobą wieka swoich trumien
Ich usta pełne ziemi
to mowa straszna²⁰⁸

Tak pisał w roku 1952 Leszek Elektorowicz. Jest to w gruncie rzeczy monolog daremnej skruchy. Dla żyjących nie istnieje żadna możliwość poprawy, skoro winą jest samo życie. Pozostaje tylko pokorne, nieusuwalne poczucie niższości względem zabitych-uświęconych. Zauważmy: taka projekcja sprawia, że ocalony podmiot przekreśla możliwość myślenia o sobie jako o kontynuatorze poległych, depozytariuszu wartości, dla których oni poświęcili życie. Wina ocalenia jest bolesnym urazem, a świadomość nią dotknięta staje się świadomością kaleką, wycofaną. Wewnętrzne przeświadczenie o własnej niegodności odbiera prawo do jakkolwiek pomyślanego reprezentowania tych, którzy są już na zawsze oddaleni.

Sądzę, że kreacja podmiotu wiersza Leszka Elektorowicza bliska jest temu samopoczuciu, w które wyposażona jest persona wczesnych utworów Zbigniewa Herberta. Podmiot mówiący w *Czerwonej chmurze* i *Cmentarzu warszawskim* należy do świata ocalonych. Nawet jeśli moralną rację przyznaje zabitym, nawet jeśli odmawia jej tym, którzy kształtując teraźniejszość, wymazują lub fałszują przeszłość – to przecież sam uczestniczy w „nieczystym balu życia”²⁰⁹. On także stąpa po asfalcie, pod którym kryją się umarli. Być może taka logika paraliżuje podmiot wczesnych wierszy Zbigniewa Herberta, czyni go niezdolnym do opłakiwania zmarłych, głoszenia ich czci i pamięci, wzywania żywych do podejmowania wątku, do postawy kontynuacji, wierności. Czytamy w *Trzech wierszach z pamięci* (SŚ):

uścisk zostawiliście jak zbyteczny sweter
wzrok jak pytanie

²⁰⁸ Zob. L. Elektorowicz, *Co pozostało*, wiersz z tomu *Świat niestworzony* (Kraków 1957).

²⁰⁹ Nawiązuję do określenia Miłosza, zastosowanego w całkowicie odmiennym kontekście problemowym, por. wiersz *Rok 1900*, tom *Tò*.

dłonie nasze nie przekażą kształtu waszych dłoni
trwonimy je dotykając pospolitych rzeczy

To skarga na własną bezradność, niegodność, na immanentną zdradę życia wobec pamięci. To równocześnie potwierdzenie, że czas rozpadł się na dwa niedające się spoić fragmenty: na minioną przeszłość i terażniejszość, która nie ma charakteru kontynuacji i do której bezapelacyjnie należy podmiot wiersza. Wprawdzie kilka wersów niżej pojawia się wezwanie „nie dajmy zginąć poległym”, ale w kontekście całego wiersza wybrzmiewa ono słabo i raczej bezradnie. Bezpośrednio po nim następuje dwuwiers:

pamięć przekaże chyba obłok –
wytarty profil rzymskich monet

Zostaje tylko archeologia, historiografia, która kiedyś będzie rekonstruowała minione zdarzenia na podstawie ich nikłych śladów. Ale historię piszą zwycięzcy, zaś badania archeologiczne prowadzi ludzie tak odlegli w czasie, że obcy i obojętni²¹⁰.

Jeśli więc – jak uważał Tomasz Burek – Herbert na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych odsłania się jako kontynuator „poległych poetów”, to w sposób bardzo paradoksalny: kontynuuje mówienie o niemożliwości kontynuacji. Tak jak Trzebiński odczuwa nieusuwalną słabość, bezradność, a nawet swoistą śmieszność formy usiłującej zinterpretować wydarzenie śmierci. Jak Stroiński dostrzega w Warszawie figurę obojętności, zdrady, wrogości życia wobec pamięci. W utworze *Poległym poetom* potwierdza najbardziej mroczne antycypacje, zawarte w poezji

²¹⁰ Osobny i rozległy szkic historycznoliteracki można by poświęcić jednej tylko kwestii: sposobowi kształtowania podmiotu w rozliczeniowych i wspomnieniowych wierszach poetów „ocalonych”, należących do pokolenia 1920. Jak sądzę, jednym z ciekawszych przypadków do opisania jest podmiot debiutanckiego tomu Jerzego Ficowskiego pt. *Ołowiani żołnierze* (1948). Świadomość lirycznego „ja” została tam rozpięta między przeszłością a terażniejszością, solidarnością z umarłymi a solidarnością z faktem własnego ocalenia. Istnieje głęboka, podpowierzchniowa łączność między refleksją o ustępowaniu i zastępowaniu podjętą w tomie debiutanckim a problematyką późnych wierszy Ficowskiego, skupionych wokół tematu zastępowalności / jednokrotności; zob. np. wiersze *Pójdę sobie* (*Zawczas z poniewczasem*, 2004), *Errata*, *Jakiś ptak*, *Spór o niezastąpionych*, *Zamiast* (*Pantareja*, 2006).

Baczyńskiego i Borowskiego. Wiersz, który do pejzażu Herbertowskiej twórczości wnosi zasadniczo odmienną tonację myślową, emocjonalną i stylistyczną, powstaje dopiero jako któryś z kolei utwór funeralny, lamentacyjny. W notatniku²¹¹ pod datą 19 stycznia 1952 roku poeta zapisał tekst zatytułowany *Apel*²¹². Odautorski podmiot zwraca się tu do pomordowanych i zabitych kolegów szkolnych. Są wśród nich Żydzi polegli w powstaniu 1943 roku, ofiary Holocaustu, „chłopcy z lasu”, żołnierze partyzanckich oddziałów. Kulminacyjnym punktem monologu kierowanego ku milczącemu audytorium jest deklaracja:

za was muszę
dopowiadać słowa urwane
odrabiać uśmiech
pozdrawiać ustami powietrze
nieść w rękach lecących wzdłuż ciała
gorzkie ziarna nadziei
skradzione owoce miłości

To, co najistotniejsze (w cytowanym fragmencie i w całym wierszu) rozgrywa się i mieści na przestrzeni trzech słów: „za was muszę”. Jakkolwiek dziwnie to zabrzmie, trzeba powiedzieć, że to proste zestawienie leksykalne jest jednym z najważniejszych zdarzeń, jakie nastąpiło w Herbertowskim języku poetyckim we wczesnych latach pięćdziesiątych. Podobne połączenia przyimka i zaimka rzeczownego bywały w ówczesnej polskiej poezji niezwykle ważne, sensotwórcze.

W wierszu Marii Morstin-Górskiej, ogłoszonym w roku 1945 na łamach „Tygodnika Powszechnego”, ofiary wojny zwracają się do żywych słowami: „i życie za nas i za was w zdwojonym twórczym rozpędzie”. Opublikowany w tym samym roku poemat prozą Zbigniewa Bieńkowskiego kreuje odwrotną sytuację komunikacyjną, gdyż ocalone „ja” mówi o (i do) zamordowanych: „Na kimś istniejącym za nas poza nami, musimy sprawiać wrażenie pogńiewanych na całą wieczność” [podkr. – M.A.]. Odległość znaczeń, dzieląca

²¹¹ AZH, akc. 17 955 t. 33.

²¹² Wiersz opublikowany w almanachu poetyckim ...*każdej chwili wybierać muszę*, dz. cyt. Cytuję według rękopisu.

obydwa „za nas” jest ogromna. W wierszu Morstin-Górskiej wyrażenie to oznacza, że ocaleni żyją w imieniu poległych, niejako z ich upoważnienia i nadania²¹³. W poemacie Bieńkowskiego „za nas” równoznaczne jest z „zamiast”, „czyimś kosztem”, „na cudzym miejscu”. A więc „za nas” uprawnione i „za nas” uzurpowane. Te same słowa – dwie różne interpretacje sytuacji ocalonego.

W wierszu pt. *Apel* wyrażenie „za was muszę” użyte zostało w znaczeniu pierwszym, co implikuje gruntownie nową w poezji Herberta kreację „ja” lirycznego. Pojawia się podmiot we własnym przekonaniu uprawniony, wręcz zobligowany, do kontynuacji dzieł, myśli, prac poległych. Posługując się językiem psychoanalizy powiedzieć można, że wina ocalenia nie została wyparta ze świadomości podmiotu, ale uległa przepracowaniu – w poczucie zobowiązania²¹⁴. Niemal dwadzieścia lat później, w eseju *Duszczyka*

²¹³ Maria Morstin-Górska urodziła się w roku 1893, jeszcze przed II wojną światową opublikowała cztery tomy poetyckie (*Elegie wiosenne* – 1917, *Sursum corda* – 1920, *Błyski latarni* – 1922, *Krąg miłości* – 1929). Po 1945 roku liczne wiersze ukazywały się na łamach prasy, głównie „Tygodnika Powszechnego”. Zmarła w roku 1972, dwa lata później „Znak” ogłosił wybór jej utworów lirycznych pt. *Poezje. Wiersz Umarli mówią* („Tygodnik Powszechny” 1945, nr 1) oparty został na chwycie imitacji głosu. Zgodnie z tytułową zapowiedzią zbiorowym podmiotem jest tu chór poległych, nawołujący żywych do kontynuowania tego, co przerwane:

Weźcie to życie przecięte pod muru skrwawionym węglem
i do dni swoich dodajcie nasz zapas, młodość i siły –
śpiewajcie pieśni przerwane, które się w nas wylęgły
wchłaniajcie w mózg nasze myśli, opadłe na dno mogiły.
[...]
i żyjcie za nas i za was w zdwojonym, twórczym rozpędzie

Tak oto, mocą konwencji właściwej dla popularnej poezji patriotyczno-dydaktycznej, wielomówny świat żywych zaprezentował sam siebie jako kontynuację milczącego świata umarłych.

²¹⁴ Ciekawy sposób myślenia o imperatywie pamięci proponuje Józef Maria Ruszar w książce *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Lublin 2004, s. 39–43. Autor przekonuje, iż zobowiązanie do pamięci to szczególnie przejaw fundamentalnej zasady, na której opiera się Herbertowska etyka. Idzie tu właśnie o przywołaną w podtytule książki „zasadę odpowiedzialności”, którą Ruszar opisuje za pomocą kategorii wywiedzionych z myśli Hansa Jonas.

(LNM), odtworzył Herbert tok rozumowania, prowadzący od winy ocalenia do ocalenia jako zobowiązania, od paraliżu świadomości, biernej rozpaczy i poczucia własnej niegodności, do dynamicznego projektu osobowości, spełniającego się w wymiarze artystycznym i egzystencjalnym.

No więc tak: stojąc na Akropolu przywoływałem dusze moich poległych kolegów, użalałem się nad ich losem, już nawet nie nad śmiercią okrutną, ale współczułem, że odebrana im została niewyczerpana wspaniałość świata. Sypałem ziarna maku na zapomniane groby [...] Skoro zostałem wybrany – myślałem – i to bez żadnych szczególnych zasług, wybrany w grze ślepego losu, to muszę temu wyborowi nadać sens, odebrać mu jego przypadkowość i dowolność. Co to znaczy? To znaczy sprostać wyborowi i uczynić go moim. Wyobrazić sobie, że jestem delegatem czy posłem tych wszystkich, którym się nie udało. I jak przystało na delegata czy posła, zapomnieć o sobie, wysilić całą swoją wrażliwość i zdolność rozumienia, aby Akropol, katedry, Mona Liza powtórzyły się we mnie, na miarę oczywiście mego ograniczonego umysłu i serca. I żebym to, co z nich pojąłem, potrafił przekazać innym. (*Duszycka*, LNM 90)

W historii Herbertowskiego języka poetyckiego wiersz pt. *Apel* stanowi punkt prawdziwie przełomowy. Pierwszy to utwór, w którym głównym celem aktywności językowej jest kreowanie formuł stylistycznych, metaforycznych, obrazowych, pozwalających równocześnie uhonorować poległego oraz opisać tożsamość mówiącego podmiotu jako **tożsamość zobowiązania**. A gdy już Herbert odnalazł taką możliwość ekspresyjną i znaczeniową, wówczas... zaczął jej szukać od nowa. Wojciech Ligęza zwrócił uwagę na ważny aspekt Herbertowskiego myślenia i pisania o umarłych. Poeta nieustannie poszukuje nowych i zindywidualizowanych form funeralnych, jakby odczuwał konieczność ciągłego otwierania głosu. Rekonstruując wewnętrzne, niezwerbalizowane imperatywy twórczości, składające się na swoisty etos poety wiernego i pamiętającego, badacz stwierdza:

Refleksja nie ma nic wspólnego z wielością słów. Nie można odzywać się w chórze. Nie należy sięgać po gotowe formuły. [...] O właściwą artykulację oraz niezafałszowany obraz przeszłości należy nieustannie walczyć²¹⁵.

²¹⁵ W. Ligęza, *Elegie Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*. *Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 29–30.

Komentarz Ligezy nie odnosi się wyłącznie do utworów poświęconych poległym i pomordowanym, lecz ujmuje całokształt wątku elegijno-wspomnieniowego w poezji Zbigniewa Herberta. W moich rozważaniach odnoszę go jednak do kwestii bardziej zawężonej. Po roku 1952 autor *Apelu* nie wypracował stabilnego idiomu lirycznego, dającego się określić mianem „języka pamięci”, nie stworzył skodyfikowanego systemu reguł wypowiedzi lamentacyjnej. Aktywność, podejmowana przez poetę w przestrzeni języka poetyckiego, polegała na ustanawianiu jednorazowego kodu symboliczno-metaforycznego, używanego w konkretnej wypowiedzi lirycznej, rzadko i tylko w ograniczonym stopniu przenoszonego na wypowiedzi sąsiadujące. Można to powiedzieć jeszcze inaczej: *Apel* okazał się przełomem w duchowej biografii Herbertowskiego podmiotu (by posłużyć się taką hipostazą interpretacyjną). Niemniej jednak każdy późniejszy wiersz o poległych był odrębnym aktem zdobywania terytorium poetyckiego, na którym możliwa jest artykulacja pamięci i tożsamości zobowiązania. W tym znaczeniu nie będzie li tylko efektowną figurą retoryczną stwierdzenie, że wątek funeralny w twórczości Herberta liczy sobie tyle punktów przełomowych – ile wierszy.

Trzy utwory powstałe w kolejnych latach po napisaniu *Apelu* – *Las Ardeński* (1953), *Wrózenie* (1954) oraz *Deszcz* (1956) – świadczą, iż poeta szukał tonacji ściszonej, bardziej intymnej. Żaden z tych utworów nie jest formalną inwokacją do poległych, ale poetycką opowieścią o spotkaniu z nimi. „Ja” mówiące staje się mniej skłonne do obietnic i zapewnień, maleje stopień werbalizacji przesłania, większą rolę odgrywać zaczyna symbol, niedopowiedzenie, zawieszenie głosu. Ponadto w każdym z wymienionych wierszy poeta próbuje stworzyć liryczną wizję miejsca, przestrzeni, w której osadzone zostaje spotkanie z „tamtymi”. Za każdym razem wizja ta jest wszakże pomyślana gruntownie inaczej.

Podmiot *Lasu Ardeńskiego* (SŚ) przemawia do jakiegoś „ty” w świecie żywych, można powiedzieć do czytelnika, ale także – do samego siebie. Sytuując się w roli instruktora wyobraźni, ukierunkowuje długą, na pięć strof rozpisaną medytację:

Złóż ręce tak by sen zaczerpnąć
tak jak się czerpie wody ziarno

a przyjdzie las: zielony obłok
i brzozy pień jak struna światła

„Las: zielony obłok” staje się w kolejnych wersach tworzywem dla pracy wyobraźni i pamięci. Ujawnia się stopniowo jako miejsce intensyfikacji piękna, urody świata, ale także śmierci, zagrożenia, niepokoju.

odgarnij liście: krzak poziomki
rosa na liściu trawy grzebień
a dalej skrzydło żółtej łątki
i mrówka siostrę swoją grzebie

Można powiedzieć – „Et in Arcadia ego”... Rzeczywistość śmierci, opisywana zrazu jako rzeczywistość przyrody, zaczyna być rozumiana jako rzeczywistość historii. Oto bowiem „las: zwęglony obłok” kryje w sobie ślady, jakich nie mogłoby pozostawić walczące o przetrwanie zwierzę. Pojawia się wzmianka o „zdradzonej wierze pustych schronów”, dziwne i niepokojące „echa leśne”... Wizja poetyczna ma płynną konsystencję jakiegoś pół snu i pół jawy; dopiero w ostatniej strofie wyłaniają się kontury obrazu-symbolu: „ale odnajdziesz i odemkniesz / nasz Las Ardeński”. Nasz, znaczy tyle, co żywych i umarłych, pamiętających i pamiętanych.

Oryginalność omawianego utworu na tym właśnie polega, że autor niejako przed oczami czytelnika wypracował nową, symboliczną figurę pamięci i wspólnoty między pokoleniami. Jest to zarazem figura osadzona w różnych tradycjach literackich, kulturowych. Mówiąc obrazowo, „nasz Las” rośnie na glebie Szekspira i na glebie Żeromskiego, z obu czerpie soki znaczeń, obu zawdzięcza swą semantykę. Odmienną strategię metaforyzacyjną i wyobraźniową przyjął Herbert jako autor *Wrózenia* (SŚ). Przestrzeń symbolicznego spotkania żywych i umarłych nie została tutaj wywiedziona z tekstów kultury (przynajmniej nie bezpośrednio z nich), lecz ma charakter fizjologiczny, somatyczny. Pośród linii papilarnych wyróżnia się najpierw „linia życia”, oznaczająca amoralny instynkt biologicznego trwania, a następnie „linia wierności”, bezradna, słabsza, zanikająca...:

może głębiej pod skórą przedłużyć się ona
rozgarnia tkankę 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

Pisze Wojciech Ligęza: „Rzecz najbardziej własna – ludzkie ciało używa schronienia umarłym. Metafora, która również powtarza się w innych lirykach, oznacza najdalej idącą, jak to możliwe, interioryzację przeżycia”²¹⁶.

W jeszcze innym kierunku poszedł Herbert jako autor *Deszczu* (HPG). W pięknym i subtelnie poprowadzonym finale wiersza dowiadujemy się, że poległy brat, zabrany i wywieziony za miasto (a więc pewnie na cmentarz), wraca jako cichy, jesienny deszcz, który stuka o szybę, wywołuje na ulicę. Krople spływające po ludzkiej twarzy (motyw ważny dla Herberta od czasu pamiętnego liryku z roku 1949) stają się czułym, łagodnym dotykiem, poprzez który przemawia deszcz-płacz-brat²¹⁷.

Tak oto w trzech wierszach z lat 1952–1956 skonstruował Herbert trzy różne, swoiste i niepowtarzalne wizje spotkania ocalonego z poległym: oniryczny las o złożonej proveniencji kulturowej, zmetaforyzowany pejzaż anatomiczny oraz odrealniony, jesienny spacer w deszczu po miejskich ulicach... Ale gdybym miał wskazać jeden tylko utwór z okresu wczesnego, w którym Herbert – jak powiedział Tomasz Burek – „nawiązuje łączność z przerwana pieśnią poległych”, nie wymieniałbym żadnego z dotychczas przywołanych tekstów. Wskazałbym raczej na utwór *Prośba* (HPG), napisany w roku 1954. Autor wszedł tu w głęboki, poważny dialog z losem, językiem i wyobraźnią „poległych poetów”:

Naucz nas także palce zwijąć
i drzwi podierać z tamtej strony
pokojów próznej już miłości
niech kiedy trzeba będzie pięścią
to co marzyło tak o szczęściu
i osłaniało chudy płomyk
a potem po skończonej walce
pozwól nam rozprostować palce
choćby już była tylko pustka

²¹⁶ Tamże, s. 30.

²¹⁷ Zapewne obraz skupiony wokół motywu deszczu powstał nie bez inspiracji *Dwóch teatrów* Szaniawskiego.

gdy w dłoń otwartą przyjmiesz klęskę
 gdy czaszkę w czułe palce weźmiesz
 zacnie się wtedy jeszcze raz

otwartych dłoni wielka sprawa
 po strunach podróż po zabawach
 ostatnie ziarno ocalenia

Herbert skonstruował w tym utworze dość złożony kod alegoryczny, choć składają się nań tylko dwa znaki-gesty: zwinięcie i rozprostowanie palców. Ich semantyzacja jest jednak wieloraka i, *nomen omen*, ruchliwa. Palce zwinięte w pięść oznaczają przyjęcie postawy obronnej, walkę podejmowaną wówczas, gdy jest ona konieczna i moralnie uzasadniona (por. określenie „kiedy trzeba”). Ale zwinięcie palców towarzyszy również symbolicznej czynności zamykania „pokojów próżnej już miłości”, stając się znakiem doświadczenia utraty, pożegnania. Wreszcie zwinięte palce wyrażają czułą troskę o to, co piękne, dobre, a równocześnie słabe, w jakiś sposób bezbronne (por. motyw osłaniania „chudego płomyka”). Nie mniej ambiwalentny jest gest rozprostowania palców. Najogólniej mówiąc, wyraża on odpoczynek „po skończonej walce”. Dopowiedzenie „choćby już była tylko pustka” wprowadza jednak akcent niepokojący. Odpoczynek może zostać zrozumiany jako śmierć, zakończenie życia-wojowania i przyjęcie pustki, nicości, nieistnienia. I jest jeszcze w *Prośbie* opisany trzeci rodzaj „zachowania” palców: ani to zwinięcie, ani rozprostowanie, lecz ciągły ruch, działanie. Zaliczyć tu wypadnie gest ujęcia czaszki w „czułe palce” oraz „po strunach podróż po zabawach”.

Życie dłoni, przygody palców... Trudno nie przypomnieć, że właśnie ta część ludzkiego ciała poddawana była intensywnej metaforyzacji w licznych wierszach Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego. Zarówno dla autora *Pokolenia*, jak i dla autora *Do potomnego* poetycki opis dłoni był sposobem myślenia o człowieku, o dramacie jego losu, rozpiętym między siłą i słabością, czułością i brutalnością, tworzeniem i odpoczynkiem, wreszcie – życiem i śmiercią²¹⁸. Tradycja ta wydaje się istotnym hory-

²¹⁸ Por. uwagi Bronisława Maja o semantyce dłoni w wierszach autora *Widm* [w:] tegoż, *Biały chłopiec. O poezji Tadeusza Gajcego*, Kraków 1992, s. 246–248.

zontem odniesienia Herbertowskiego wiersza, w jej stronę odsyła też wersyfikacyjne ukształtowanie tekstu. Czytanie „tekstu dłoni” w *Proście* i w poezji wojennej jest zbliżone, pokrewne, wszelako nie identyczne. Granice podobieństw i zakres różnic dobrze uzmysławia następujący przykład. W słynnym wierszu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego o incipicie *Gdy broń dymiącą z dłoni wyjmę* pojawia się motyw palców grających na instrumencie muzycznym:

Bo przecież trzeba znów pokochać.
 Palce mam – każdy czarną lufą,
 co zabić umie. – Teraz nimi
 grać trzeba, i to grać do słuchu²¹⁹.

Co znaczy owa gra? Odpowiedzi szukać trzeba w całym wierszu, pytać o nią każdą metaforę i niemal każdy wyraz. Dla skrócenia wywodu rezygnuję z wiernego relacjonowania poszczególnych czynności interpretacyjnych, przechodząc od razu do sformułowania wniosku. Otóż, obowiązek „gry” oznacza w wierszu Baczyńskiego zobowiązanie do twórczości-pracy. Ściślej mówiąc, „gra” to wysiłek artystycznego kreowania obrazu, wizji, w której świat realny zostanie przemieniony (przepracowany) w świat piękna, dobra²²⁰. Realizacja tego zamierzenia jest trudna, a źródła trudności tkwią w samym podmiocie, w jego zranieniu, deformacji, będącej ceną za życie w „mrocznym czasie”. Jeśli jednak podmiot zdoła uleczyć swoje palce – „czarne lufy”, jeśli będzie umiał „grać nimi i to grać do słuchu”, wówczas zdobędzie wewnętrzną niepodległość, duchową wolność wobec świata i historii. Czy to zadanie jest wykonalne? Finał wiersza otwiera perspektywę nadziei:

I szmer ptaszęcy mi przypomni,
 że znałem miłość, i obudzi
 zdrętwiałe dłonie – jak łądygi,
 i poczną kwiaty, gwiazdy, ludzi,

 i ziemię w morza szum przemienię,
 i drzewa w zwierząt linie miękkie,

²¹⁹ K.K. Baczyński, *** (*Gdy broń dymiącą z dłoni wyjmę*) [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, t. 1, Kraków 1994.

²²⁰ To niewątpliwie echo zasłuchania w głos Norwida, zapewne także reminiscencja lekturowego zetknięcia ze Stanisławem Brzozowskim.

i wtedy spadnie mi na rękę
w pieśni odrosła – wierna ziemia²²¹

Baczyński napisał ten wiersz 9 marca 1944 roku, pięć miesięcy przed żołnierską śmiercią w pałacu Blanka. 12 stycznia 1954 roku, a więc dziesięć lat później, powstaje *Prośba* Herberta²²². Nie ma w tym utworze równie silnego napięcia między aktualną kondycją dłoni a zadaniami, jakie dłoń ma podejmować. Palce nie są też tak bardzo kreatywne – „podróż po strunach” to przecież nie to samo, co „poczynanie kwiatów, gwiazd i ludzi”... Pojawia się natomiast drugi, obok dłoni, „motyw anatomiczny”: czaszka. Sposób operowania tym rekwizytem ujawnia swoistość i autonomię wyobraźni autora *Prośby*. W twórczości poetów poległych, a u Baczyńskiego w szczególności, czaszka stanowi emblemat grozy, powszechności śmierci. Zazwyczaj występuje w liczbie mnogiej – czaszki nagromadzone, stłoczone, spiętrzone ukazują rozmiar wojennego kataklizmu²²³. Obrazowanie z wiersza Herberta ma inny rodowód i odmienny sens. Wywodzi się po części z dawnego malarstwa wanitatywnego, gdzie czaszka istnieje jako konwencjonalny rekwizyt, towarzyszący człowiekowi rozmyślającemu (filozofowi, pustelnikowi, pokutnicy) i mówi o nietrwałości, przemijalności wszystkich spraw świata. Nade wszystko zaś inspiracji dostarcza tu sławna scena z *Hamleta*, w której księżę duński, trzymając w rękę czaszkę Yoricka, wygłasza monolog o kruchości ludzkiego życia. Warto przypomnieć, że około dwa lata przed powstaniem *Prośby*, w roku 1952, Herbert napisał interpretacyjny esej poświęcony arcydziełu Szekspira. Stwierdził wówczas: „Palce dotykające czaszki Joricka są początkiem refleksji” (HAML 132). Podobne związanie motywu palców dotykających czaszki z ideą początku odnajdziemy w wierszu z roku 1954: „gdy czaszkę w czułe palce weźmiesz / zaczniesz się wtedy jeszcze raz”. Bardzo znamienny jest ten porządek czynności: żywe palce najpierw kontemplują emblemat marności i przemijania, a następnie zaczynają, a raczej wznawiają grę na instrumencie. Podmiot Baczyńskiego był zachwy-

²²¹ K.K. Baczyński, *** (*Gdy broń dymiącą z dłoni wyjmę*), dz. cyt.

²²² Dla ścisłości: Herbert na pewno znał wiersz o incipicie *Gdy broń dymiącą z dłoni wyjmę*. Utwór ten był zamieszczony w *Śpiewie z pożogi*.

²²³ Zob. np. *Ten czas*, *** (*Niebo złote ci otworzę*).

cony fenomenem własnego aktu twórczego, jego „mimo – wszystko – możliwością”. Podmiot Herberta przypomina, że ludzka twórczość obok aspektu kreatywnego, oryginalnego ma zawsze aspekt retrospektywny i kontynuacyjny. Tworzenie jest pamiętaniem o tych, którzy tworzyli dawniej. Także o autorach wcześniejszych wierszy o dłoni i palcach. Tym właśnie, działaniem i pamiętaniem, jest chyba „otwartych dłoni wielka sprawa”, podejmowana „jeszcze raz”. Jedyna możliwa odpowiedź człowieka na śmierć, nicość, pustkę, „Ostatnie ziarno ocalenia” – dopowiada finałowy wers.

Z perspektywy półwiecznego oddalenia czytam *Prośbę* jako swiste odwołanie, unieważnienie wcześniejszego o cztery lata utworu pt. *Poległym poetom*. U źródeł tych wierszy odnaleźć można działania poetyckie o przeciwstawnych wektorach. Sprawca wiersza z roku 1949 rekapitułuje poetyki i konwencje Baczyńskiego, Gajcego i Borowskiego, tworzy symboliczny tekst pokolenia, a następnie stwierdza, że tekst ten jest już martwy i nie może być przestrzenią spotkania między poprzednikiem i następcą. Sprawca wiersza z roku 1954 wysnuwa z języka poległych poetów własną oryginalną wypowiedź liryczną, która nie zaciera swej proveniencji, ale też nie jest pastiszem, stylizacją, nie jest także parodią. Tym samym słowo pozostawione przez poprzedników rzeczywiście staje się dla niego „słowem potomny”, tak jak marzył autor poematu *Do potomnego*. Można powiedzieć jeszcze inaczej: metafory scalane przez poległego poetę, w wierszu z roku 1949 opisywane były jako element, który wypadł ze struktury, uległ desemantyzacji i wybrzmiewa niczym szyderczy śmiech. W wierszu z roku 1954 metafora charakterystyczna dla wyobraźni poległych poetów zostaje przejęta na zasadzie kulturowego dziedziczenia. Ocalony czyni ją punktem intensywnego myślenia o człowieku, prowadzonego już na własny rachunek i odpowiedzialność.

*

Deszcz (HPG), wiersz z roku 1956, a więc najpóźniejszy spośród dotychczas przywoływanych, doprowadził nas już do końcowej granicy okresu wczesnego. Dalsze dzieje wątku funeralnego, znaczone tekstami tak istotnymi, jak *Mona Lisa* (SP), *Nasz strach* (SP) czy *Piosenka* (EB), wykraczają poza przyjęty w niniejszej pracy zakres refleksji. Warto jeszcze odnotować pojedyncze wydarzenia

poetyckie, które, choć przypadają na lata późniejsze, to jednak zachowują ścisły związek z okresem wczesnym. Jest faktem mało znanym, iż historia powstania wiersza *Prolog* zaczyna się już w roku 1953. Wówczas bowiem Zbigniew Herbert napisał wiersz pt. *Wisła* (AZH)²²⁴, w którym mętność, zamulenie i powolność wiślanego nurtu potraktowane zostały jako metaforyczne określenia fatalistycznego biegu polskiej historii:

jak Nil jałowy Nil powolny
na pola zsyłasz piasek kąkol
i z pokolenia w pokolenie
wysiewasz rudą trawę powstań

Cytowana strofa dobrze oddaje poetykę wiersza, opartego na dość jaskrawych, jednoznacznych alegoriach. W sekwencji podobnych obrazów pojawia się i taki czterowiersz:

Rów w którym płynie martwa rzeka
nazywam Wisłą. Ciężko wyznać
na taką miłość nas skazali
taką przebodli nas ojczyzn²²⁵

Kilkanaście lat później, około roku 1966, Herbert pracował nad wierszowanym dramatem pt. *Alibi* (AZH)²²⁶, poświęconym

²²⁴ Akc. 17 955 t. 46.

²²⁵ Herbert, świadomie lub nieświadomie, nawiązał do starej tradycji poetyckiej, sięgającej w głąb XIX stulecia, co najmniej do okresu powstania listopadowego. Tworzą tę tradycję wiersze, traktujące „gnuśność”, spowolnienie, zmętnienie wiślanego nurtu jako symbol duchowej kondycji zniewolonego narodu (por. np. *Dzień 29 listopada* Dominika Magnuszewskiego, *Rok 1830* Kazimierza Brodzińskiego, *Do Wisły* Wincentego Pola). W czwartej dekadzie XX wieku motyw posępnej, napawającej żalem i smutkiem Wisły, dotychczas podejmowany przez poetów *minorum gentium*, znalazł się w centrum uwagi autorów wybitnych. W znakomitej *Rzecz Czesława Miłosza* „modrooka Wiselka” zostaje rozpoznana jako „straszna pusta rzeka”, płynąca przez „kraj krzywdy i żalu”. Świetność wiersza na tym (między innymi) polega, że ów „kraj” pozwala się definiować w sposób stopniowo rozszerzający: jest to najpierw i przede wszystkim Polska roku 1940, następnie całość polskich dziejów, wreszcie nie tylko ziemia polska, ale ziemia w ogóle, ludzka planeta, znaczone cierpieniem, nieszczęściem, beznadziejnością... Z kolei w *Wiśle* Baczyńskiego poetycki opis rzecznego nurtu jest schodzeniem w głąb własnej jaźni. I także tutaj poetyckie myślenie o Wiśle obraca się w kręgu motywów spowolnienia, gnuśności, śmierci.

²²⁶ Akc. 17 885.

problemowi pamięci, ocalenia, a także dyskusji nad kondycją literatury i teatru. Z dawnego, niepublikowanego wiersza wydobyl wóczas tę jedną, najciekawszą strofę i, po niewielkiej korekcji („mętna” zamiast „martwa” w pierwszym wersie), uczynił ją częścią prologu nowo powstającej sztuki. Dramat nigdy nie został ogłoszony drukiem, ale sam prolog doczekał się publikacji w roku 1969 i to dwukrotnie – na łamach „Tygodnika Powszechnego” oraz w tomie *Napis*. I tak, z połączenia kilku wątków twórczych zrodził się sławny wiersz pt. *Prolog*²²⁷.

Swoistość i niepowtarzalność sytuacji tekstowej zaaranżowanej przez Herberta w *Prologu* (N) na tym głównie polega, że język opisujący ocalenie w kategoriach zobowiązania i wspólnoty z poległymi został usytuowany w sąsiedztwie agresywnym i niebezpiecznym. Jego rywalem w wielogłosowej przestrzeni wiersza staje się język historiozofii, opartej na biologicznej interpretacji dziejów. Ludzie toczą wojny jak owady i jak owady giną. Przyroda nie wstrzymuje swego biegu z powodu śmierci owadziej, historia nie wstrzymuje swego biegu z powodu śmierci ludzkiej. Cokolwiek istnieje – w porządku przyrody i w porządku historii – musi przeminąć i zostać zapomniane²²⁸. Rezonerem takich racji jest w *Prologu* Chór, gło-

²²⁷ Jak wiadomo, wiersz *Prolog* zbudowany został na wyraźnych nawiązaniach do *Pieśni* Czesława Miłosza. Sam autor *Trzech zim* nie tylko zauważył te odniesienia, ale też (moim zdaniem niesłusznie) zinterpretował je jako atak młodszego poety; zob. list Zygmunta Hertza datowany na 26 stycznia 1970 roku [w:] Z. Hertz, *Listy do Czesława Miłosza 1952–1979*, Paryż 1992. Danuta Opacka-Walasek zauważyła, iż *Prolog* nawiązuje także do innego wiersza Miłosza, pt. *Miasto*; por. tejeże, „... pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 56–57.

²²⁸ Objąsanie rzeczywistości historycznej poprzez (realne bądź projektowane) analogie z rzeczywistością przyrody jest działaniem dwuznacznym i obojętnym. Porównane ciała poległego do ziarna zasianego na zroszonej krwią glebie było konwencjonalnym chwytem stosowanym w poezji patriotycznej. Ale już obraz trawy porastającej grób albo miejsce walki jest najprostszym wyrazem diagnozy głoszącej, iż zanik pamięci, zacieranie śladów po przeszłości to zjawisko naturalne, konieczne dla normalnego biegu spraw. W poezji drugiej połowy lat czterdziestych i początku pięćdziesiątych ubiegłego wieku obserwować można prawdziwy wysyp tego rodzaju motywów obrazowych. Tak na przykład pisał Jerzy Ficowski w *Piosence mogilnej*, zamieszczonej w debiutanckich *Ołowianych żołnierzach* (Warszawa 1948):

szący solidarność z nurtem dziejów. Bohater indywidualny, On, w gruncie rzeczy nie podejmuje polemiki, nie szuka kontrargumentów, nie dąży do stylistycznego przewyższenia antagonistycznego dyskursu. Wytrwale ignorując przesłanie Chóru, konstruuje własną wypowiedź, zamkniętą w wąskim zakresie znaków i symboli. Obejmuje on „suche miejsce” i „kopczyk z piasku” (czyli peryfrazy grobu, azylu dla umarłych, miejsca pamięci dla żywych) oraz „Miasto”. To ostatnie, pisane z wielkiej litery, kojarzące się z powstańczą Warszawą, ale posiadające walor ogólniejszy, metaforyczny, w porządku Herbertowskiej twórczości może być uznane za prefigurację centralnego motywu *Raportu z oblężonego Miasta*.

Rozważania poświęcone wątkowi lamentacyjno-funeralnemu we wczesnej poezji Zbigniewa Herberta nie powinny ominąć wiersza *Guziki*, mimo że został on ogłoszony dopiero w tomie *Rovigo* z 1992 roku. Utwór ten spełnił bowiem zamysł twórczy, sformułowany wiele lat wcześniej na kartach notatnika. W roku 1956 sporządził poeta następującą inskrypcję (AZH²²⁹, pisownia i interpunkcja oryginalna):

Katyń, Ostaszków Starobielsk
stepy Ałtajskie, Workuty, Kazachstan
słońce świeci
wnętrznosci ich włoczyły się po ziemi

Jeśli zapomnę o nich, Ty Boże na niebie
zapomnij o mnie.

Frapujący zapis. Zaczyna się od wynotowania miejsc kaźni i prześladowań polskich obywateli na terytorium ZSRR w latach

Śpiew skowronka powietrze odczynia
od ostatnich jęków i strzałów [...]

A w parowie spękana ziemia
tłumi krzyki pogrzebane żywcem.
Pod drzewami – niepochoowanym
szumią włosy i piersi milczą.
To nie kula, to trzmiel kosmaty –
echa strzałów dawno w mech zapadły.
Taszcza żywi do kościoła kwiaty,
tłuką dzwony w słońca kowadło.

²²⁹ Akc. 17 955 t. 59.

czterdziestych. Ale ten inwentarz „nie ludzkiej ziemi” jest już dzielony na wersy, uwagę zwraca również tendencja do rytmizowania wypowiedzi (przybliżanie formatu sylabicznego, ilości akcentów głównych). „Wers” trzeci i czwarty przynosi sformułowania, mogące świadczyć o tym, że wokół martyrologicznego tematu Herbert próbuje wiązać jakąś narrację poetycką. Próba zostaje jednak przerwana, po czym następuje już tylko sławny cytat, bodaj najwznioślejsze w polskiej literaturze wyrażenie etosu pamięci. Zestawienie własnego, ledwie kiełkującego i natychmiast przerwane go tekstu oraz „skrzydlatej” kwestii z Arcydramatu, jest czynnością zastanawiającą i dającą się różnie interpretować. Czy w konfrontacji z tematem odczuł poeta brak inwencji, doświadczył ekspresyjnej niewydolności i uznał, że może tylko powtórzyć słowa Mickiewicza? Niewykluczone. To w każdym razie wypada powiedzieć, iż przytoczona notatka jest zapisem momentu intensywnego myślenia o śmierci ludzi pomordowanych przez stalinowski aparat represji. Musiał jednak upłynąć czas, a wraz z nim wiersze i doświadczenia poetyckie, aby we własnym głosie otworzył Herbert możliwość mówienia o ludziach zamordowanych w lesie smoleńskim. Umarli nie zostali nazwani żadnym ze stosownych imion, pojęć (np. pomordowani, zabici, ofiary, żołnierze, oficerowie, czy choćby ludzie); bezpośrednio odnoszą się do nich jedynie zaimki (por. „jedyny pomnik na ich grobie”, „Bóg policzy / i ulituje się nad nimi”). Pojawia się natomiast jedno stwierdzenie, określające status pogrzebanych (*Guziki*, R):

lecz jak zmartwychwstać mają ciałem
kiedy są lepką cząstką ziemi

A więc chrześcijański dogmat o treści wzniosłej, lecz trudno wyobrażalnej, wymagającej abstrakcyjnego myślenia i subtelnej kultury filozoficznej oraz sensualne, realistyczne określenie ekshumowanej materii... W tym przejmującym kontraście znalazł poeta możliwość nazwania bohaterów nieobecnych z imienia, których w świecie wiersza reprezentują „tylko guziki”.

Wiersze *Prolog* i *Guziki* przynoszą kolejne potwierdzenia, iż Herbert jako „poeta pamięci” pozostał wierny dyrektywie nakazującej poszukiwanie własnej, indywidualnej formuły poezji funeralnej

i lamentacyjnej. Etos opłakiwania i upamiętniania, o którym pisał Wojciech Ligęza, nigdy nie został zarzucony. Od czasu wiersza *Apel*, w którym Herbertowski podmiot pierwszy raz oświadczył poległym i pomordowanym: „to jest mała praca pamięci / i moje prawo do was”, poeta szukał wciąż nowych sposobów językowego wyrażenia dla tej pracy i dla tego prawa. Nie oznacza to jednak, iż motyw winy ocalenia, „a shame of being alive”, dominujący przed rokiem 1952, został definitywnie przewalczony, zdezaktualizowany. Dość przywołać utwór *Wilki* (R), gdzie jeszcze raz (który już raz?) polski poeta dźwięga „ten płacz Antygony / co szuka swojego brata”.

Ponieważ żyli prawem wilka
historia o nich głucho milczy
pozostał po nich w kopnym śniegu
żółtawy mocz i ten ślad wilczy

[...]

już nie zostanie agronomem
„Ciemny” a „Świt” – księgowym
„Mariusia” – matką, „Grom” – poetą
posiwią śnieg ich młode głowy

nie opłakała ich Elektra
nie pogrzebała Antygona
i będą tak przez całą wieczność
w głębokim śniegu wiecznie konać

Sto sześćdziesiąt lat wcześniej inny polski poeta skarżył się inaczej:

Niepogrzebne synów ciała
wokoło miasta psy włoką,
I matka na nie zboleła
Bojaźliwe rzuca oko.

Bo nie wolno uczyć pieniem
Tych, co padli ciosem wroga,
Walcząc za świętym natchnieniem
w sprawie ojczyzny i Boga²³⁰.

²³⁰ K. Brodziński, *Dnia 9 września 1831 roku* [w:] *Poezja powstania listopadowego*, oprac. A. Zieliński, Warszawa 1971.

Dla poety z końca XX wieku najpoważniejszym problemem nie jest zakaz „uczczenia pieniemi”. Pojawia się bowiem pytanie o stosowność poetyckiego gestu, o prawo do słowa. Wstyd bycia żywym i wstyd bycia poetą splatają się w jeden kompleks, który nie pozwala się rozwiązać, oddalić, a jedynie wyrazić surowym, prostym *dictum* (Wilki, R):

przegrali dom swój w białym borze
kędy zawiewa sypki śnieg
nie nam żałować – gryzipiórkom –
i gładzić ich zmierzwioną sierść

Rozdział 2

Martwe, żywe...

Spotkania z sensem teologicznym

Tytuł niniejszego rozdziału jest sygnałem, iż refleksja wkracza na teren interpretacyjny i polemicznie gorący, zagęszczony. Istotnie, kwestia „Herbert a chrześcijaństwo” w minionych kilkunastu latach stała się jednym z toposów herbertologicznego dyskursu, a zarazem częścią szerszej refleksji literaturoznawczej, skupionej wokół zagadnienia „sacrum w literaturze”, „religijnego wymiaru twórczości”, czy też „dzieła jako miejsca teologicznego”²³¹. Wypada zatem, aby badacz wkraczający w taką przestrzeń problemową, opowiedział się, po co i z jaką świadomością metodologiczno-interpretacyjną przychodzi.

Rzetelne spełnienie tej powinności wiązałoby się z koniecznością przeprowadzenia dłuższego wywodu. Dla potrzeb kompozycyjnych pozwolę sobie na autoprezentację utrzymaną w możliwie

²³¹ Wzmoczone zainteresowanie problematyką religijną w twórczości autora *Rovigo* jest przejawem zjawiska zapoczątkowanego na szeroką skalę w latach dziewięćdziesiątych, a polegającego na czytaniu „Herberta metafizycznego”. Historyczny zarys stanowisk badawczych oraz krytycznych, dotyczących „religijnego aspektu” Herbertowskiej twórczości sporządził niedawno Tomasz Garbol we wstępie do swojej książki. Zob. T. Garbol, *Chrzest ziemi. Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006, s. 31–54.

ekonomicznej poetyce: nie wiem, czy wizja świata w twórczości autora *Rovigo* jest wizją chrześcijańską. Nie wiem też, czy jest to wizja niechrześcijańska. Półwieczna aktywność twórcza poety, jej (rozmaicie zresztą pojmowana) wielogłosowość zniechęca do operowania hipostazami interpretacyjnymi, takimi jak np. „Herbertowski bohater” (który jest lub nie jest ateistą), „doświadczenie religijne w poezji Herberta” (które jest lub nie jest chrześcijańskie, systemowe), „niebo Pana Cogito” (które jest lub nie jest puste), „postawa poetycka Herberta” (afirmująca lub polemiczna wobec chrześcijaństwa)... Nie oznacza to oczywiście, że dostrzegam możliwość orzekania tylko i wyłącznie o poszczególnych wierszach, ich ukształtowaniu językowym i kreacji podmiotu, a kwestionuję każdą próbę interpretacyjnego uogólnienia. Tyle, że im bardziej zaawansowane będzie to uogólnienie, tym mniej pewny okazuje się grunt, po którym stąпам.

Z pewnością mogę powiedzieć, że:

1. w twórczości Herberta istnieją utwory, w których o człowieku, świecie i Bogu myśli się w kategoriach właściwych dla chrześcijaństwa (np. cykl *Brewiarzy*);

ale też muszę wtedy zaznaczyć, iż:

2. w twórczości Herberta możliwa jest refleksja o świecie i człowieku, która neguje wizję chrześcijańską lub od niej abstrahuje (np. *Testament*, *Ballada o tym że nie ginimy*).

Obie konstatacje pozostają stwierdzeniami silnymi i pewnymi dopóty, dopóki funkcjonują w ramach schematu. Jeśli jednak chcę konfrontować ów schemat z wieloma wierszami Zbigniewa Herberta, wówczas prędzej lub później natrafiam na taki tekst, który wykaże jego nadmierne uproszczenie i uświadomi konieczność uwzględnienia rozmaitych stref pośrednich między obu biegunami. Z kolei mianem czynności wirtualnej określiłbym formułowanie dużej diagnozy światopoglądowej, wykazującej zasadniczą przewagę jednej z opcji w całej twórczości poetyckiej Zbigniewa Herberta. Pojawia się bowiem wątpliwość taka choćby: na jakiej zasadzie wyznaczyć „światopoglądową wypadkową” tej poezji? W tomie *Raport z obłąkanego Miasta* odnajduję wiersz *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika* i słyszę odautorski podmiot, który dziękuje Bogu za to, że zechciał przemówić pięknem i ogromem świata. W tomie

Rovigo czytam wiersz *Homilia* i słyszę podmiot mówiący, także odautorski, który skarży się, iż mimo wysiłku nie doświadczył głosu Boga, milczącego Logosu. W jaki sposób można wypośrodkować te dwa ujawnienia podmiotu Herbertowskiej poezji? Nie mówiąć już o tym, że rodzi się wątpliwość zasadnicza: czemu miałyby służyć to wypośrodkowanie²³²?

Sądzę, że najciekawszą i najgłębiej pomyślaną strategię badania problemu, określanego mianem „*sacrum* w poezji Zbigniewa Herberta”, „chrześcijańskiego wątku twórczości” etc, przedstawił w roku 1993 Aleksander Fiut. Dwa metaforyczne terminy, eksponowane w tytule artykułu *Język wiary i niewiary* ukazują stan stylistyczno-semantycznego napięcia, znamionującego wypowiedź autora Rovigo²³³.

²³² Możliwość uogólniania bardziej wyważonego stwarza operowanie mniejszymi polami widzenia. Przykładowo, łatwiej udzielać odpowiedzi na pytania o światopoglądowe dominanty tomów. Najsilniejszą deklaracją Rovigo z roku 1992 jest bez wątpienia *Homilia*, gdzie podmiot skarży się na milczenie Boga oraz stwierdza, iż nie czuje się częścią Kościoła. Inne głosy zebrane w tomie pozwalają w najlepszym razie cieniować to dobitne oświadczenie. Wiersz pt. *Książka* mówi o trudzie poszukiwania odpowiedzi na najistotniejsze pytania w Księdze Rodzaju. W *Guzikach* odnajdziemy myśl o Bogu Sędzim, czy też o Bożej Opatrzności, ale równocześnie poddany w wątpliwość zostaje dogmat o zmartwychwstaniu ciał, co pośrednio kwestionuje idee Bożej wszechmocy. Wreszcie w *Widokówce od Adama Zagajewskiego* pojawiają się obrazy apokaliptyczne, ale bez rozstrzygnięcia, na ile są one podjęciem rdzennego sensu chrześcijańskiej Apokalipsy. W porównaniu z tomem Rovigo, późniejszy o sześć lat *Epilog burzy* przedstawia się jako tom silniej afirmujący chrześcijańską wizję świata. Decyduje o tym cykl *Brewiarz* przeczytany w taki sposób, że akcent interpretacyjny pada na wiersz pierwszy, czwarty, następnie drugi. Już jednak wgląd w wiersz trzeci pozwala zobaczyć, iż w strukturę *Brewiarzy* wkomponowana została myśl raczej niechrześcijańska (por. motywy „dziewczyny ślepej jak przeznaczenie”). *Summa sumarum* wypadnie stwierdzić, że tom ostatni skłania się bardziej ku pojęciom chrześcijańskim niż tom przedostatni lub, inaczej, że pomiędzy wymienionymi książkami zachodzi różnica w rozłożeniu akcentów. Wydaje się, iż takiego rozumowania nie docenia Tomasz Garbol, przedkładając swoją tezę o absolutnej nieewolucyjności „poezji Herberta, zwłaszcza w jej aspekcie sakralnym” (*Chrzest ziemi*, dz. cyt., s. 30). Nie da się zaprzeczyć, że właśnie w tomie ostatnim tonacja modlitewna jest najsilniejsza, a zarazem w najmniejszym stopniu skontrowana.

²³³ A. Fiut, *Język wiary i niewiary*, „Prace Polonistyczne” 1993, seria XLVIII, przedruk: tegoż, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995 oraz [w:] *Poznawanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998.

Herbertowska poezja – przekonywał Fiut – jest otwarta i gotowa na asymilowanie „mowy świętej”, czyli leksyki i frazeologii, wywodzącej się z takich kontekstów jak Biblia, katechizm czy liturgia. Gotowość przyjęcia nie jest wszakże równoznaczna z gotowością afirmacji. W języku poetyckim słowo sakralne musi zaistnieć w nowym usytuowaniu, wchodząc w szereg interakcji o różnych przebiegach i skutkach, także nieoczywistych, ambiwalentnych, przy czym ilość wariantów i rozwiązań jest tu właściwie nieograniczona. Za każdym razem, gdy mowa poety przyjmuje w siebie „mowę świętą”, następuje wydarzenie poetyckie jedyne w swoim rodzaju, osobne, choć dające się porównywać z innymi wydarzeniami.

Dwa myślowe i metodologiczne walory propozycji złożonej przez Aleksandra Fiuta są szczególnie ważne z punktu widzenia obranego w niniejszym rozdziale (a pośrednio w całej pracy). Po pierwsze: światopoglądowy aspekt komentowanego dzieła literackiego umieszczony zostaje w planie refleksji nad językiem poetyckim. Forma wypowiedzi przestaje być widziana jako li tylko forma podawcza, można w niej dostrzec to miejsce, gdzie sens (teologiczny, chrześcijański, religijny, sakralny etc.) rodzi się, powstaje. Po drugie, dążeniu do opisania reguł i sposobów funkcjonowania wypowiedzi poetyckiej towarzyszy ostrożność w formułowaniu radykalnych orzeczeń na temat światopoglądu autora bądź jego dzieła.

Zadaniem rozpoczętego rozdziału nie jest spełnianie roli studium o „wizji świata w poezji Zbigniewa Herberta z lat 1949–1957”. Głównym bohaterem rozważań będzie poeta, wykonawca takich działań językowych, których rezultatem jest spotkanie między wypowiedzią poetycką, a sensem teologii chrześcijańskiej. Przez działanie w języku rozumiem różne sposoby i poziomy organizacji tekstu poetyckiego, np. dobór leksyki, konstruowanie metafory, wersyfikacyjne ukształtowanie tekstu. Sensem teologicznym nazywam pojęcia, idee, struktury znaczeniowe, specyficzne dla chrześcijańskiej teologii, np.: pojęcie Boga (chrześcijańskie), pojęcie Kościoła. Co zaś oznacza kategoria spotkania (między wypowiedzią poetycką a sensem teologicznym), próbuje ukazać dalszy wywód.

*

Wśród Herbertowskich zapisków z jesieni 1949 roku znajduje się i taka inskrypcja (AZH)²³⁴:

Wróćmy do Ciebie Panie
Jak wraca krew do serca
Krew wraca do serca

Jakkolwiek określimy charakter zapisu – notatka do wiersza, próba scalenia większej wypowiedzi lirycznej, aforyzm – aktualne pozostaje jedno, podstawowe rozpoznanie. Brzmi ono: cytowany tekst to ślad pracy wykonanej w języku przez poetę. Sens tej pracy zdefiniować można najogólniej jako dążenie do konstrukcji poetyckiej, zarazem opisującej i interpretującej relację dwu podmiotów, „my”, które mówi oraz „Ty”, ku któremu mówienie jest skierowane. Identyfikacja adresata wypowiedzi dokonuje się poprzez stylistykę zwrotu, a więc użycie tytułu „Pan” i zapis zaimka osobowego z wielkiej litery. Takie określenia przysługują w tradycji judeochrześcijańskiej Bogu; trudno byłoby też wskazać inną możliwą (i logicznie, kontekstualnie uzasadnioną) identyfikację „Ty” szkicowanej apostrofy.

Wypada zatem uściślić poprzednią, ostrożną uwagę. Herbert poszukuje w języku poetyckim możliwości zrozumienia i wyrażenia relacji pomiędzy Bogiem a ludźmi. Tak właśnie, nie o samym Bogu i nie o samych ludziach, ale o Bogu i ludziach mówi podmiot analizowanego tekstu. W świetle pierwszego wersu staje się jasne, iż czasowo-przestrzenne relacje między stronami podlegają zmianie. Ludzie byli u Boga, obecnie nie są, w przyszłości znów będą – taki schemat ustanowiony został poprzez użycie czasownika „Wróćmy”. Zapowiedź powrotu jest wszak, na zasadzie *implicite*, przypomnieniem odejścia i stwierdzeniem aktualnej nieobecności, to oczywiste.

Naprawdę ciekawe działanie poetyckie rozpoczyna się w wersie drugim, gdzie ów powrót ludzi do Boga znajduje swój metaforyczny analogon w obrazie cyrkulacji krwi. Jest to zresztą więcej niż analogon, bo eksplikacja. Porównanie relacji Bóg – ludzie do relacji serce – krew jest poetyckim aktem rozumienia, zadziwiająco precyzyjnym i rozległym. Bóg, rozumiany jako serce tłoczące krew, okazuje się źródłem

²³⁴ Akc. 17 955 t. 21.

wszelkiego życia i ruchu. A równocześnie, ludzie rozumiani jako krew tłoczona przez serce, stają się tym, co życie i ruch otrzymuje oraz bierze od Boga. Wraz z tym podstawowym rozpoznaniem zakres rozumienia powrotu ulega poszerzeniu oraz dookreśleniu. Jeśli jest to powrót taki, jak krwi do serca, to możemy powiedzieć, że Bóg sam posyła ludzi w określoną drogę, a następnie przyciąga ich ku sobie. Twierdzenie to daje się odwrócić: ludzie są posyłani przez Boga, a następnie wracają do Niego, nie o własnych jednak siłach, nie za sprawą sobie właściwej energii, lecz dzięki Jego oddziaływaniu. Świetność metaforycznej kompozycji wypracowanej przez Herberta na przestrzeni dwóch zaledwie wersów polega na kondensacji semantycznej i sprawności ekspresyjnej. Znakomicie wyeksponowana została sama istota relacyjności dwu odrębnych i nierównych co do statusu, a jednak istniejących wobec siebie podmiotów. Każde stwierdzenie o Bogu, implikowane przez skonstruowany układ metaforyczny, jest równocześnie wypowiedzią o ludziach i odwrotnie. Nie oznacza to jednak, że o Bogu i ludziach powiedziane zostaje to samo.

Jak łatwo zauważyć, autor notatki nie dąży do stworzenia oryginalnej koncepcji filozoficznej, opisującej relację Boga i człowieka, ale do oryginalnego wyrażenia sensów już ukonstytuowanych, istniejących przed i poza szkicowanym tekstem. Działanie metaforyzacyjne ma nie tyle stwarzać, co aktualizować znaczenia wypracowane przez chrześcijańską teologię. To z niej wywodzi się przecież idea Boga jako źródła wszelkiego bytu i idea człowieka jako stworzenia zarazem odrębnego i niemogącego istnieć bez Stworzyciela. Kategorią chrześcijańską jest także sam powrót do Boga. Takim mianem chrześcijaństwo określa zarówno akt „nawrócenia” człowieka, stale ponawiany w planie życia ziemskiego, jak i rzeczywistość „zbawienia”, czyli wieczną komunie z Bogiem, która jest ostatecznym powrotem tego, co oddaliło się w skutek grzechu. Wydaje się, że oba wskazane znaczenia są istotne dla Herbertowskiej notatki, choć zapewne istotniejsze jest tu znaczenie drugie; czas przyszedł, owo „wrócimy do Ciebie”, może być wyrazem myślenia o perspektywie eschatologicznej²³⁵.

²³⁵ Teologia chrześcijańska zna także „kosmiczne” rozumienie „powrotu do Boga”, gdzie wracającym jest całe stworzenie, czyli człowiek wraz z pełnią świata materialnego. Takie myślenie odnaleźć można w nauczaniu św. Paw-

Sądzę, że apostrofa „Wróćmy do Ciebie Panie” nie odsyła w kierunku rozpoznawalnego wzorca „mowy świętej” ze sfery liturgii, dewocji czy też katechizmu, tak chociażby, jak czyniła to szkicowana w zbliżonym czasie inwokacja do „Pana Grozy”²³⁶. Nie mamy tu więc do czynienia z „językiem wiary”, rozumianym w znaczeniu ściśle określonym przez fundatora terminu, Aleksandra Fiu-

ła, podkreślającym, iż przez grzech człowieka-Adama cały świat zerwał więź z Bogiem i został poddany marności (por. słynne zdanie o stworzeniu, które „aż dotąd jęczy i wzdycha w bólach rodzenia”, Rz 8, 22). Natomiast w Człowieku-Chryście dokonuje się pojednanie świata ze Stwórcą. „Po Chryście” świat pozostaje jeszcze dotknięty skutkami grzechu, ale jest już odkupiony i zdolny zajaśnieć na końcu czasów jako „nowe niebo i nowa ziemia”. W późniejszej teologii (zarówno Wschodu, jak i Zachodu) wątek „powrotu kosmicznego” znalazł szerokie rozwinięcie i zastosowanie (np. w refleksji o Eucharystii, por. syntetyczne omówienie zagadnienia [w:] J. Pyda, *Człowiek kapłanem stworzenia. O starym i nowym antropocentryzmie w teologii liturgii*, „Christianitas” 2005, nr 23), jest też podejmowany przez Magisterium Kościoła w czasach współczesnych (por. np. Jan Paweł II, *Redemptor hominis*, 8; *Dominum et vivificantem*, 50). Tekst Herberta nie dostarcza żadnych przesłanek pozwalających stwierdzić, iż świadomość podmiotu zapewniającego „wróćmy do Ciebie, Panie” obejmuje „problem świata”, nie można też jednak uznać, że kosmiczne pojmowanie powrotu jest tu w wyraźny sposób wykluczane. Innymi słowy, projektowana wypowiedź poetyczna wobec takiego sensu teologicznego zachowuje neutralność.

Warto także odnotować, iż metafora krwiobiegu, jeśli domyśleć ją do końca, prowadzi do istotnych komplikacji interpretacyjnych. Ostatecznie krew wraca do serca po to, aby kolejny raz ruszyć w swoją okrężną drogę i zjawisko to trwa tak długo, jak samo życie. Idąc tym tropem należałoby powiedzieć, że „my” wracające do Boga, zostanie przezeń ponownie wysłane. W ten sposób rysuje się motyw myślowy, niedający się już uzgodnić z pojęciami teologii chrześcijańskiej, nasuwający raczej skojarzenie z koncepcjami palingenetycznymi. Jednak, o ile mogą intuicyjnie podejrzewać, Herberta nie interesowała pełna skala konsekwencji wybranej metafory.

²³⁶ Notatkę tą, konstruowaną na kanwie *Suplikacji*, przedstawiałem w rozdziale pt. *Metody kształtowania wiersza*. Co do omawianego zapisu, można się jedynie zastanawiać, czy na jego strukturę nie wpływa osłuchanie w biblijnych Psalmach. Myślę tu zwłaszcza o linijce trzeciej, w której dochodzi do reasumującego powtórzenia treści z linijki drugiej („Jak wraca krew do serca / Krew wraca do serca”). Nie ma tu oczywiście śladu stylizacji psalmicznej, ale jest być może ślad pamięci o typowym dla psalmów rozwiązaniu rytmiczno-kompozycyjnym, polegającym na powtarzaniu myśli w celu jej utwierdzenia. Warto dodać, iż w jednym z notatników Herberta znajdują się zapiski o wersecie psalmicznym, zawierające analizy jego podstawowych typów konstrukcyjnych.

ta. Dla zaktualizowania i wyrażenia (uprzednio istniejącego) sensu teologicznego poeta dąży do wykształcenia własnego idiomu poetyckiego. Co ważne, dążenie to jest równoznaczne z rozwijaniem i komplikowaniem posiadanego kodu. Zaledwie kilka tygodni przed sporządzeniem notatki *Wrócimy do Ciebie Panie*, w tych samych jesiennych miesiącach 1949 roku, Zbigniew Herbert napisał wiersz pt. *Białe oczy* (SŚ). Podmiot mówiący jest tu zewnętrznym, niewidocznym, a zarazem bliskim obserwatorem fizjologicznych objawów ludzkiej agonii. Jego pierwsze spostrzeżenie odnosi się do krwi i krwiobiegu, który zostaje ukazany jako życiodajny transport tlenu wewnątrz organizmu:

Najdłużej żyje krew
tłucze łąknie powietrza

tężeje przezroczystość
rozluźnia pulsu węzełek

Zestawienie dwu, chronologicznie sąsiadujących wydarzeń poetyckich, wiersza *Białe oczy* i szkicu *Wrócimy do Ciebie Panie*, świadczy wymownie o ruchliwości motywu krwiobiegu, czy raczej o inwencji i aktywności dysponującego nim poety. Motyw, wokół którego skupiona została metafizyczna wizja świata, widzimy tak niewiele wcześniej jako składnik poetyckiego opisu, redukującego człowieka do śmiertelnej, niszczonej materialności, biologiczności²³⁷. Szybko zostały więc ustalone przeciwległe bieguny semantyzacji. We wcze-

²³⁷ W kolejnych wersach mowa jest o „pleśnieniu ust”, rosnącej temperaturze ciała, ustaniu oddechu, na koniec o bezwładności. Umierający opisany został w sposób zdehumanizowany – jako materia, tracąca stopniowo cechy żywego organizmu. Danuta Opacka-Walasek, autorka wnikliwej i erudycyjnej interpretacji wiersza *Białe oczy* zauważyła, iż w języku tego utworu „obumiera” wieloznaczna i tradycyjna symbolika życia, ruchu, Boga, światła i odrodzenia. (D. Opacka-Walasek, „... pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 46). Nieco inaczej pisze o omawianym wierszu Małgorzata Mikołajczak, która dostrzega w nim większą dozę semantycznej ambiwalencji i wskazuje tropy leksykalno-frazeologiczne, mogące otwierać perspektywę metafizyczną. Niemniej także Mikołajczak dochodzi do wniosku, iż „W zderzeniu z irracjonalnym doświadczeniem śmierci nad *sacrum* górę bierze jednak [...] prawda ludzkiego bólu” (M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i Apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, s. 330).

snej twórczości Zbigniewa Herberta wskazać można przynajmniej dwa teksty, w których wyobrażenie krwiobiegu oddala się od bieguna biologiczno-materialistycznego, stając się podstawą metaforyki opisującej życie wewnętrzne, duchowe. Tak dzieje się w wierszu *Słońce nocy* (ZHJZ 169), napisanym kilka tygodni po *Białych oczach* i *Wrócimy do Ciebie, Panie*, gdzie w jednej z końcowych całości słyszymy głos podmiotu uspokajającego jakieś „ty” słowami:

Otwórz serce
Spłynie krew
powróci jasna
jak nawrócenie

Nie jest to z pewnością zachęta do chirurgicznego zabiegu upuszczenia krwi, ale symbol jakiejś wewnętrznej przemiany, zresztą mało precyzyjnie ukazanej. Z kolei w scenie IV aktu II *Jaskini filozofów* rozmowę o krążeniu krwi jasnej i ciemnej w ludzkim organizmie prowadzi ze swymi uczniami uwięziony Sokrates. Dynamika znaczeń jest tu warta prześledzenia:

SOKRATES

Jest w nas krew jasna i ciemna. Jasna obmywa nasze ciało i krzepi je. Określa kształt człowieka. Gromadzi się pod czaszką. Ciemna bije głęboko w piersi. Jest to źródło mętnych obrazów wróżbiarzy i poetów. Jeśli usłyszycie w sobie tętent, jest to głos ciemnego źródła. Kiedy dotrze do serca, nie ma ucieczki przed lękiem.

UCZEŃ I

Mnie się zdaje, Sokratesie, że nie tylko w nas bije ciemne źródło. Jest ono w środku wszystkich rzeczy: w drgającym powietrzu nocy, na dnie świetlistych wód, a nawet w żółtej pięści słońca. Dla ciebie świat jest

Przy okazji warto nadmienić, iż pracując nad wierszem *Białe oczy* Herbert zdążył początkowo w kierunku bardziej estetyzującym i konceptualnym. Pierwotny tytuł utworu brzmiał *Śmierć ma białe oczy*. Analiza rękopisu pozwala stwierdzić, że poeta rozpoczął od zanotowania dwuwersu: „W cembrowinie czoła / pod oczu zieloną rzęsą”. Ten wątek metaforyczny został jednak radykalnie przerwany, próba introdukcji skreślona. Dalej pojawiają się już wersy bliskie ostatecznej redakcji tekstu. A poniechany koncept nie uległ zmarnowaniu – odnajdziemy go w wierszu pt. *Ja*, późniejszym o niespełna rok od *Białych oczu*, należącym do cyklu *Podwójny oddech*. To drobniarzg rzucający światło na metodę pisarską Zbigniewa Herberta, polegającą na przechwytywaniu i przenoszeniu pomysłów leksykalno-frazeologicznych pomiędzy utworami.

wykuty z kamienia. Ale wiedz, serce kamieni drży czasem jak serce małych zwierząt. (JF 52–53)

Początkowo wyrażenia „krew jasna” i „krew ciemna” sytuują się w pobliżu bieguna materialistyczno-biologicznego. Można sądzić, że protagonista zmierza w kierunku fizjologicznego tłumaczenia zjawisk życia psychicznego. Już jednak w obrębie kwestii Sokratesa formuły te są delikatnie przesuwane na plan metaforyczny. Decydującą rolę odgrywa zabieg amplifikacji: wyrażenie „ciemna krew” zostaje zastąpione formułą „ciemne źródło”, bliskoznaczną, a przecież otwierającą nowe możliwości znaczeniowe. W takim też kształcie podejmują formułę swego mistrza uczniowie, czyniąc z niej ośrodek własnej diagnozy świata. Wyrażenie „ciemne źródło” odniesione zostaje już nie tylko do człowieka, ale w ogóle do rzeczy istniejącej. Od diagnozy medycznej przeszliśmy do mglistej, poetyckiej „wizji wszystkiego”, trudnej do przełożenia na inny język, wymykającej się precyzyjnym określeniom.

Cztery przywołane teksty posługujące się wyobrażeniem krwiobiegu pochodzą z lat 1949–1955. Można, jak sądzę, stwierdzić, iż w twórczości autora *Struny światła* wraz z upływem kolejnych lat doszło do ustabilizowania takiej semantyzacji motywu krwi i krwiobiegu, jaką zapowiadały *Białe oczy*. Oddalone zostały natomiast ujęcia metafizyczne i teologiczne. Krew tłoczona przez serce, krążąca w żyłach, obmywająca od środka ludzkie ciało, zapewniająca łączność między jego najdalszymi rejonami, pojawia się zazwyczaj w wypowiedziach poetyckich, akcentujących uwarunkowania biologiczne, somatyczny i organiczny wymiar istnienia mówiącego podmiotu lub opisywanego bohatera lirycznego. A jeśli już występuje jakieś określenie kolorystyczne, to jest to zawsze „krew ciemna”, jakby poeta zapomniał o barwie jasnej, równouprawnionej w jego wczesnej twórczości²³⁸. Wszelako

²³⁸ Por. następujące przykłady: *Trzy wiersze z pamięci* (SŚ): „życie bulgocze jak krew / Cienie tają łagodnie”; *Dedał i Ikar*: „Istota rzeczy jest w tym aby nasze serca / które toczy ciężka krew / napełniły się powietrzem”; *Siedmiu aniołów* (HPG): „Co rano przychodzi siedmiu aniołów. Wchodzą bez pukania. Jeden z nich nagłym ruchem wyjmuję 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”; *Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela* (PC): „przybiegł lekarz / wbił strzykawkę / która napełniła się / ciemną krwią”;

jesienią 1949 roku, u źródeł Herbertowskiego poezjowania, metafora krwiobiegu była jeszcze znaczeniowo niestabilizowana i umożliwiła ciekawe spotkanie z sensem teologicznym.

*

Wiersz pt. *O ufności* napisał Zbigniew Herbert 9 stycznia 1951 roku. Trzy miesiące później utwór przesłany został (wraz z siedmioma innymi tekstami) Jerzemu Zawieyskiemu. Za życia poety nie był jednak publikowany, a swego pierwodruku doczekał się dopiero w roku 2002. Poniżej cytuję go w pełnym brzmieniu (*O ufności*, ZHJZ 175):

Poro ufności przyjdź, o zstąp
na głowy biczowane w mrokach,
na biedny gest złamanych rąk.
Pał światło na obłokach!

Bezradny uśmiech zabłąkanych.
Czuły roślinny dotyk ślepych –
ku Tobie idzie zasłuchany
w złamaną ciszę głos poety

Zawieź mój uśmiech na obłokach,
na płaską głowę smutku nastąp –
to woła Ciebie drżący dotyk
i słuch mój – ślepy jastrząb

Wersyfikacyjne ukształtowanie tekstu wydać się może mało interesujące. W utworze dominuje dziewięciozłóskowy jamb w odmianie hiperkatalektycznej, przeplatany w pierwszej strofie z ośmiozłóskowym jambem akatalektycznym. Ponadto w nagłosie niektórych wersów występuje lokalne zaburzenie trocheiczne, co przy tym metrze i w warunkach polskiej prozodii jest zjawiskiem bardzo częstym, powiedzieć można, standardowym. Identyczne uwagi należałoby powtórzyć w opisie wielu innych wierszy

Przesłanie Pana Cogito (PC): „dopóki krew obraca w piersi twoją ciemną gwiazdę”; *Pan Cogito myśli o krwi* (ROM): „w ciele każdego człowieka / skazańca i kata / płynie zaledwie / cztery pięć litrów / tego co nazywano / duszą ciała”.

Zbigniewa Herberta z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. A jednak właśnie w tym konkretnym przypadku nieco ograna melodia znaczy coś indywidualnego i niepowtarzalnego w żadnym innym zastosowaniu. Posłuchajmy:

Poro ufności przyjdź, o zstąp

vs.:

O Stworzycielu, Duchu, przyjdź

Oto pierwsze wersy dwu utworów poetyckich: wiersza Zbigniewa Herberta oraz hymnu *Veni Creator* w przekładzie polskim. Wskaźniki podobieństwa między wydzielonymi odcinkami mowy są wyraźne i liczne. Prócz identyczności ósmiozłogkowego formatu, schematu sylabotonicznego oraz oksytonicznej klauzuli zachodzi również przyległość struktur składniowych. W nagłosie obu wersów usytuowany został rzeczownik w wołacz, który określa adresata apostrofy. Jest nim, odpowiednio, „Stworzyciel Duch” w hymnie oraz „Pora ufności” w wierszu. Natomiast w klauzulach figurują czasowniki w gramatycznym trybie rozkazującym i w znaczeniowej tonacji błagalnej. Charakteryzują one czynności, o których wykonanie proszony jest adresat apostrofy: „Przyjdź” – to wezwanie do „Stworzyciela Ducha”, „Zstąp” – do „Pory ufności”. Analogia wezwań tym wyraźniejsza, że Herbertowskie „zstąp” jest zwrotem charakterystycznym dla modlitewnych i hymnicznych inwokacji do Ducha Świętego. Dla porządku odnotujmy jeszcze szczegół drobny, lecz istotny i dopełniający podobieństwa: w obu inicjalnych wersach występuje retoryczne wykrzyknienie „o!”, tyle że usytuowane na różnych pozycjach w obrębie zdania. Komponując w ten sposób ekspozycję wiersza, ustanawiał Herbert wyraźne odniesienie do arcydzieła chrześcijańskiej hymnologii. Fundował także bardzo wysoki i zastanawiający prestiż lirycznego „ty” – „Pory ufności”.

W kolejnych wersach intensywność nawiązania wersologicznego opada, aż do całkowitego zaniku²³⁹. Dialog z wzorcem *Veni*

²³⁹ Hymn utrzymuje się konsekwentnie w schemacie ósmiozłogkowego, czterostopowego jambu o toku cezurowanym i oksytonicznych klauzulach. Tymczasem w pierwszej strofie wiersza Herberta taki schemat pojawi się jeszcze tylko raz (w trzecim wersie), po czym w ogóle znika, zastąpiony przez dziewięć-

Creator nie kończy się jednak, lecz przenosi z poziomu brzmienia na poziom metafory, obrazu, leksyki i frazeologii. Staje się też dialogiem pojemniejszym, obejmującym swym zasięgiem jeden jeszcze wzorzec pieśniowo-modlitewny. Obok hymnu horyzont odniesienia stwarza teraz *Sekwencja*, rozpoczynająca się od słów „Przybądź, Duchu Święty”. Na takim tle trwa konsekwentny proces gloryfikowania adresata inwokacji. „Pora ufności” ma wedle podmiotu lirycznego zstąpić „na głowy bicowane w mrokach” i „na biedny gest złamanych rąk”, czyli zniżyć się ku temu, co dotknięte słabością, rozpaczą. Dalej, zgodnie z zapowiedzią ma „palić światło na obłokach”, a więc rozjaśniać ciemności świata. Sfera nadobłoczna wydaje się trwale przypisana „Porze ufności”, skoro podmiot kieruje do niej prośbę: „Zawieź mój uśmiech na obłokach”. Już jednak w wersie bezpośrednio następującym ponownie przyzywa ją na ziemię słowami: „Na płaską głowę smutku nastąp”. Stąpienie po „płaskiej głowie” to formuła słowna, uruchamiająca silne skojarzenie z biblijnym obrazem potomstwa Niewiasty, które zmiążdży głowę węża, czyli szatana (Rdz 3,15). Tym samym działanie „Pory ufności”, zdolnej zniszczyć smutek i obdarzyć radością, zbliża się – przynajmniej w planie obrazowania – do działania wymierzonego przeciw złu. Zauważmy, każdy z wyżej wymienionych atrybutów „Pory ufności” znajduje swe odniesienie w wykazie mocy i zdolności przypisanych adresatowi hymnu *Veni Creator* oraz *Sekwencji*. Stworzyciel Duch umacnia to, co słabe²⁴⁰, jest jasnością i oświeceniem²⁴¹, leczy rozpacz i napełnia radością

ciozgóskowe wersy o ukształtowaniu jambicznym wprawdzie, lecz z naddaną sylabą w klauzuli. Ponadto dwukrotnie występuje wers znacząco krótszy, zredukowany do sześciu sylab.

²⁴⁰ Por.: *Veni Creator*; polski przekład metryczny: „I wątłą słabość naszych ciał / pokrzep stałością myśli swej”, wg oryginału: „infirmi nostri corporis / virtute firmans perpeti” (cyt. za: ks. J. Siedlecki, *Śpiewnik kościelny*, Kraków 1987).

²⁴¹ Por.: *Veni Creator*; polski przekład metryczny: „Światłem rozjaśnij naszą myśl”, wg oryginału: „Accende lumen sensibus”, w przekładzie filologicznym (sporządzonym dla potrzeb książki R. Cantalamessy, *Pieśń Ducha Świętego. Rozważania na temat Veni Creator*, Warszawa 2002): „Zapał w umyśle Twe światło”. *Sekwencja*: „Spuść z niebiosów wzięty / światła Twego strumień.”; „Przyjdź, Światłości sumień”; „Światłości Najświętsza! / Serc wierzących wnętrza / podaj swej potędze” (cyt. za: ks. J. Siedlecki, dz. cyt.).

ludzkie serce²⁴², przeważa nad siłami demonicznymi²⁴³. Ale do paradygmatu hymnicznego odsyła w wierszu *O ufności* nie tylko konstrukcja adresata lirycznego. Świat u Herberta to przestrzeń ludzkiego smutku, biedy, ciemności, rozpacz i bezradności, która wzywa, domaga się, potrzebuje jakiejś ratującej interwencji. Bardzo podobnie w *Sekwencji*: „Bez Twojego tchnienia – Cóż jest wśród Stworzenia? – Jeno cierń i nędze!”.

Rzecz ciekawa: w wierszu *O ufności* istnieje załączek refleksji metapoetyckiej i on także, choć mniej bezpośrednio, zachowuje łączność z jednym z najwznioślejszych hymnów chrześcijaństwa (a zarazem niewątpliwym arcydziełem łacińskiej poezji wczesnego średniowiecza), jakim jest *Veni Creator*. W sekwencji prośb do „Pory ufności” pojawia się stwierdzenie: „ku Tobie idzie zasłuchany / w złamaną ciszę głos poety”. A więc pomoc ze strony możnego adresata inwokacji potrzebna jest także artyście, działającemu w języku. Otóż nie od rzeczy będzie w tym miejscu przypomnienie, że hymn *Veni Creator* skierowuje uwagę słuchacza na doświadczenie słowa, mowy, języka. Ostatni wers trzeciej strofy, określającej Ducha Świętego jako dawcę darów, brzmi w oryginale: „sermone ditans guttura”. Anonimowy autor pierwszego polskiego przekładu z XVI wieku, tłumaczący tekst nie bardzo (wedle dzisiejszych pojęć) dokładnie, przeoczył ten wers²⁴⁴, ale już Adam Mickiewicz zauważył i oddał w sposób możliwie dosłowny: „mową wzbogacający usta”²⁴⁵. Podobnie brzmi też tłumaczenie metrycz-

²⁴² Por. *Veni Creator*; polski przekład metryczny: „Pocieszycielem jesteś zwan”, wg oryginału: „Qui Paracletus diceris”, w przekładzie filologicznym: „Ty, któryś nazwany Parakletem”, *Sekwencja*: „W pracy Tyś ochłoda / W skwarze żywą wodą, W płaczu utulenie”; „Ulecz serca ranę”.

²⁴³ Por. *Veni Creator*; polski przekład metryczny: „Nieprzyjaciela odpędź w dal / I Twym pokojem obdarz wraz; / Niech w drodze za przewodem Twym / Miniemy zło, co kusi nas”, wg oryginału: „Hostem repellas longius, / pacemque dones protinus, / ductore sic te praeviso / vitemus omne noxium”.

²⁴⁴ Podstawowe informacje o XVI-wiecznym przekładzie *Veni Creator Spiritus* zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 366–368. Warto dodać, iż wcześniej niż omawiany hymn, bo już w stuleciu XV, za sprawą kilku różnych (i bardzo pięknych) tłumaczeń językowi polskiemu przyswojona została sekwencja *Veni Sancte Spiritus* (tamże, s. 357–358).

²⁴⁵ A. Mickiewicz, *Veni Creator* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzel-ski, Warszawa 1993.

ne, przyjęte w liturgii polskiego Kościoła: „mową wzbogacasz język nasz”. Z punktu widzenia komentatora *Veni Creator*, sformułowanie to odsyła najpierw i bezpośrednio do wydarzenia z dnia Pięćdziesiątnicy, kiedy – wedle narracji Dziejów Apostolskich – Duch Święty objawił się w cudownych wydarzeniach, związanych ze sferą ludzkiej mowy (zdolność przemawiania językami, umiejętność prorokowania i nauczania dostępna ludziom niewykształconym w sposób supranaturalny)²⁴⁶. Zarazem jest ów hymniczny zwrot – „sermone ditans guttura” – zaczerpnięciem z tradycji starotestamentalnej, gdzie obraz słowa kładzonego przez Boga na ustach czy też wargach człowieka określa namaszczenie prorockie²⁴⁷. Jednakże dla poety formuła „mową wzbogacasz język nasz” może oznaczać przede wszystkim prośbę o „poszerzenie głosu”, zwiększenie pojemności wypowiedzianego słowa, otwarcie nowych rejestrów wypowiedzi. Oto przyczyna, dla której tradycja dialogu polskich poetów z wieloznaczną strukturą *Veni Creator*, a więc tradycja Mickiewicza, Wyspiańskiego, Lieberta, Wierzyńskiego, Gałczyńskiego, Miłosza, była także linią myślenia o *ars poetica*. O *ufności*, przez długie lata nieznaną, a i dziś, po publikacji, rzadko komentowaną wiersz Zbigniewa Herberta warto usłyszeć pośród innych głosów poetyckich, jako jeszcze jeden składnik długiej i złożonej tradycji zasłuchania oraz dialogu²⁴⁸.

O czymkolwiek więc mówi wiersz Herberta, czy jest to temat pocieszenia w rozpacz, czy umocnienia w słabości, czy wsparcia dla głosu, stale zachowuje kontakt z hymnem *Veni Creator*. Jak zatem zrozumieć adresata Herbertowskiej inwokacji, który ma pocieszyć,

²⁴⁶ Zob. R. Cantalamessa, *Pieśń Ducha Świętego. Rozważania na temat Veni Creator*, tłum. M. Przeczewski, Warszawa 2002, s. 270–272. Książka Cantalamessy nie jest pracą naukową, raczej popularyzatorską, a nade wszystko duszpasterską. Jednak erudycja autora, obszerny aparat przypisów odsyłających do tekstów źródłowych i opracowań czyni tę pracę niezwykle pomocną dla literaturoznawcy, szukającego orientacji w problematyce pneumatologicznej.

²⁴⁷ Zob. Iz 51,16; 59, 21; Jr 1,9; Pwt 18,18.

²⁴⁸ Zob. np. parafrazy *Veni Creator* pióra Adama Mickiewicza i Stanisława Wyspiańskiego, wiersze Antoniny Niemiryczowej (*Duchu Święty, przybywaj*), Juliusza Słowackiego („Duchu Święty, gołębic zleć! Duchu Święty, nad tą pieśnią świeć”), Jerzego Lieberta (*Veni Sancte Spiritus*), Kazimierza Wierzyńskiego (*Zstąp Duchu Mocy*), Czesława Miłosza (*Veni Creator*). Por. także K. I. Gałczyński, *Notatnik* (w: tegoż, *Dzieła wybrane*, Warszawa 2002, t. 3.).

umocnić i wesprzeć? Jego imieniem jest „Pora ufności”, czyli określenie w zwyczajnym użyciu znaczące tyle, co okres czasu, związany w sposób szczególny z postawą ufania (okres kiedy trzeba, można, wolno ufać etc.). Herbert doprowadza jednak tę formułę do stanu semantycznego wzbogacenia. „Pora ufności” staje się w wierszu nie czasem stosownym do pewnego typu działań, lecz działaniem samym, peryfrazą tajemniczego podmiotu, siły mającej realny, sprawczy i władczy wpływ na rzeczywistość. Ta siła-działanie opisywana jest w sposób, który uzasadnia wątpliwość, co do jej ludzkiego pochodzenia. Ludzie przedstawieni w wierszu zwracają się do siły z pokorą, szacunkiem, błaganiem, nadzieją, ufając w jej pomoc. Co więcej, sformułowania takie jak „zstąp” i „pal światło na obłokach” każą zastanawiać się nad tym, czy nie jest to siła spoza świata, dla której świat jest tylko przestrzenią działania.

Porzucając pytania ostrożne i zatrzymujące się w pół drogi, możemy wreszcie postawić sprawę ostrzej i jaśniej: czy wiersz Zbigniewa Herberta jest lirykiem konfesyjnym i modlitewnym, a sformułowanie „Pora ufności” funkcjonuje w nim jako peryfraza Ducha Świętego, wedle teologii chrześcijańskiej Trzeciej Osoby Trójcy Świętej? Sądzę, że najważniejsze jest tu powtórzenie odpowiedzi, której przeszło dwadzieścia lat temu na pytanie o religijny wymiar innego wiersza Herberta udzielił Marian Stala: „być może”²⁴⁹. Odpowiedź ta nie ma charakteru asekuranckiego, jest raczej uszanowaniem wieloznaczności języka poetyckiego. Sens pneumatologiczny istotnie „może być”, czyli zaistnieć, jako jedna z możliwości stwarzanych w języku rozumianym szeroko, to jest w ukształtowaniu prozodyjnym, wersyfikacyjnym, leksykalno-frazeologicznym, metaforycznym... O wewnątrztekstowych przesłankach uprawniających odczytanie pneumatologiczne była już mowa; są one ważne, ale nie definitywnie rozstrzygające. Ostatecznie można przecież powiedzieć i nie sprzeciwić się jakiejś wyraźnej racji wiersza, że podmiot *O ufności* wyraża swoją nadzieję na doświadczenie wewnętrznej przemiany oraz solidaryzuje się z podobnymi nadziejami innych ludzi. Mówi zatem w imieniu (i w pewnym sensie głosem) swo-

²⁴⁹ Zob. M. Stala, *Rok 1983: głos poety [w:] tegoż, Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 167.

ich bliźnich. Bezradni wierzą, że otrzymają pomoc, smutni marzą o rozweseleniu. Wiersz byłby zatem wielkim, zsumowanym wołaniem o wewnętrzną jasność, uspokojenie, radość, moc, ufność. Wymienione stany i doświadczenia nie muszą być opisywane w kategoriach teologii chrześcijańskiej, można o nich mówić na gruncie religijnie neutralnym. Przyjmując taki kierunek interpretacji łatwo powiedzieć, że „Pora ufności” to pewna figura symboliczna, która scala w sobie, wyobraża i reprezentuje wszystkie aspiracje ludzi dotkniętych bądź zagrożonych słabością i rozpaczą. Inwokacja do niej kierowana jest tylko formą ekspresji, uzewnętrznienia własnych (to jest podmiotu i otaczających go ludzi) napięć psychicznych oraz wyrazem zachwytu nad samą możliwością pozytywnego doświadczenia wewnętrznego. Niewątpliwe aluzje do hymnu *Veni Creator* są natomiast stylistycznymi środkami budowania patosu, aury wzniosłości i powagi.

Nakreśliśmy zatem dwa skrajne punkty, wyznaczające skalę odczytań wiersza *O ufności*. Z jednej strony widzimy wypowiedź poetycką i zarazem teologicznie żywą, z drugiej zaś – utwór, dla którego pneumatologiczna symbolika jest wyłącznie tekstem kultury. Ale przecież między wyróżnionymi biegunami istnieje cała strefa odczytań pośrednich. Być może doświadczenie smutku i rozpacz jest tak intensywne, a marzenie o wewnętrznej przemianie tak wielkie, że podmiot chciałby modlić się do Ducha Pocieszyciela, o którym wie, że wedle doktryny chrześcijańskiej ma moc rozświetlania człowieczego mroku. Ponieważ jednak – kontynuuję swą hipotezę – podmiot ów nie wierzy w Parakleta, więc kreuje figurę symboliczną i jej przyznaje atrybuty pneumatologiczne. Inna koncepcja: podmiot chce zwrócić się do Ducha Świętego, jednak ogranicza go bariera wstydu, lęku, rozmaicie motywowanego poczucia nieostosowności. Dlatego nie decyduje się na powtarzanie słów modlitwy Kościoła, lecz ukrywa adresata za maską peryfrazy... Zapewne, formułując takie domysły, nie poruszam się już na poziomie analizy tekstu i „słabej” hermeneutyki, lecz zaczynam projektować osobowość mówiącego „ja” poprzez psychologizujące koncepty interpretacyjne. Ale też zostałem do tego rodzaju aktywności sprowokowany przez poetę i jego strategię budowania wypowiedzi lirycznej. Jeśli poprzednio, omawiając tekst *Wróćmy do Ciebie Panie*, uznałem, że poeta poszukuje

oryginalnych form wyrazu dla treści teologicznych, teraz nie mogą powtórzyć tego stwierdzenia bez zastrzeżeń. Wydaje się bowiem, że aktywność twórcy w przestrzeni języka poetyckiego jest tu bardziej skomplikowana. Herbert konstruuje tekst jako miejsce niedookreślenia, na którym sens pneumatologiczny może „być – i – nie być”²⁵⁰.

²⁵⁰ Warto porównać strategię sensotwórczą realizowaną przez Herberta w *O ufności* z poetyckim działaniem Jerzego Ficowskiego, który w zbliżonym czasie skonstruował następującą wypowiedź liryczną pt. *Credo*:

Wierzę
w szemrzącego gałęźmi,
prężącego żagle,
rwącego szmaty ognia,
niewidzialnego sprawcę.

Wierzę
w jedyny wiatr
niosący eksplozję chmur,
niosący krople słowiczego śpiewu
który jest w niebie
i na ziemi,
który mi ciebie przyniósł
i który zabierze.

Cytowany wiersz pochodzi z debiutanckiego tomu Jerzego Ficowskiego pt. *Ołowiani żołnierze* (Warszawa 1948). Jest to hymn pochwalny na cześć energii twórczej, dynamizującej oraz życiodajnej, ale też niebezpiecznej, być może nawet śmiertelnej. Sposób, w jaki poeta opisuje tę dziwną siłę czerpie niewątpliwie z chrześcijańskiej wyobraźni, symboliki, a także leksyki i frazeologii. Podobnie jak „Pora ufności” u Herberta, także „Wiatr” Ficowskiego obdarzony jest określeniami charakterystycznymi dla modlitewnych, katechizmowych bądź liturgicznych nazwań Osób Bożych; por. „który jest w niebie” (aluzja do słów modlitwy *Ojcze nasz*), „jedyne” (epitet często odnoszony do Boga, Chrystusa). Tytułowe „Credo” oraz dwukrotnie użyte sformułowanie „Wierzę” wprowadza do wiersza retorykę konfesyjną. W tej sytuacji aktywizuje się także „wiatr” jako jeden z podstawowych symboli pneumatologicznych. Wiatr „niewidzialny sprawca”, roznoszący ogień nasuwa skojarzenia z chrześcijańskimi wyobrażeniami Ducha Świętego, którego hymn *Veni Creator* nazywa w zgodzie z doktryną Filioque „jednym tchnieniem Dwóch”. Można powiedzieć, że o ile Herbert stylizuje swą „Porę ufności” wedle atrybutów Ducha Pocieszyciela, o tyle Ficowski odnosi się do cech Ducha Stworzyciela. W wierszu *Credo* temat pocieszenia jest nieobecny, bo nie ma akcentu padającego na ludzką biedę, słabość, ułomność. To, co istotne, to aspekt kreacji i omnipotencji adresata.

Podobna, lecz nie identyczna sytuacja panuje w krótkiej lirycznej notatce (AZH)²⁵¹, sporządzonej przez Herberta w tym samym 1951 roku, kilka miesięcy po napisaniu wiersza *O ufności*. Przedstawia się ona tak:

Ocal
 Oczyszczyć
 Jeżeli jesteś płomień
 oczyszczyć

Na przestrzeni sześciu zaledwie słów i czterech wersów zarysowuje się ciekawa akcja semantyczna. Załączkowy podmiot załączkowego tekstu zwraca się do „ty”, poddając je presji. Za składniową konstrukcją „jeżeli jesteś płomień – oczyszczyć” stoi przeświadczenie, dające się wyrazić następująco: oczyszczenie to akt, którego można i trzeba domagać się od kogoś (czegoś), kto (co) jest płomieniem. Trudno zaprzeczyć, iż taki tok rozumowania pozostaje w zgodzie z logiką klasycznej metafory języka pneumatologicznego. Oczyszczający płomień to w tradycji starotestamentowej obraz, wyrażający sposób postępowania Świętego Boga z ludźmi²⁵²; w tej funkcji metaforę ognia przejmuje tradycja patrystyczna²⁵³. W hymnie *Veni Creator* rzeczownik „ignis” („ognia żar”, jak chce polskie tłumaczenie metryczne) występuje we fragmencie mówiącym o Bogu – Duchu, który daje się poznawać w relacji do stworzonego świata. Symbol płomienia wskazuje tu na oczyszczające działanie Parakleta, współuczestniczącego w akcie sakramentalnego odpuszczenia grzechów²⁵⁴.

²⁵¹ Akc. 17 955 t. 32.

²⁵² Por. np. Iz 4,4: „Pan obmyje bród Córy Syjońskiej i krew rozlana oczyszczy wewnątrz Jeruzalem tchnieniem sądu i tchnieniem pożogi”; Zach 13,9: „I tę trzecią część poprowadzę przez ogień, oczyszczę ją, jak oczyszcza się srebro, i wypróbuję tak, jak złoto próbują; Ml 3,2–3: „On jest jak ogień złotnika [...] i oczyszczy synów Lewiego”

²⁵³ Cyryl Jerozolimski, *Katechezy* 17,15, tłum. W. Kania, s. 284; Orygenes *Homilie o Księdze Wyjścia*, VII, 8, tłum. S. Kalinkowski, zeszyt 1, s. 220–221, Ambroży, *Obowiązki duchownych*, III, 18, 103, tłum. K. Abgarowicz, s. 200.

²⁵⁴ O Duchu Świętym odpuszczającym grzechy piszą między innymi Ambroży (*O Duchu Świętym*, III, 137), Izydora z Sewilli (*Etymologie*, VII, 3, 17, PL 82, 269), uznawany za autora *Veni Creator* Raban Maur (*O wszechświecie*, I, 3, PL 111, 25). Świadectwem rozpowszechnienia tej koncepcji teologicznej jest także stara formuła penitencjarna Kościoła syryjskiego: „Przez zstąpienie Ducha

Jeśli podmiot szkicowanego wiersza zwraca się do Ducha Świętego – a możliwość takiej identyfikacji adresata wydaje się silnie zakorzeniona – to można powiedzieć, że tonacja wypowiedzi jest dość śmiała, by nie powiedzieć, bezczelna. Liryczne „ja” *in potentia* domaga się od „Ty” spełnienia zobowiązań, jakie nakłada na Niego rodzaj symbolicznej reprezentacji. Jeśli jesteś płomieniem (co można zrozumieć: działasz jak płomień, mówisz o sobie znakiem płomienia etc.), uczyn to, co, wedle określonego systemu znakowego, jest dziełem płomienia. Wezwanie pozbawione zostało dalszych dookreśleń, nie wiemy więc, czego postulowane oczyszczenie ma dotyczyć (mówiącego podmiotu? świata, w którym podmiot żyje?).

Chwilę uwagi warto poświęcić istotnej cesze językowej aktywności, podejmowanej przez poetę w lirycznej notatce z roku 1951. Jakkolwiek wątkiem wiodącym jest w niej dialog z symboliką i tradycją teologiczną, to równocześnie projektowana wypowiedź zdaje się wychylać ku innym polom stylistycznym i odmiennym kręgom myślowym. Zacząć wypada od stwierdzenia, że sama kategoria „oczyszczenia” kojarzy się z tradycją starożytną, grecką. Jest to przecież pojęcie konstytutywne dla Arystotelesowskiej teorii tragedii, zawsze bliskiej Herbertowi jako kulturowy horyzont odniesienia. Dalej, notatka zawiera jedno jeszcze, prócz „oczyć”, wezwanie do „Ty”-płomienia: „ocal”. Cóż to za słowo, jak można określić jego proveniencję? Oczywiście, wyrażenia „ocalić”, „ocalenie” są znane tradycji biblijnej, zwłaszcza psalmicznej. Zarazem nie jest to jednak słowo wybitnie i specyficznie pneumatologiczne; wezwanie „ocal” nie należy do kręgu leksykalnego podstawowego dla chrześcijańskiej refleksji o Duchu Świętym, tak, jak należą doń wezwania „zstąp”, „przyjdź”, „daj” lub właśnie „oczyć”. Sądzę, że słowo „ocal” zostało zaczerpnięte ze słownika najnowszej polskiej poezji i krytyki literackiej. Przypomnijmy: jest rok 1951. Przed sześcioma laty ogłoszony zostaje pierwszy, powojenny tom Czesława Miłosza, zatytułowany *Ocalenie*. Począwszy od tego momentu omawiane pojęcie staje się jednym z toposów dyskursu światopoglądowego

Świętego, o Panie, zniszcz i wymaż z jego duszy każdą winę” (cyt. za: R. Cantalamezza, dz. cyt., s. 151). Por. także *Mszał Rzymski. Modlitwa po Komunii z wtorku po Zesłaniu Ducha Świętego*, Warszawa 1968.

(historiozoficznego, antropologicznego, etycznego etc.), przebiegającego w literaturze i wokół niej. O możliwość ocalenia zapytał Miłosza recenzent tomu z roku 1945, a pytanie to powróciło echem trzy lata później w pierwszym wersie *Traktatu moralnego*²⁵⁵. Herbert znał i fascynował się zarówno pierwszym powojennym tomem, jak i poemato-traktatem Czesława Miłosza. Nie mógł też nie słyszeć głosów innych poetów, swoich rówieśników, którzy problemem „ocalenia” i „ocalonego” zajmowali się we własnej twórczości – z Tadeuszem Różewiczem na czele. Tak więc, wypadnie stwierdzić, że rozpięcie szkicowanego tekstu między polami znaczeniowymi i skojarzeniowymi czasowników „ocal” i „oczyszc” jest faktem godnym uwagi, unaoczniającym osadzenie poety w różnych układach odniesienia²⁵⁶. Cztery krótkie wersy, w których figuruje sześć wyrazów, okazały się „miejszem dość obszernym”, by pomieścić projekt polifonicznego tekstu poetyckiego, penetrującego różne kody symboliczne, odmienne języki i konwencje. Nie chciałbym popaść w błąd przypisywania nadmiernego znaczenia kilku wyrazom, zapisanym w trybie roboczym, notatkowym. Nie chciałbym w ogóle

²⁵⁵ Zob. recenzja D. Horodyńskiego z tomu *Ocalenie* (*Gdzie ocalenie?*, „Dziś i Jutro” 1946, nr 8). Dwa pierwsze wersy *Traktatu moralnego* brzmią:

Gdzież jest, poeto, ocalenie?

Czy coś ocalić może ziemię?

²⁵⁶ Herbert we wczesnej twórczości interesował się parą pojęć „ocalenie – oczyszczenie”, dążył też do zestawienia obydwu rzeczowników na zasadzie znaczeniowej opozycji. Tak dzieje się w poemacie pt. *Czas* (AZH, akc. 17 955 t. 26), pokrótce omawianym już w *Uwagach wstępnych*, gdy w końcowych partiach utworu pojawia się pytanie o sens poezji w obliczu katastrofy.

Nie szukaj schronu w naszych strofach
nie ugasimy twęj tęsknoty
nie ugasimy twych płomieni
My nie możemy cię ocalić
możemy tylko cię oczyścić [podkr. – M.A.]

Gest leksykalnej preferencji byłbym skłonny interpretować jako próbę manifestacyjnego zaznaczenia własnej odrębności i opozycyjności wobec autora *Ocalenia* i *Traktatu moralnego*. Inna sprawa, że było to odróżnienie właściwie puste, czysto werbalne i pozbawione istotnego sensu. *Czas* to jeden ze słabszych tekstów w obrębie wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta, charakteryzuje go hipertrofia deklaratywności przy raczej wątpliej i nieskomplikowanej warstwie znaczeń.

powiedzieć zbyt wiele i zbyt mocno o analizowanym tekście. To jednak zdaje mi się jasne, że na kartach notatnika z roku 1951 krystalizowała się wypowiedź liryczna, mówiąca o doświadczeniu duchowej przemieniany, uwalniającej człowieka od jakiegoś zła i zagrożenia, a dokonującej się pod wpływem działania zewnętrznej mocy. Na etapie tej krystalizacji bardzo wyraźnie rysował się potencjalny sens teologiczny. Adresat mógł być Duchem Świętym, apostrofa mogła być próbą modlitwy, formułowaną z wyraźnym trudem, może na przekór zwątpieniu ogarniającemu projektowane „ja” wiersza (por. hipotetyczny tryb wypowiedzi: „jeżeli jesteś...”). Już samo podjęcie takiej próby zaledwie kilka miesięcy po ukończonym przecież utworze *O ufności* jest czynnością zastanawiającą. Najwyraźniej Herbert odczuwał potrzebę dalszego dialogu z symboliką pneumatologiczną²⁵⁷.

Na koniec – chwila próżnego zastanowienia. Ta apostrofa do płomienia, gdyby rozwinęła się w autonomiczny wiersz, czym mogłaby się różnić od inwokacji do „Pory ufności”? Może tonacją – nie błagalną, lecz ultymatywną? Zapewne konwencją wersyfikacyjną (wiersz nieregularny). A status adresata? Byłby mniej, bardziej, czy tak samo zdynamiczowany jak w wierszu *O ufności*? Pytam o to z cie-

²⁵⁷ Można w tym miejscu dopowiedzieć, iż w omawianym okresie tematyka pneumatologiczna podejmowana była dość często na łamach prasy katolickiej. Już pierwszy numer „Tygodnika Powszechnego” z marca 1945 roku zawierał artykuł Aleksandra Rogalskiego pt. *Potrzeba medytacji*. Autor stawiał tezę, w myśl której problemem współczesnej kultury jest wyraźny deficyt składnika, dającego się określić mianem *vita contemplativa*; jako przykład utworu poetyckiego, diagnozującego tę rzeczywistość wskazał drukowany na łamach „Dziś i Jutro” wiersz Romana Kołonieckiego pt. *Modlitwa do Ducha Świętego*. Spośród artykułów popularno-teologicznych, publikowanych w „Tygodniku Powszechnym” warto przypomnieć *Dzień światła i ognia* ks. Konstantego Michalskiego, który został wzbogacony poetyckim załącznikiem – wierszem Jerzego Lieberta pt. *Veni, Sanctae Spiritus* („Tygodnik Powszechny” 1945, nr 9). Natomiast ks. Aleksy Klawek, autor artykułu *Veni Creator* („Tygodnik Powszechny” 1951, nr 19), skupił swoje rozważania wokół sławnego hymnu, omawiając pokrótce kwestię datowania i autorstwa tekstu, historię polskich przekładów i parafraz, a także podstawowe treści teologiczne (łącznie ze słynną kontrowersją „Filioque”). Czy jednak tego rodzaju publikacje miały wpływ na zainteresowanie Herberta wątkiem pneumatologicznym – nie sposób stwierdzić.

kawością. Niezaspokojoną, jednakże. Notatka nie zwykła udzielać odpowiedzi na pytania, jakim byłaby wierszem.

*

Kościół to utwór funkcjonujący w dwu wariantach tekstowych, różniących się redakcją finałowych wersów. W rękopisie datowanym na 25, 26 lutego 1951 roku zakończenie otrzymało postać: „w puszystej łące powietrza / znak stopy – kropla krwi”. Miesiąc później, 20 marca 1951 roku, Herbert wysłał list do Jerzego Zawieyskiego, załączając osiem wierszy zapisanych odręcznie. Był wśród nich wiersz *O ufności*, był i *Kościół* (ZHJZ 179) w redakcji identycznej jak w rękopisie. Tę wersję zakończenia przedrukował edytor tomu korespondencji Zbigniewa Herberta i Jerzego Zawieyskiego. Natomiast w roku 1954, w antologii „... każdej chwili wybierać muszę”, poeta zdecydował się na istotną korektę dwu domykających wersów:

W kamiennym lesie katedry
pod czaszką sklepieniem i niebem
godzina wstrzymanych zegarów
popiół spalonych traw

niepewne wiązania szeptów
westchnienia do chleba naszego
na górze żebra mamutów
kamienne morze i ląd

milczenie posadzki na której
kwitną włosy grzesznicy
pora samotna jak ziarno
rozsadza opokę i dno

– w brzozowym lesie organów
zagubił kantyczkę Sebastian
Jan ją znalazł i poszli
przytuleni skrzydłami

[rękopis i wersja dla Zawieyskiego:]

[pierwodruk:]

On był tu także lecz milczał
zagaślił ołtarz jak zachód
puszystej łące powietrza
stopy zostawił ślad

On był tu także lecz milczał
zagaślił ołtarz jak zachód
w puszystej łące powietrza
znak stopy – kropla krwi

Najpierw oczywistość: cytowany wiersz jest poetyckim opisem wnętrza chrześcijańskiej świątyni. Opis ten ma charakter wyraźnie interpretujący i wartościujący, zmierza do określonej semantyzacji przestrzeni. W procesie ustalania znaczeń decydującą rolę odgrywa ciąg metafor i peryfraz, nazywających poszczególne elementy architektoniczne lub sytuacje zachodzące we wnętrzu budynku, a mianowicie: „kamienny las”, „czaszka”, „godzina wstrzymanych zegarów”, „popiół spalonych traw”, „niepewne wiązania szeptów”, „zebra mamutów”, „milczenie posadzki”. Jest rzeczą istotną, że wszystkie te wyrażenia następują bezpośrednio po sobie i obok siebie, że zostały zagęszczone na nierozległej przestrzeni tekstowej (między inicjalnym wersem całego utworu a pierwszym wersem trzeciej strofy). Efekt komasacji sprzyja uwspólnianiu znaczeń między poszczególnymi motywami leksykalno-frazeologicznymi. Metafora określająca gotycki kościół jako „kamienny las” (implikująca porównanie kolumn do pni) łączy to, co ożywione, z tym, co martwe. Sama w sobie jest zatem figurą ambiwalentną, mogłaby również charakteryzować wnętrze kościoła jako rzeczywistość, w której materia przeniknięta jest życiem. Ale jednoznaczny nacisk ze strony motywów sąsiadujących zbyt jest silny i bezpośredni, aby taki sens mógł się samoistnie zaktywizować (chyba, że wesprze go odpowiednia przemoc interpretacyjna...). „Czaszka” i „popiół spalonych traw” to konwencjonalne znaki skończoności ludzkiego istnienia, „godzina wstrzymanych zegarów” sugeruje likwidację temporalnego wymiaru świata, jakiś bezczas (ale nie wieczność). Dalej, „milczenie posadzki” potęguje wrażenie ustania wszelkiego ruchu i działania, „zebra mamutów” wprowadzają temat archaiczności²⁵⁸, wreszcie „niepewne wiązania szeptów” diagnozują słabość konstrukcji. *Summa summarum*, rysuje się bardzo wyraźnie semantyczne pole śmierci, martwoty, bezruchu, zmurszałości²⁵⁹.

²⁵⁸ „Zebra mamutów” to zresztą element, który Herbert zaczerpnął z konkretnej świątyni gotyckiej – z katedry na Wawelu. Wydaje się to oczywiste, zwłaszcza, że poeta mieszkał w Krakowie przez kilka lat i doskonale znał to miejsce.

²⁵⁹ Analizowany fragment wiersza może nasuwać skojarzenia z wcześniejszymi ujęciami tematu kościelnego wnętrza, znanymi z historii polskiej poezji. Trudno nie pomyśleć w tym miejscu o *Akropolis*, czyli tekście, który Herbert znał i doceniał (*Niedźwiedzia przysługa*, WG). W dramacie Wyspiańskiego obraz wnętrza kościelnego jako cmentarza znaczeń, przestrzeni śmierci i stagnacji zderza-

Nie wystarczy jednak powiedzieć, że wymienione cechy przypisane zostały świątynnemu wnętrzu. Jak sądzę, tytułowy kościół funkcjonuje w wierszu Herberta na trzech poziomach znaczeń. Naprzód jako typ budynku, przeznaczanego do celów sakralnych. Następnie jako gotycka katedra, czyli architektoniczna struktura, będąca w kulturze europejskiej symbolem metafizycznego porządku stworzonego świata²⁶⁰. I jest jeszcze trzeci zakres znaczeń: Kościół Rzymskokatolicki, wspólnota wiernych. Znaczeniowe pola

ny jest z obrazami życia, energii i twórczego działania rodzącego się w katedrze. W potężnej scenie finałowej zostanie już sam Bóg – Żywe Słowo, który „zszedł nad groby”. Takiej perspektywy próżno szukać w poemacie prozą Jana Wroczyńskiego pt. *U źródła. Z psychologii wariata*, gdzie w symbolicznym wnętrzu kościoła dominuje starzyzna, zastój, śmierć. Tego utworu Herbert, rzecz jasna, nie znał, ale sposoby interpretacji wnętrza katolickiej świątyni w wierszu *Kościół* i w poemacie Wroczyńskiego są zbliżone, mimo niewątpliwych różnic w poetyce tekstów. A oto inny opis kościoła oraz zdarzeń dziejących się w jego wnętrzu, sformułowany przez Zdzisława Stroińskiego. Cytuję w całości krótki poemat prozą pt. *Modlitwa* (zamieszczony w zbiorze *Ród Anhellich*, dz. cyt.):

Gdy słupek w fioletowym ornacie wzniosł ręce – gołąb wymalowany
w kłębach obłoków na stropie nie drgnął.

Myśl wraz ze sporą muchą sunie po zrudziałej aureoli świętego Józefa.
Gdy doszła mu już do ucha, trzeba się było nieco unieść, żeby ujrzeć
jaśniejszą łatkę na podeszwie staruszki klęczącej z przodu.

Śpiew potrząsa dzwonkiem maleńkim, a chwilami wspina się po chłodnej
ścianie aż do okna, gdzie zabłąkana jaskółka wycina w nim skomplikowany kształt przerażenia.

A wyżej, nad obrazy pogrążone w brunatnym trwaniu, mógłby za zakurzonym promieniu słonecznym przyjść Bóg.

Ale mucha jest już na nosie świętego Józefa i lewą nóżką gładzi się po głowie ruchem tak harmonijnym, jakby myślała o morzu.

W każdym razie nie zwraca uwagi na człowieka walącego nagle łbem na posadzkę.

Diagnoza śmierci kościoła (i chyba także Kościoła, chrześcijaństwa, religijnej opowieści o świecie etc.) została tu wyrażona w sposób nie tyle patetyczny, co ironiczno-karykaturalny. Istnieje głębokie podobieństwo między sposobem widzenia ceremoniału kościelnego w *Modlitwie* Stroińskiego oraz w wierszu pt. *Ostatnia prośba* (tytuł w rękopisie *Msza gregoriańska*, 28 X 1957, tom *Studium przedmiotu*).

²⁶⁰ Por. E. Miodońska-Brookes, *Katedra – dzieło sztuki jako figura idei Zmartwychwstania i autokreacji*, [w:] tejsze, *Wawel – Akropolis*, Kraków 1980. Por. też. M. Czermińska, *Gotyki i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2003.

śmierci, martwoty, bezruchu i zmurszałości ogarnąć muszą wszystkie wymienione rzeczywistości.

Bez wątpienia, najmniej istotne jest znaczenie pierwsze. Fatalna kondycja zabytkowej katedry to kwestia poważna, ale wiersz nie jest ekspertyzą budowlaną. *Kościół* pozwala się czytać jako wypowiedź o kryzysie głębszym, bo dotyczącym wyobraźni i duchowości w XX wieku. Jeśli architektoniczna symbolizacja kosmicznego ładu, ustanowionego przez Stwórcę i danego do kontemplacji człowiekowi, koronie stworzenia, jest martwa i zmurszała – cóż to właściwie znaczy? Pytanie pozostawiam bez odpowiedzi, zaznaczając jedynie, że wiersz Herberta mógłby skłaniać do refleksji zmierzającej także i w takim kierunku. Sądzę jednak, że trop ten oddala się od głównej linii znaczeń. Problemem postawionym w tekście z pełną jasnością jest bowiem śmierć Kościoła rozumianego jako *Ecclesia*.

W strofoidzie pierwszej, w asyście „żeber mamutów”, „czaszki” i „popiołu” pojawia się formuła „westchnienia do chleba naszego”. Powstała ona w rezultacie rozpadu ustabilizowanego zwrotu „Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj”. Najistotniejszym problemem nie jest tu jednak naruszenie tekstowej struktury *Modlitwy Pańskiej*, ale fakt, iż „chleb nasz” przestał być motywem modlitwy, a stał się samym celem uwielbienia, adoracji. Dla bytu i sensu Kościoła jest to sytuacja niepokojąca. „Westchnienia” wznoszone przez ludzi w kościelnym wnętrzu mogą znaczyć, że chleb doczesny zajął miejsce zarezerwowane dla Chleba Konsekwowanego, ukazywanego wiernym jako *Corpus Christi*. Jeśli tak się stało, to traci sens liturgia, modlitwa, i teologia, a tytułowy Kościół okazuje się miejscem kłeski chrześcijaństwa jako żywej wiary i religii.

Wszystko, co dotychczas zostało o wierszu powiedziane, opiera się na lekturze tytułu i dwu pierwszych strof. Dalsze partie tekstu stawiają silniejszy opór interpretacyjny, mniej klarowna jest semantyczna intencja podmiotu mówiącego. Być może tkwi w tym świadomy zabieg poety, który tak skonstruował wiersz, aby stopniowo wzrastał poziom lekturowej trudności. W strofie trzeciej uruchomiona została wyobraźnia właściwie polemiczna wobec tej z introdukcji utworu. Na posadzce świątyni „kwitną włosy grzesznicy” a „pora samotna jak ziarno / rozsadza opokę i dno”. A więc pojawia się metaforyka

i symbolika wegetatywna, roślinna. Po głębszym zastanowieniu wypadnie jednak uznać, że zmiana paradygmatu metaforycznego nie wiąże się w tej strofie z perspektywą nadziei dla Kościoła. Gdybyż ta „pora samotna”, porównana do kielkującego ziarna, rozsadała tylko „dno”, można by powiedzieć, że w Kościele zachodzi jakaś akcja życiodajna. Ale w tym problem, że rozsadzeniu ulega „opoka”... To już sytuacja niebezpieczna, bo w kontekście wiersza o Kościele – *Ecclesii* aktywizuje się specyficzne znaczenie wyrazu „opoka”, określające apostołski fundament wspólnoty wierzących. Rozsadzanie tak pojętej „opoki” oznacza podważenie elementu konstytutywnego, współdecydującego o tożsamości i ciągłości instytucjonalnej od momentu założenia, „przez wszystkie dni, aż do skończenia świata”. Można zatem powiedzieć, że w pierwszych dwóch strofach Kościół jest martwy i zmurszały, a gdy wreszcie w strofie trzeciej pojawia się w nim życie, to ukazane zostaje jako akcja wymierzona w sam fundament symbolicznego gmachu.

Kontynuację obrazowania roślinnego przynosi strofa czwarta, gdzie organy metaforyzowane są jako las już nie „kamienny” a „brzozowy”²⁶¹. Być może strefą życia w „kamiennym lesie katedry” jest miejsce, gdzie rodzi się muzyka, rzeczywistość zdematerializowana? Same organy nie zostały poddane opisowi deprecjonującemu. Ale już lokalna fabuła, opisująca Jana i Sebastiana, dwie postaci o cechach anielskich, odchodzące z „lasu organów”, wydaje się dwuznaczna. Tonacja opowieści jest humorystyczna, jednak sens niepokojący. Dlaczego imiona Jan Sebastian, kojarzące się natychmiast z autorem *Pasji wg św. Mateusza* i *Mszy h-moll*, zostały rozdzielone i przydane dwóm odrębnym (choć zgodnym) osobom? We wcześniejszych latach pięćdziesiątych w kręgu katolickiej refleksji o sztuce Jan Sebastian Bach był ukazywany jako ideał artysty mediatora między wiecznością i doczesnością, transcendencją i ziemskością. Świadczą o tym *Owoce jesieni*, liryzowany esej Jerzego Zawieyskiego²⁶², świadczy wiersz samego Herberta, wydrukowany w „Tygodniku Powszechnego” jako odpowiedź dla starszego pisarza:

²⁶¹ Koncept „lasu organów” rozwinął Herbert kilka lat później w krótkim poemacie prozą pt. *Organista*, zamieszczonym w tomie *Hermes, pies i gwiazda*.

²⁶² J. Zawieyski, *Owoce jesieni*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 47.

Pomyśl jak Jan Sebastian znalazł klucz do nieba
Którym przedtem otwierał tylko pięciolinie²⁶³

Rozpołowienie Jana Sebastiana, a następnie odejście dwu noszących te imiona osób z „brzozowego lasu organów” może być kolejnym świadectwem martwoty Kościoła, porzuconego przez muzykę, sztukę. Zarazem słowa „i poszli”, w planie całego wiersza wybrzmiewają niczym prefiguracja, zapowiedź odejścia jeszcze bardziej dramatycznego i poważnego w skutkach. To następuje w strofie ostatniej.

W finale stopień skomplikowania wypowiedzi poetyckiej staje się na tyle znaczny, że konieczne jest tu, jak sądzę, spowolnienie lektury i wzmożona uwaga. Proponuję rozpocząć od wynotowania elementów wspólnych dla obu uwzględnianych redakcji tekstu. Są to w kolejności:

1. identyfikacja bohatera strofy za pomocą zaimka osobowego „On”, pisanego z wielkiej litery,
2. seria określeń czynności, które „On” wykonał w czasie przeszłym („był”, „milczał”, „zagasił ołtarz”),
3. motyw „puszystej łąki powietrza” i pozostawionego śladu.

Rzecz ciekawa: elementy uszeregowały się nie tylko według kolejności występowania w tekście, ale także ze względu na rosnący stopień trudności interpretacyjnej.

Ad 1. Zaimek „On” odnosi się niewątpliwie do Boga, można też powiedzieć – do Chrystusa. Nie wydaje się, aby tekst stwarzał inną możliwość identyfikacji bohatera lirycznego w ostatniej strofie. Tak więc w wierszu mówiącym o Kościele dopiero w ostatniej strofie podjęty zostaje temat Bożej obecności.

Ad. 2. Nie w pełni jasne są natomiast relacje czasowe między wyliczonymi czynnościami. Porządek zdarzeń można zrozumieć na co najmniej dwa sposoby.

Albo:

2' On (Bóg, Chrystus) był (kiedyś) w Kościele (ale już nie jest); nawet wówczas, gdy był, to milczał, a więc Jego obecność miała charakter wycofany, bierny. Przed swoim odejściem zagasił ołtarz.

²⁶³ *** (*Palce wrzeczona dźwięków przyczyną melodii*) (ZHJZ 165), prwdr. „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 51/52.

Albo:

2" On (Bóg, Chrystus) przyszedł na chwilę do Kościoła, odwiedził go. Nic jednak nie powiedział, a tylko zagasił ołtarz i odszedł.

Odczytania te, choć nie tożsame, można potraktować jako bliskoźnaczące. W gruncie rzeczy prowadzą bowiem do jednej i tej samej wizji, będącej głęboką negacją rdzennych sensów chrześcijańskiej teologii. Począwszy od Ewangelii, przez Dzieje Apostolskie, pisma św. Pawła, patrystykę, nauczanie Ojców i Doktorów Kościoła, wykładnie Magisterium trwa i rozwija się podstawowe przeświadczenie eklezjologiczne. Brzmi ono: realna obecność Chrystusa Pana ożywia, odnawia i umacnia Kościół we wszystkich wymiarach jego istnienia, sprawiając, że ten nigdy nie ulega śmierci i petryfikacji, choć, z racji przyrodzonej grzeszności ludzkich członków, mógłby w tym kierunku zmierzać²⁶⁴. Odejście Chrystusa z Kościoła, wyobrażone w interpretowanym wierszu, to symboliczna likwidacja tego wielkiego sensu, a zarazem definitywne potwierdzenie, że przestrzeń opisywana w utworze jest przestrzenią śmierci i stagnacji. Bardzo sugestywną ilustracją tego rozpoznania jest motyw „zagaszenia ołtarza” przez odchodzącego Chrystusa. Sam Bóg rezygnuje z Kościoła. Dookreślające porównanie „zagasił [...] jak zachód” podkreśla jeszcze schyłkowy charakter opisywanego wydarzenia.

Ad. 3. Najmniej oczywistym elementem jest w moim przekonaniu „puszysta łąka powietrza”. Niejasne jest tu bowiem usytuowanie przestrzenne. Czy jest to miejsce w obrębie kościelnego wnętrza, czy poza nim? Inaczej mówiąc: czy jedyną rzeczywistością, którą widzimy w wierszu, oczami podmiotu lirycznego, jest przestrzeń Kościoła, czy też w finale następuje otwarcie ku temu, co na zewnątrz? W tym drugim przypadku „puszysta łąka powietrza” mogłaby na przykład oznaczać niebo pokryte chmurami. Jest to kwestia o tyle istotna, że właśnie „puszysta łąka powietrza” zachowała w sobie „ślad” odchodzącego Boga. Pytanie o jej zewnętrżność lub wewnętrzność ujawnia się więc jako pytanie o to, czy ślad Boga odnaleźć można w Kościele, czy poza nim.

²⁶⁴ Zob. Pius XII, *Mystici Corporis*; Sobór Watykański II, Konst. dogm. o Kościele *Lumen gentium*; Jan Paweł II, *Ecclesia de Eucharystia*, 21–24.

Wraz z postawieniem pytania o ślad Boga wkraczamy jednak w strefę dwu ostatnich wersów, gdzie wiersz „rozwidła się” na alternatywne redakcje zakończenia. Przypominam:

rękopis (1951): w puszystej łące powietrza / znak stopy – kropla krwi
 pierwodruk (1954): puszystej łące powietrza / stopy zostawił ślad

A oto protokół rozbieżności:

- ✦ Różnica pierwsza: natura pozostawionego śladu. „Znak stopy – kropla krwi” to obraz, który może odsyłać do kontekstu pasyjnego oraz Eucharystycznego. „Ślad stopy” jest sformułowaniem neutralnym – taki ślad mógłby pozostawić każdy bohater liryczny, nawet najzwyczajniejszy. Można więc powiedzieć, że zmieniając redakcję ostatnich słów wiersza, postanowił się Herbert wycofać z kręgu motywów chrystologicznych. Finałowa sytuacja uległa pewnej sekularyzacji.
- ✦ Różnica druga: wersja wcześniejsza posługiwała się składnią eliptyczną, w wersji późniejszej poeta wprowadza brakującą czasownik „zostawił”, informujący o charakterze wykonanej czynności. Pozornie jest to zmiana nieistotna, gdyż wartość informacyjna wydaje się ta sama: odchodzący pozostawił znak, ślad. Ale tylko pozornie. W wersji pierwszej akcentowana była sama obecność znaku. Ważne było to, że on jest, czynność jego pozostawiania okazała się mniej istotna, kryła się w sferze logicznego dopowiedzenia. W wersji drugiej to, że odchodzący Bóg, Chrystus zostawia ślad, staje się ważne, urasta do rangi opisanego i nazwanego wydarzenia.
- ✦ Różnica trzecia: najdrobniejsza, ale nie najmniej istotna. W redakcji późniejszej Herbert usuwa z nagłosu wersu przyimek „w”. Podmiot liryczny nie mówi zatem, że „On” zostawił ślad w puszystej łące powietrza, ale że zostawił go puszystej łące powietrza. Nie zmienił się format zgłoskowy i nie zmieniło się brzmienie rzeczownika „łące”, ale przypadek jest już inny: nie miejscownik a celownik. A więc i odmienna projekcja stosunku odchodzącego Boga do puszystej łąki. Łąka nie jest (jak w redakcji pierwszej) tym, na czym Bóg zostawia ślad, ale tym,

czemu Bóg zostawia (daje) ślad. I, odwracając relację, tym, co przyjmuje ślad – od Boga.

Doprawdy, trudno określić w sposób jednoznaczny kierunek ewolucji zakończenia tego wiersza pomiędzy rokiem 1951 a 1954. Wersja wcześniejsza wydaje się przyznawać wyższą rangę „znakowi”, ale znów wersja późniejsza wydobywa intencjonalność i świadomość aktu pozostawienia – obdarowania. Wiersz z roku 1954 ukazał „ślad stopy” jako testament odchodzącego Boga; wiersz z roku 1951 nie rozstrzygał wcale, czy „znak – kropla krwi” został pozostawiony świadomie, czy przez przypadek... W obu wersjach motyw „znaku” lub „śladu” może działać jako interpretacyjny ogranicznik dla prezentowanego wcześniej obrazu odejścia Boga. Owszem, Bóg opuścił Kościół, ale pozostawił ślad-znak. Czy taki motyw, usytuowany w wygłosie wiersza, a więc w pewien sposób uprzywilejowany, stwarza perspektywę nadziei dla Kościoła? To kwestia zależna od tego, jak zrozumiemy usytuowanie „puszystej łąki powietrza”. Jeśli wewnątrz kościelnej przestrzeni – to (być może) tak. Ale jeśli na zewnątrz... Przyjęcie takiego odczytania domyka i ostatecznie pieczętuje jednoznacznie negatywny obraz Kościoła w interpretowanym wierszu. Bóg odszedł lub, jak powiedział myśliciel czytany z pasją przez poetę, umarł. A pozostawiony przez Niego trop znaleźć można tylko „extra Ecclesiam”²⁶⁵.

²⁶⁵ Tomasz Garbol, odnosząc się pokrótce do ostatniej strofy wiersza *Kościół*, stwierdza: „Świątynia wypełniona dymem kadzidła jest znakiem Bożej obecności: tajemniczej, milczącej, nieprzeniknionej i ulotnej” (*Chrzest ziemi*, dz. cyt., s. 287). A więc uznaje „puszystą łąkę powietrza” za peryfrazę dymu kadzidlanego. W moim przekonaniu odczytanie takie jest możliwe i ciekawe, ale nie obligatoryjne lub dominujące, zatem nie powinno służyć za punkt oparcia dla silnej tezy interpretacyjnej. Przede wszystkim zaś prezentowany tok lektury ignoruje nazbyt wiele danych tekstowych: poczynając od czasu przeszłego w ostatniej strofie (ostatecznie czytamy „był, lecz milczał” a nie „jest, lecz milczy”), a na wszystkich wcześniejszych strofach kończąc. Inaczej motyw „znaku Boga” pojmuje Jerzy S. Ossowski: „Na pytanie wyobraźni: gdzie jest Bóg, Herbert odpowiada tyle – i aż tyle: Bóg jest w pustce, w milczeniu, w materii” (J.S. Ossowski, *Herbert czytający Gałczyńskiego* [w:] *Idee i eksplikacje*, red. W. Jaworski, Kraków 2001, s. 124). Jak rozumiem, komentator przyznaje tym samym, iż wedle odpowiedzi Herberta Bóg „nie jest w Kościele” w tym znaczeniu, którym operuje katolicka ekklezjologia.

*

Cztery teksty omówione w niniejszym rozdziale to przykłady czterech odrębnych działań podejmowanych przez poetę w języku oraz czterech sytuacji spotkania między konstruowaną wypowiedzią, a sensem teologicznym. Jak łatwo zauważyć przebieg działań i sens spotkań jest za każdym razem odmienny:

Można powiedzieć, że:

1. w szkicu *Wrócimy do Ciebie Panie* sens teologiczny (chrześcijańska wizja relacji Stwórcy – stworzenie) jest niejako zapraszany do tekstu, gdzie czeka na niego obmyślona przez poetę forma ekspresji.

Podczas gdy:

2. w wierszu *O ufności* sens teologiczny (nauka o Duchu Świętym – Pocieszycielu), ewokowany za pomocą aluzji wersyfikacyjnej oraz leksykalnej, istnieje jako jedna ze znaczeniowych potencji tekstu.

Podobnie, choć nie identycznie:

3. w notatce o płomieniu sens teologiczny (nauka o oczyszczającym działaniu Ducha Świętego) jest przywoływany poprzez konwencjonalny symbol pneumatologiczny, a następnie poddawany próbie żądań i wątpliwości podmiotu.

Gdy tymczasem:

4. w wierszu *Kościół* spotkanie z sensem teologicznym (ideą Kościoła Świętego, Apostolskiego, ożywianego i umacnianego przez Pana) jest w gruncie rzeczy pułapką; metaforyczna, opisowa narracja osacza ów sens i określa go jako martwą, pustą strukturę znaczeń.

Czy dysponując taką mapą językowych działań poety, można formułować silne tezy dotyczące światopoglądu jego ówczesnej twórczości, rozstrzygać o zasadniczo chrześcijańskim bądź agnostycznym charakterze kreowanego świata poetyckiego? Nie sądzę. Precyzyjne kalendarium procesu twórczego skłania raczej do stwierdzenia, iż pole lirycznej wypowiedzi było przestrzenią niemal równoczesnej artykulacji diametralnie różnych postaw myślowych.

Przypomnę informacje chronologiczne, już w tym rozdziale podawane, a teraz nabierające znaczenia interpretacyjnego: wiersz *O ufności* powstaje 9 stycznia, *Kościół* – 25 i 26 lutego 1951 roku. Oznacza to, że niewiele więcej niż miesiąc dzieli dwie wypowiedzi, z których jedna wyraża empatyczny, druga zaś likwidacyjny stosunek wobec sensu teologicznego. A dodajmy, że pomiędzy nimi, 27 stycznia, powstaje utwór *Kapłan* (SS), powszechnie znany i chętnie komentowany jako przejaw doświadczenia religijnej pustki²⁶⁶. Nie uważam, aby napięcie zachodzące między wymienionymi wierszami można było zredukować za pomocą tezy często odnoszonej do twórczości autora *Rovigo*: w świecie Herbertowskim „sacrum” dostępne jest tylko i wyłącznie w indywidualnym, intymnym doświadczeniu duchowym, nigdy zaś w ramach systemu religijnego i struktury instytucjonalnej²⁶⁷. Jeśli odniesiemy tę tezę do pary utworów *O ufności* – *Kościół* stwierdzimy, że, istotnie, drugi z wymienionych wierszy można uznać za poetycką krytykę religijności instytucjonalnej. Ale przecież hymn *Veni Creator*, jak i cała symbolika pneumatologiczna, to także część systemu religijnego, bynajmniej nie odrzucona przez autora *O ufności*. Wyjaśnienie jest więc zbyt proste i nazbyt kategoriyczne.

Kalendarium twórczości pozwala zresztą dostrzec więcej myślowych napięć między utworami chronologicznie sąsiadującymi. Chciałbym w tym miejscu wskazać na jeden jeszcze przykład, także sytuujący się w początkach roku 1951, a przy tym bardzo wyrazisty. Tego samego dnia, 5 stycznia, Zbigniew Herbert komponuje utwory *Usta proszą* oraz *De profundis*²⁶⁸. W ukształtowaniu języka wierszy odnaleźć można pewne wątki wspólne. Epitet „twardy” spełnia bowiem identyczną funkcję sensotwórczą, służy określeniu tego,

²⁶⁶ Por. A. Fiut, *Język wiary i niewiary*, dz. cyt., s. 279

²⁶⁷ Tezy interpretacyjne, mówiące o pozasystemowym charakterze „doświadczenia religijnego” omawia Tomasz Garbol, zwracając przy tym uwagę na ich mocne i słabe strony, zob. *Chrzest ziemi*, dz. cyt., s. 41–46.

²⁶⁸ Oba wiersze ukazały się w „Tygodniku Powszechnym” w 1951 r. – *Usta proszą* w numerze 43, *De profundis* w 40. Zostały także opublikowane w innej wersji w zbiorze korespondencji z Jerzym Zawiejskim (ZHJZ 175 i 178). Wiersz *De profundis* znalazł się również w zbiorze ...każdej chwili wybierać muszę (dz. cyt.).

co przyjemne, materialne, dalekie od świętości i doskonałości²⁶⁹. Ponad tym podobieństwem bezapelacyjnie przeważa jednak silna odmienność. W wierszu *Usta proszą* Herbert poszukuje leksyki łagodnej i stonowanej: „szepc”, „cisza”, „czuwanie”. Wszystko, cokolwiek dzieje się w świecie wiersza, zostało wyciszone. Nawet, jeśli pojawi się motyw bólu, to wiąże się on z „bolesnym ruchem małych warg”. Tymczasem w *De profundis* podmiot „woła”, swoją cielesność określa jako „czerwoną jamę ciała”, swój układ krwionośny nazywa „siecią żył napiętych”. Poeta preferuje zatem jakości ostre i głośne; kreuje też obrazy, które rozsadzają ramy intymnego monologu. Podmiot liryczny czuje się „na wskroś przebity ziemską osią” oraz „podległy obcym ruchom planet”; dla wyrażenia kondycji i rozpaczony wołającego „ja” konieczne staje się więc jakieś ogromne *theatrum*, nie tylko świata, ale i kosmosu. Zróznicowanie w sferze poetyk koreluje z zasadniczą odmiennością emocjonalną i myślową obydwu wierszy. *Usta proszą* to ściszona, intymna medytacja nad tajemnicą bliskości i oddalenia człowieka oraz Boga, zwieńczona efektowną pointą o augustiańskiej (jak sądzę) proveniencji²⁷⁰. Natomiast *De profundis*, utwór utrzyma-

²⁶⁹ Podmiot wiersza *Usta proszą* za pomocą metaforycznego obrazu wyraża nadzieję na przemianę swej osobowości pod wpływem doświadczenia łaski:

może przywołam jasny promień
aby otworzył twarde czoło

Podmiot *De profundis* mówi o sobie: „obity szczelnie twardą skórą”. Własną kondycję charakteryzuje natomiast zwrotem: „zakorzeniony w twardej ziemi”.

²⁷⁰ Jak sądzę, finałowy koncept „którego dotknąć nie potrafię / który wypełniasz mnie do dna” jest echem typowych dla *Wyznań* formuł paradoksalnych, określających relację Boga i człowieka. Na przykład (cytuję według starego, przedwojennego tłumaczenia Wiśłockiej-Remerowej): „Przeto skoro i ja istnieję, po cóż proszę Cię, abyś wszedł we mnie, ja, który nie istniałbym, gdybyś Ty nie był we mnie. Nie ma mnie bowiem jeszcze w czeluściach ziemi, a Ty jednak i tam jesteś; bo chociaż do piekieł zstąpię, jesteś ze mną. Więc nie istniałbym, Boże mój, nie istniałbym wcale, gdybyś nie był we mnie. Lub może nie istniałbym, gdybym nie był w Tobie, z którego wszystko, przez którego wszystko i w którym jest wszystko? I tak, Panie, i tak” (św. Augustyn, *Wyznania*, BN seria II, Kraków 1929 s. 4–5). Zainteresowanie postacią i dziełem św. Augustyna jest wyraźnie dostrzegalne w twórczości i korespondencji Zbigniewa Herberta, zob. charakter *Augustyn* (WG1), wiersz *Contra Augustinum Pontificem in Terra Nubia Peccatorem in Purgatorio* (napisany w latach dziewięćdziesiątych, MD 82) oraz

ny w tonacji mrocznej, mówi o przerażeniu śmiercią, ciałem, ziemią, a równocześnie o niemożliwości doświadczenia transcendencji.

Myślę, że porównanie *Usta proszą – De profundis* mówi coś istotnego na temat osobowości twórczej Zbigniewa Herberta. Przez jego pryzmat widzimy poetę-aktora, wykazującego zdolność stwarzania gruntownie odmiennych kreacji językowych, umięjącego zmieniać ustawienia głosu. Nie oznacza to, iż przypisuję Herbertowi „aktorstwo” rozumiane jako udawanie, nieszczerłość, fałsz, to jest w znaczeniu potocznie-pejoratywnym. Przeciwnie, posługując się metaforą poety-aktora mam na uwadze taką tradycję myślenia o aktorstwie, która właśnie w fenomenie zmieniania wizerunku, przywdziewania maski, konstruowania postaci, widzi i szanuje trud poznawania prawdy o człowieku. A jest to tradycja na polskim gruncie szczególnie silna i żywotna...²⁷¹ Poetyckie aktorstwo Zbigniewa Herberta to

wzmianki w listach do Zawieyskiego (8 kwietnia 1950, ZHJZ 35) i do Misiółkowej (31 stycznia 1952, ZHHM 65).

²⁷¹ By ograniczyć się tylko do jednego przykładu – cytat z tak zwanego *Studium o Hamlecie* Stanisława Wyspiańskiego, tekstu, który dla późniejszych artystów teatru polskiego stał się rodzajem księgi świętej (Osterwa nazywał go „listem apostołskim” nowego teatru):

Śmieszni? – Nieprawda. Oni tylko mają
pokazać, pokazują w sztuce, którą grają,
ludzkie przywary i ludzką niewolę,
i niedołęstwo myśli, i ułomność;
przyjmują na się maski, strój i dolę
żywą, a sądzi ich wasza przytomność. [...]
To nie są błazny – chociaż błaznów miano,
oklaskiem darząc, w oczy im rzucano –
lecz ludzie – których na to powołano,
by biorąc na się maskę i udanie,
mówili prawdy wiecznej przykazanie.
Na co stać kogo, tajemnic tych sięga;
wieczna w tym siła, groza i potęga.

Jacek Kopciński przekonuje, iż polska tradycja szacunku dla teatru jako narzędzia poznawania prawdy była Herbertowi bliska, zob. *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 62–65. Notabene, właściwy to moment, by postawić pytanie: czy Herbert znał tzw. *Studium o Hamlecie*? Pewne fragmenty *Hamleta na granicy milczenia*, Herbertowskiego eseju z początku lat pięćdziesiątych, uderzają myślowym pokrewieństwem z dziełem Wyspiańskiego

zdolność penetrowania różnych systemów myślowych i znajdowania dla nich swoistych form językowego wyrazu. Lub, jak kto woli, zdolność penetrowania różnych rejestrów językowych, w których mogą zaistnieć rozmaite wizje świata. W tej właściwości Herbertowskiego poezjowania dostrzegam poważne ograniczenie, z którym każda próba orzekania o „światopoglądowej orientacji twórczości” (a więc także o jej „religijnym aspekcie”) musi się liczyć²⁷².

Wypada zatem wrócić do interpretacyjnej diagnozy Aleksandra Fiuta i dynamicznego obrazu twórczości autora *Studium przedmiotu*, ukazującego stan ciągłego napięcia stylistyczno-semantycznego między językiem wiary i niewiary. Powtórzę tę diagnozę w nieco innych słowach. Rodząca się wypowiedź poetycka Zbigniewa Herberta przebiega między próbą dialogu z chrześcijańską symboliką sakralną, a przeświadczeniem, że symbolika ta jest już martwa, spetryfikowana i bezsensowna. Każda wypowiedź poetycka, w której następuje spotkanie z sensem teologicznym stanowi osobne, indywidualne pomyślenie o granicy między tym, co martwe i żywe – w spotkanym sensie, ale i we współczesnej wrażliwości, słowie, wyobraźni. Stwierdzenie to niech zilustruje jeden jeszcze utwór, już ostatni spośród omawianych w kończącym się rozdziale. Wiersz ten

(np. pogląd, iż „Hamlet to nie hamletyzowanie”, koncepcja Hamleta artysty osądzającego świat poprzez sztukę oraz Hamleta dojrzewającego do przyjęcia Losu). Kopciński jest nawet pewny, iż Herbert *Studium Wyspiańskiego* znał „światnie” (tamże, s. 165). Moja kwerenda archiwalna nie dostarczyła w tym względzie żadnych przesłanek rozstrzygających: notatki Herberta sporządzone w ramach przygotowań do *Hamleta na granicy milczenia* nie zawierają odniesień do Wyspiańskiego.

²⁷² Dlatego też byłbym dziś skłonny osłabiać kategoryczność tez sformułowanych przeze mnie w szkicu *Pora ufności. O religijnym aspekcie wczesnej poezji Zbigniewa Herberta* („Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 2), gdzie przekonywałem, iż początek roku 1951 to moment szczególnie intensywnego dążenia poety w stronę „liryki religijnej”. Nie wycofuję się z przesłanek, które uzasadniały to stwierdzenie, ale mocniej chciałbym akcentować elementy ograniczające tezę. Wiersze *De profundis* i *Usta proszą* potraktowałem we wspomnianym szkicu jako blisko współbrzmiające, zdecydowanie przeceniając podobieństwa kosztem różnic. W polu mojej uwagi nie zaistniały w ogóle wiersze *Kapłan* i *Kościół*, powstałe w tym samym czasie, a przecież właśnie one mogły (i powinny) skłaniać do zniuansowania prezentowanego obrazu.

nie był nigdy publikowany – przytaczam go na podstawie rękopisu przechowywanego w Archiwum Zbigniewa Herberta²⁷³:

Z twarzą na północ zwróconą już odjeżdżają jeźdźcy
 po dwakroć w cień owinięci [?] rzęsy pokryte szronem
 [?] kwitnącym oddechem pchają równinę przed sobą
 u ramion jak strzepy skrzydeł tak cięży im niebo samotne
 bez ptaków niebo bez losów równina nic tylko równina
 od dymów ludzkich daleka źródłom kipiącym obca
 palmy się śnią na postojach i gwiazda która zna drogę
 i studnia przeznaczęń pełna wiadro snów przezroczyстых
 na wschód na wschód wracajcie – krzyczą przez sen poganiacze
 po świeżych śladach wielbłądów – do dużych rzek i ogrodów
 Ślady kół na pustyni w nich grudki mirry i złota
 nie ma tu drzew by się zwierzyć marznie radość ogromna
 nie wiemy jak się nazywa to co oddala od domu
 może w najdalszej północy poza wołaniem śniegów
 czeka człowiek spragniony nowiny którą dźwigamy
 on pierwszy który uwierzy mocą rzeczy odległych

Słyszymy w nim głos podmiotu wypowiadającego się w pierwszej osobie liczby mnogiej. Nie oznacza to jeszcze, że jest on podmiotem zbiorowym – być może indywidualne „ja” liryczne eksponuje swą przynależność do grupy jeźdźców? Ci zaś są rozpięci między dwoma kierunkami. Podążają „na północ”, słyszą nawoływania do zawrócenia „na wschód”. Wskazane kierunki są silnie antynomiczne. Droga ku północy wiedzie przez dziwną przestrzeń, którą charakteryzuje brak. Podmiot mówi o krainie bez ludzi, bez ptaków, bez drzew, a nawet bez losów. Jest to jakiś negatyw świata – nic się tu nie wydarza i nic nie spełnia. Stwierdzenie pozytywne, gdy się pojawia, podtrzymuje w gruncie rzeczy apofatyczną charakterystykę świata: „równina nic tylko równina”. A więc wielka, nie do ogarnięcia dla wzroku i wyobraźni, płaska przestrzeń „niedziania się”, w dodatku wroga ludzkiemu istnieniu, niebezpieczna (por. „marznie radość ogromna”)²⁷⁴. Tymczasem wschód zachęca obra-

²⁷³ Akc. 17 955 t. 47.

²⁷⁴ Notabene, obraz ten ma chyba podwójną inspirację. Motyw konnej jazdy przez bezkresną i bezdrzewną równinę pojawia się w introdukcji *Pieśni o miłości i śmierci Korneta Krzysztofa Rilke* i stąd zapewne czerpie go Herbert. Ale też nałożyć mogło się skojarzenie z *Równiną* Czesława Miłosza.

zem „dużych rzek i ogrodów”, a więc życiem i cywilizacją. Jazda na północ jest w tej sytuacji zachowaniem absurdalnym, niedającym się wyjaśnić w kategoriach rozsądku i podmiot zdaje sobie z tego sprawę: „nie wiemy jak się nazywa to co oddala od domu”.

Herbert tak skonstruował narrację w dwu pierwszych strofach, aby podróż ludzi „z twarzą na północ zwróconych” wydawała się niedokładnym powtórzeniem innej podróży, która ma wymiar archetypiczny. Mowa tu oczywiście o wędrówce trzech magów, opisanej w Ewangelii wg św. Mateusza. Motyw ten zdobył sobie trwałą pozycję w pamięci i wyobraźni europejskiej kultury, gdzie funkcjonował na wiele różnych sposobów: od wysokiej teologii do popularnej dewocji. Stał się jedną z podstawowych fabuł bożonarodzeniowych, znanych każdemu dziecku, wychowanemu w chrześcijańskim kręgu kulturowym. W wierszu Herberta kulturowy paradygmat obecny jest na zasadzie niejasnego przypomnienia. Jeźdźcy podążają drogą ze wschodu na północ. W źródłowym tekście ewangelicznym o kierunku północnym nie ma wzmianki, jednak wyraźnie stwierdza się, że pogańscy mędrcy przybywają do Jerozolimy, a następnie do Betlejem „ze Wschodu” (Mt 2,1). Dalej, podmiot Herbertowski podąża po śladach kół, w których widnieją „grudki mirry i złota”, co może sugerować, że szlak na północ przez niekończącą się równinę był szlakiem Trzech Króli. Pojawia się także gwiazda „która zna drogę”, choć nie w rzeczywistości, a we śnie, jako nieziszczalne marzenie. Można powiedzieć, że podróż opisana przez Herberta nosi w sobie ślady podobieństwa do podróży Trzech Króli, jest jej niejasnym ponowieniem, takim jednak, które pewne elementy wzoru zniekształca lub pomija. Wedle narracji ewangelicznej magowie zdążają do Judei, aby złożyć hołd „nowo narodzonemu królowi żydowskiemu” (Mt 2,2). Ich podróż ma więc konkretny, dający się zwerbalizować cel. Tymczasem w wierszu Herberta teleologia podróży okazuje się mglista, ograniczona do jednego domysłu, wyłożonego w sposób mało precyzyjny. W „najdalszej północy” być może znajduje się człowiek „spragniony nowiny”, której posłańcem jest zbiorowy podmiot. Jaka to jednak nowina, czy rozumieją ją sami posłańcy – to pozostaje w sferze niedopowiedzenia.

Dwie wyżej interpretowane strofy uzupełnił poeta finałem, wydzielonym jako osobna jednostka kompozycyjna:

Przesłanie

archaiczną włóczęgią strącać gwiazdy dziecinne
 blask okien wigilijnych smak owoców i wina
 ziarenko szron pod powieką to cały żal streszczony
 to porachunek spóźniony z cieniem wielbłądów za oknem
 Cóż powiemy północy która czeka na słowo
 jeszcze raz od początku tą samą legendę ofiary
 i nawet rąk swych nie ogrzać przy ognisku radości
 z twarzą na północ zwróconą odejść za cieniem garbatym

Sytuacja staje się więc bardziej klarowna. Można teraz stwierdzić, że poetycka wizja podróży na północ jest reakcją mówiącego podmiotu na atmosferę Świąt Bożego Narodzenia, opisywanych jako wydarzenie o wymiarze nade wszystko obyczajowym, rodzinnym, społecznym.

Najdobitniejszym, najbardziej deklaratywnym fragmentem utworu są dwa pierwsze wersy ostatniej strofy. Najpierw pojawia się tu pytanie: „Cóż powiemy północy”. Następnie pada odpowiedź: słowem, na które „północ czeka” ma być „legenda ofiary”, powtarzana „jeszcze raz” i „od początku”. „Północ” to zapewne w tym wierszu pseudonim współczesnego świata – ponurej, jałowej ziemi, która potrzebuje jakiejś zasadniczej, duchowej odmiany, jakiegoś słowa stwarzającego nowy sens. A „legenda ofiary”? To już sformułowanie bardziej enigmatyczne. Niewątpliwie, ze względu na bożonarodzeniowy kontekst uruchomione zostaje skojarzenie chrystologiczne i pasyjne (Chrystus – Słowo Ojca dane światu oraz Ofiara zbawiająca świat). Trudno jednakże uznać finał wiersza za wyznawczy. Sformułowanie „legenda ofiary” pozwala sądzić, że w świadomości mówiącego podmiotu historia Dziecka narodzonego w Betlejem funkcjonuje raczej jako paradygmat kulturowy, opowieść mityczna. Z utworu Herberta pozwala się wyczytać morał egzystencjalny, czysto etyczny: świat potrzebuje zbawienia i odnowy. Ludzkie życie jest dziełem heroicznym wówczas, gdy na tę potrzebę, na to „wołanie północy” – odpowiada. Heroizm wiąże się ze świadomością, że dokonana ofiara i tak nie zbawi i nie odnowi. Ta sama „legenda” musi być podejmowana wciąż „jeszcze raz” i wciąż „od początku”. Wypowiedź podmiotu wiersza nie precyzuje, czy idzie tu o wypełnianie obowiązku przez jednego człowieka, w każdym kolejnym dniu

jego życia, czy o nieprzerwaną sztafetę pokoleń. Można zresztą przyjąć jedną i drugą odpowiedź równocześnie.

Symbolika i narracja chrześcijańska jest więc w omawianym wierszu żywa. Nie tak jednak żywa, jak w utworze *O ufności* lub w notatkach lirycznych z roku 1949, gdzie, uobecniona w języku poetyckim, mogła wprowadzać w pole znaczeń określone sensy teologiczne. W wierszu o jeźdźcach legenda Bożego Narodzenia pozostaje żywa jako piękna metafora treści, która jest w swej istocie ludzka, arcyłudzka²⁷⁵. Rzecz ciekawa: Herbert napisał wiersz o jeźdźcach „z twarzą na północ zwróconych” 16 grudnia 1953 roku, a więc na tydzień przed Wigilią Bożego Narodzenia. Rytm twórczości był więc w tym przypadku zgodny z rytmem kalendarza. A także z tonacją życzeń, które niespełna tydzień później, 22 grudnia, przesłał poeta Jerzemu Turowiczowi:

Kochany Jerzy
 chcę abyś miał ode mnie tę różową ćwiartkę kiepskiego papieru pełną
 najlepszych życzeń świątecznych. Jest noc i w uszach dzwoni cisza,
 pojutrze nad tym brudnym światem wszędzie najczystsza gwiazda
 i mocniej zabiją źródła ziemi. Jeszcze raz mimo oporów poddaję się
 erozji legendy. (ZHJT 62)

²⁷⁵ Na marginesie warto odnotować, iż napotykamy tu kolejny przejaw bliskości światów poetyckich Herberta oraz „poległych poetów”. Myślę o roli, jaką w twórczości zwłaszcza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (choć nie wyłącznie) spełnia Boże Narodzenie. Wiersz *** (*Z twarzą na północ zwróconą*) daje się czytać w swoistym dialogu ze wspomniałą *Balladą o trzech królach*. Być może mamy tu nawet do czynienia ze świadomym nawiązaniem?

Rozdział 3

Słońce nocy i Kelnerzy w pustych restauracjach Co to znaczy: aktywność w języku?

Wiersz pt. *Słońce nocy* był jednym z elementów współtworzących sytuację „otwierania głosu” Zbigniewa Herberta. Powstał jesienią 1949 roku, kiedy przyszły autor *Pana Cogito* intensywnie poszukiwał własnego języka poetyckiego. Około dwanaście miesięcy później, 4 października 1950 roku, *Słońce nocy* zostało inkorporowane do grupy tekstów przesłanych Jerzemu Zawieyskiego. W kolejnych latach autor nie znalazł jednak miejsca dla tego utworu w żadnym z tomików; wiersz nie był także publikowany na łamach prasowych. Do druku podał go dopiero w roku 2002 edytor korespondencji Herbert – Zawieyski. W przeciągu sześciu lat, mijających od tego wydarzenia *Słońce nocy* (ZHJZ 169) nie wzbudziło zainteresowania badawczego. Można powiedzieć, że jest to tekst nieinterpretowany.

– Dławi nas sepią
Kłuje cieniem
Księżycą sieje w suchych ostach

Trwoga przybiera
Kurczy ziemię
przed nocą nagłą jak wodospad –

Tak mówią ludzie
małej wiary
którzy wołają: ucisz

Przesać nad nami
liczmy gwiazdy
Rachunek nieba
Rachunek sumień

Otwórz serce
Spłynie krew
powróci jasna
jak nawrócenie

Nie bój się nocy
otwórz usta
wyznanie: krwotok żywych słów

Oto jest nocne południe
Pora żarliwych gwiazd

Interpretacyjne zwiedzanie wiersza zaczynam od obserwacji dotyczącej językowego ukształtowania dwu pierwszych strofoid. Na przestrzeni sześciu wersów daje się zauważyć znaczne zagęszczenie rozwiązań łamiących poprawność gramatyczną oraz obniżających komunikatywność przekazu. W języku poetyckim Zbigniewa Herberta sytuacja taka jest czymś rzadkim, nietypowym. Spróbujmy się jej przyjrzeć.

Efektem silnie odczuwalnym jest eliptyczność składni. W pierwszej strofoidzie brakuje nazwania sprawcy wykonywanej czynności. „Dławi nas sepią”, „kłuje” oraz „sieje” – ale kto lub co? Jeśli czytelnik (interpretator) domaga się od wiersza spójności i klarowności przekazu, zatarcie podmiotu gramatycznego staje się defektem lub zagadką do rozwiązania. Wykonawcy dławienia i kłucia można bowiem szukać w dwóch kierunkach. Albo oglądając się wstecz, ku tytułowi (bo tylko on jest przed inicjalnym wersem), albo skupiając uwagę na pierwszym wersie strofoidy drugiej (bo tam znajduje się najbliższy nazwany z imienia podmiot gramatyczny). Zauważmy: w zależności od przyjętej strategii lekturowej, zmienia się funkcjonalizacja elipsy. W wariacie retrospektywnym elipsa jest chwytem projektującym ciągłą lekturę tytułu oraz inicjalnego wersu: Słońce nocy – dławi nas, kłuje, sieje. W wariacie antycypacyjnym

wybrakowanie składni służy chwilowemu utrzymaniu czytelnika w stanie niedoinformowania, aż do momentu wyjaśnienia, przypadającego w nagłosie pierwszego wersu drugiej strofoidy: Dławi nas, kłuje, sieje – trwoga.

Czy do tego rodzaju gier konstrukcyjnych chciał poeta zachęcić czytelnika? Trudno o jednoznaczną odpowiedź. Wydaje się jednak, że bardziej naturalne i ciekawsze jest inne spojrzenie. Być może za pomocą elipsy sprawca tekstu nie dążył do chwilowego wstrzymania informacji, lecz kreował stabilną sytuację niedopowiedzenia. Jeśli tak, to określił tym samym sytuację interpretatora. Nie wiemy, kto / co jest sprawcą opresji, w jakiej znalazło się (także bliżej nieokreślone) „my” tego wiersza i nie dowiemy się w żadnym z kolejnych wersów. Faktem tekstowym pozostaje amorficzność i niewyobrażalność czegoś / kogoś, opisywanego jako agresor, źródło zagrożenia.

Tymczasem wypada stwierdzić, iż w obrębie pierwszej strofoidy problematyczny jest nie tylko status podmiotu wykonywanych czynności. Własną sferę trudności wyznacza niejasny, mało czytelny stosunek delimitacji wersowej do syntaktycznej. W pierwszej lekturze łatwo odebrać tę strofoidę jako wiersz zdaniowy, bezprzerzutniowy, z klauzulami kadencyjnymi lub półkadencyjnymi, którym odpowiadają domyślne kropki lub przecinki po ostatnim wyrazie w wersie:

– Dławi nas sepią (, / .)

Kłuje cieniem (, / .)

Księżyc sieje w suchych ostach (. / ,)

Problem zaczyna się w wersie trzecim, który, przy takiej realizacji głosowej, posiada konstrukcję anakolutową. Trudno wskazać rację poetycką zdolną uzasadnić deklinację tak rażącą dla ucha – sieje księżyc – ale dotychczasowe doświadczenie z językiem pierwszej strofoidy nie pozwala na całkowite oddalenie takiego odczytania. Jeśli poeta – z ewidentną szkodą dla komunikatywności przekazu – wprowadza problematyczność identyfikacji podmiotu gramatycznego, to może także naruszać reguły deklinacji. Pamiętając o tym, warto sprawdzić inny tok lekturowy, zakładający istnienie przerzutni między wersem drugim a trzecim. Czytamy wówczas: Dławi nas sepią, kłuje cieniem księżyc, sieje w suchych

ostach. Taka lekcja usuwa wprawdzie jedną trudność gramatyczną – przypadek rzeczownika „księżyc” dobrany został poprawnie – ale wprowadza natychmiast nowy punkt oporu. Wybrakowanie odcinka „sieje w suchych ostach” ulega powiększeniu, gdyż prócz podmiotu (kto/co sieje?) nie znajdziemy w nim także dopełnienia (kto/co jest siany/siane?). Z tą drugą niewiedzą łatwiej się jednak uporać, gdyż logika wyводу nakazuje powtórzenie zaimka osobowego, użytego w inicjalnym wersie. A więc: Dławi nas sepią, kłuje cieniem księżycą, sieje (nas) w suchych ostach.

O trzech inicjalnych wersach *Słońca nocy* nie należy jednak mówić wyłącznie w kategoriach gramatycznych, gdyż możliwości takiego opisu szybko się wyczerpują. Konieczna okazuje się wówczas interpretacja metaforycznego wymiaru projektowanych zdarzeń językowych. Uważny namysł pozwala dostrzec, iż sekwencja określeń charakteryzujących opresyjne doświadczenia podmiotu została starannie ułożona. Najpierw pojawia się ekspresyjne „dławi nas sepią”²⁷⁶. W następującym

²⁷⁶ Notabene użycie słowa „sepia” jest tu kwestią szczególnie ciekawą, na co zwróciła moją uwagę Pani Profesor Ewa Miodońska-Brookes. Wyraz ten posiada kilka wzajemnie się motywujących znaczeń. „Sepia”, polski odpowiednik „mątwą”, to w zoologii nazwa podwodnego drapieżcy, wyposażonego w silnie umięśnione ramiona z przyssawkami, pozwalającymi chwycić i pochłaniać pożywienie. W chwili zagrożenia mątwy wystrzykują ciemnobrunatną wydzielinę, którą otaczają się niczym zasłoną dymną. Z tej substancji wyrabiany jest naturalny, ciemny barwnik, zwany w języku sztuk plastycznych „sepią” dla podkreślenia jego organicznej, odzwierzęcej proveniencji. (Mowa oczywiście o tzw. „sepii naturalnej”, w odróżnieniu od „sepii syntetycznej”, która jest pochodzenia przemysłowego i imituje właściwości organicznego barwnika). Trzeci zakres zastosowań słowa „sepia” obejmuje rysunki wykonane tym barwnikiem, czwarty – określenie typu monochromatycznej fotografii. Sądzę, że w wierszu Herberta „grają” wszystkie wymienione znaczenia, przy czym szczególnie istotne mogą się okazać skojarzenia zoologiczne. Wprowadzają one element grozy, związanej przez ludzką wyobraźnię z przedstawieniami podwodnego bestiarium. Na marginesie warto odnotować, że w znanym wierszu Wiktora Woroszyńskiego pt. *Strachy* (w zbiorze *Wiersze 1954–1996*, Kraków 2007) „sepia” pojawia się (w dodatku razem z motywami nocy i uduszenia) jako jeden ze wielu znaków, ewokujących bezmiar, potencjalną nieskończoność doświadczenia lęku:

Dusi go noc i dzień oślepia,
kule ogniste latają nad głową.
Przerażający jest fiolet i sepia,
cisza i łoskot, milczenie i słowo

z kolei wyrażeniu „kłuje cieniem” zachodzi równocześnie kontynuacja kolorystyczna („cień” – „sepia”) oraz podmiana motywu fizjologicznego: „kłucie”, zadawanie bólu, ranienie ostrym przedmiotem zajmuje miejsce „dławienia”. Poszerzeniu ulega więc skala tortur doznawanych przez „my”. W wyrażeniu trzecim i ostatnim – „sieje w suchych ostach” – motyw ciemności już nie występuje, za to przedłużeniu ulega motyw ostrza i kłucia. Osty to przecież rośliny, których łodygi i liście pokryte są kolcami. Tak więc, Herbert skonstruował metaforyczny układ rozkwitający, dający się ująć następującym schematem: uduszenie i ciemność (wers I) – ciemność i kłucie (wers II) – kłucie i susza, jałowość (wers III). W planie takiej narracji metaforycznej bronią się obydwie poprzednio wyróżnione warianty dopełnienia. Jeśli księżyc jest siany w ostach, to upodabnia się w ten sposób do zmarnowanego ziarna. Wers mówi wtedy o zaniku jedyne go światła mogącego rozjaśnić mrok nocy. Jeśli natomiast czynność zasiewania dotyczy „my”, to pojawia się tym samym trzecie już metaforyczne nazwanie opresyjnej sytuacji, w której znalazła się mówiąca zbiorowość. „My” poddane torturom duszenia i kłucia, czeka los ziarna rzuconego na jałową glebę, a więc jakiś kres beznadziejny i definitywny. Jakkolwiek więc zrozumiemy metaforyczny siew w tej strofoidzie, czy odniesiemy go do księżycy, czy mówiącego podmiotu, waloryzacja motywu pozostaje jednoznacznie negatywna.

Tyle (na razie) o strofoidzie pierwszej. W strofoidzie drugiej konsekwentnie realizowany jest tok bezprzerzutniowy. Tekst nie został poddany tak znacznej perforacji jak w całości poprzedniej. Trudności nie stwarza również identyfikacja gramatycznego podmiotu zdania – jest nim „trwoga”, która najpierw „przybiera”, a następnie „kurczy ziemię”. Połączenie wyrazowe „trwoga przybiera” ukształtował Herbert na zasadzie ostentacyjnej analogii wobec standardowego związku frazeologicznego „woda przybiera”. Dzięki takiemu zabiegowi poeta dokonał sprawnej kondensacji aktu porównania trwogi do rosnącej masy wód, powodzi, potopu. Dziwniejszy wydaje się drugi kreowany zwrot, gdyż przyzwyczajenie frazeologiczne podpowiada, że sprawca czynności kurczy zwykle coś, co do niego organicznie należy (por. kurczyć palce, nogi). Uzus językowy preferuje także stronę zwrotną tego czasownika – coś kurczy się. Wyrażenie „trwoga kurczy ziemię” może być rozpatrywane

jako swoisty neologizm frazeologiczny, modyfikuje bowiem standardowy zakres łączliwości użytego czasownika.

W całości drugiej kontynuowany jest więc proces zakłócania gramatyki wypowiedzi, choć przebiega on już w sposób mniej radykalny. Nie maleje natomiast stopień metaforycznej koherencji. Trwoga-potop „kurczy”, czyli zmniejsza objętość ziemi, pokrywa jej powierzchnię. W trzecim, ostatnim wersie wątek nagłego naporu, zalewu wód znajduje prostą kontynuację w obrazie wodospadu. Najwyraźniej poeta preferuje w tej partii wiersza metaforę akwaticzną, kreując napięcie z całością poprzedzającą, która przecież kończyła się motywem suchości i wyjałowienia gleby. Kontrast dotyczy jednak samej materii obrazowania, sfery znaku, a nie znaczenia. Suchość w wersie trzecim i woda w wersach czwartym i szóstym nie tworzą potencjalnej opozycji śmierć – życie. To raczej śmiercionośna susza i śmiercionośny potop, dwa oblicza katastrofy, dwa komplementarne nazwania jakiegoś intensywnego i traumatycznego światoodczucia.

Jeśli odsuniemy na moment punkt widzenia od badanego tekstu i, miast przyglądać się w zbliżeniu poszczególnym słowom, ogarniemy spojrzeniem dwie pierwsze strofoidy jako całość, zauważymy, iż dominującą pozycję zachowują motywy nocy-ciemności oraz zduszenia, zgniecenia, ściśnięcia, zawężenia. Świat opisywany w ekspozycji wiersza jest ogarnięty ciemnością, ma cechy zamkniętej, klaustrofobicznej przestrzeni; powódź zagarnia ląd, wodospad wprowadza odczucie impetu, potężnego nacisku. Można oczywiście postawić pytanie: czy świat rzeczywiście jest taki, jak w metaforycznym opisie? Czy raczej sposób opisywania świata jest sygnałem mówiącym o wewnętrznym doświadczeniu podmiotu opisującego, czyli mówiącej zbiorowości, „my”? Doświadczenie to zostało nazwane bezpośrednio, za pomocą pojęcia względnie jednoznacznego: trwoga. Świadomość strwożona, przeniknięta odczuciem grozy, określa swe samopoczucie jako torturę dławienia i klucia, a dookolną rzeczywistość – jako źródło opresji²⁷⁷.

²⁷⁷ We wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta motyw tortur pojawia się kilkakrotnie. W utworach pisanych już po *Słońcu nocy* prowadzi do niego zwykle specyficzny typ wyobraźni, odkrywającej ukryte zagrożenie w tym, co zwyczajne, w

Dla artykulacji tego rodzaju światoodczucia zastosował Herbert koncepcję języka poetyckiego, której w późniejszych utworach bodaj nigdy nie powtórzył (choć przecież o trwodze pisał jeszcze wielokrotnie). Z pełnym przekonaniem mówię tu o koncepcji, nie zaś o efekcie przypadkowym. Nagromadzenie rozwiązań łamiących poprawność językową jest zbyt duże, by podejrzewać poetę o potknięcia, będące skutkiem pośpiechu czy niedbałości, zwłaszcza że temu nagromadzeniu towarzyszy ład metaforyczny, staranna organizacja brzmieniowa (szeleszcząco-sycząca artykulacja trzeciego wersu pierwszej całości; siatka rymów żeńskich niedokładnych). Intencjonalne działanie poety polega więc na zacieraniu czytelności syntaktycznej struktury wypowiedzi oraz utrudniającym lekturę naruszaniu norm i przyzwyczajęń językowych, przy równoczesnym aktywowaniu metaforycznych wiązań między zdaniami oraz wersami. Jeszcze innymi słowy: to, co w komunikacie poetyckim niejasne i rozbite, wiąże się z gramatyką tekstu, co względnie klarowne i scalające – z metaforyką²⁷⁸.

powszechnym mniemaniu bezpieczne. Por. krótkie poematy prozą *Gabinet śmiechu* (?) oraz *Magiel* (1955). W pierwszym z nich sala krzywych luster staje się zapowiedzią sali tortur, na której ludzkie ciała poddawane są deformacji już nie iluzjonistycznej; w drugim maszyneria magła okazuje się zakonspirowanym instrumentarium karni dla heretyków. Łatwo dopatrzeć się tu aluzji do ubeckich katowni. Inaczej w *Słońcu nocy*. Tu dławienie, klucie i duszenie jest somatycznym określeniem stanu psychicznej udręki. W pewnym sensie Herbertowski opis współbrzmi z symboliczną wizją, która zaistniała już u progu dwudziestowiecznej polskiej poezji. Myślę tu o obrazach tortur zebranych w *In loco tormentorum* Tadeusza Micińskiego.

²⁷⁸ Myśląc o dość zaskakującym (jak na Herberta) łamaniu gramatycznych reguł wypowiedzi, warto zwrócić uwagę, iż takie zjawisko zaobserwować można w jednym jeszcze utworze tego autora, wcześniejszym od *Słońca nocy* o zaledwie kilka tygodni. Przypomnę zakończenie wiersza pt. *Poległym poetom* (SS):

P r z e s ł a n i e

Milczący przyjm Skomlący pocisk
w ramiona brał by ująć zdziwieniu

Światło na ten zagmatwany fragment rzuca historia jego kształtowania, poznawalna dzięki analizie rękopisu. Oto wersja pierwsza:

P r z e s ł a n i e

Milczący przyjm, którego pocisk
wtrącił w zdziwienie nieruchome

Dwie pierwsze całości wiersza, jakkolwiek zaskakujące i pełne komplikacji, w jednej kwestii ułatwiały zadanie interpretacyjne. Dawały mianowicie rzetelne podstawy do twierdzenia, że przemawia w nich jeden i ten sam podmiot, owo „my” doświadczające trwogi. Sfera problematyczności instancji nadawczej zaczyna się jednak tuż za granicą ekspozycji utworu. Analizowane dotychczas całości ujęte zostały w klamrę pauz. A już w strofoidzie trzeciej *Słońca nocy* (ZHJZ 169) czytamy:

Tak mówią ludzie
małej wiary
którzy wołają: ucisz

Uaktywnił się zatem jakiś inny podmiot, nazwijmy go podmiotem komentatorem, który odniósł się krytycznie do poprzednio słyszalnej wypowiedzi i określił jej nadawcę, strwożoną zbiorowość „my”, mianem „ludzi małej wiary”. Od tego momentu nie ulega wątpliwości, że w wierszu *Słońce nocy* istnieje więcej niż jedna instancja nadawcza, więcej niż jeden podmiot tekstowy. Współobecność głosów staje się rychło problemem komunikacyjnym. Pojawia się bowiem pytanie, który głos jest słyszalny w danym miejscu wewnątrztekstowej przestrzeni?. W cytowanej całości trzeciej mamy do czynienia z sytuacją klarowną. Łatwo się zorientować, że podmiot komentator słyszalny jest w zakresie otwartym słowami „Tak

Wersja druga jest już ciekawsza: znika przeestetyzowana peryfrazą, a „poceta” nie tyle zostaje zabity pociskiem, ile sam przyjmuje swoją śmierć w pocisku:

P r z e s ł a n i e
Milczący przyjm, tyś ślepy pocisk
w ramiona brał by ujść zdziwieniu

Wolno przypuszczać, że w toku dalszej pracy Herbert krytycznie ocenił epitet „ślepy” (nazbyt banalny?) i postanowił go zastąpić ciekawszym „skomlący” (określenie odgłosu lecącej kuli, a zarazem szokujące, ironiczne porównanie do płaczącego dziecka). Nowy epitet był jednak dłuższy o jedną sylabę. Aby uratować i format wersu i słowo, Herbert zdecydował się poświęcić gramatyczną poprawność i klarowność: ofiarą silnej elipsy pada zaimek „tyś”. I taka jest chyba geneza dziwnego anakolutu w ostatecznie zdefiniowanej wersji tekstu. Najpewniej więc powinniśmy to zagadkowe miejsce rozumieć jak następuje: Milczący, przyjmij przesłanie. Tyś brał w ramiona skomlący pocisk.

mówią”, a zamkniętym na „którzy wołają”. „Uciszyć” jest znów wezwaniem wypowiedzianym przez podmiot „my”, przerażoną gromadę. Precyzyjna i pewna demarkacja stref wypowiedzi możliwa jest dzięki uchwytnej logice wywodu oraz sugestii interpunkcyjnej. Sytuacja zmienia się jednak w strofoidach kolejnych, to jest czwartej, piątej i szóstej *Słońca nocy*:

Przepaść nad nami
liczmy gwiazdy
Rachunek nieba
Rachunek sumień

Otwórz serce
Spłynie krew
powróci jasna
jak nawrócenie

Nie bój się nocy
otwórz usta
wyznanie: krwotok żywych słów

Próba wnikliwej lektury doprowadza do odkrycia istotnych niezborności między poszczególnymi całościami. A mówiąc ściślej: całość czwarta odcina się od piątej i szóstej, które wydają się tworzyć związek zgody na płaszczyźnie obrazowania i w sferze znaczeń. I tak: strofoida czwarta rozpoczyna się od potwierdzenia realności grozy („Przepaść nad nami”), gdy strofoida szósta wzywa do przewyciężenia lęku („Nie bój się”). W strofoidzie czwartej słyszymy podmiot zbiorowy, który apeluje sam do siebie; w piątej i szóstej apel kierowany jest do „ty”. To istotne *novum*: wiersz dotychczas zamknięty w interpersonalnym układzie „podmiot-komentator” – „podmiot-my”, zaczyna istnieć jako *du-lyrik*, otwiera się ku jakiemuś „ty”, ułożanemu poza istniejącą wcześniej strukturą świata...

Dynamika sytuacji lirycznej oraz rysujące się napięcia semantyczne stanowią sygnały informujące o tym, że obserwowany fragment jest przestrzenią aktywności więcej niż jednego podmiotu mówiącego. Równocześnie gospodarz tej przestrzeni, poeta, nie wykonuje żadnego gestu wskazującego na przebieg granic między strefami wypowiedzi dwu podmiotów ujawnionych we wcześniejszych partiach tekstu. Zmusza tym samym czytelnika do

wykreślenia wedle własnego rozeznania mapy wiersza, ułatwiającej lekturową orientację. Poniżej przedstawiam propozycję, którą uznałem za najbardziej spójną i owocną interpretacyjnie. Legenda do wykonanej mapy jest prosta: czcionką zwykłą oznaczono domniemaną strefę wypowiedzi podmiotu „my”, czcionką pogrubioną – podmiotu komentującego.

– Dławi nas sepią
 Kłuje cieniem
 Księżycą sieje w suchych ostach

Trwoga przybiera
 Kurczy ziemię
 przed nocą nagłą jak wodospad –

**Tak mówią ludzie
 małej wiary
 którzy wołają: ucisz**

Przepaść nad nami
 liczymy gwiazdy
 Rachunek nieba
 Rachunek sumień

**Otwórz serce
 Spłynie krew
 powróci jasna
 jak nawrócenie**

**Nie bój się nocy
 otwórz usta
 wyznanie: krwotok żywych słów**

Oto jest nocne południe
 Pora żarliwych gwiazd

Teraz, na podstawie powyższej hipotezy mogę zrekonstruować linie myślenia obu podmiotów mówiących.

Ogarnięte trwogą „my” za pomocą eksklamacji „ucisz” wyraża pragnienie uspokojenia własnej jaźni. Do kogo to wołanie jest kierowane, to już kwestia inna i w tekście nierozstrzygana. Adresatem może być podmiot-komentator (co uzasadniałoby jego rychłą reakcję) lub Bóg; nie sposób także wykluczyć, że prośba wysyłana

jest w pustkę, stanowi wyraz rozpacz i bezsilności. Sytuacja ulega zmianie w kolejnych wersach, kiedy podmiot zbiorowy zaczyna zwracać się do samego siebie, jakby szukając możliwości autoterapii. Rzecz charakterystyczna: w tej fazie wypowiedzi nie występują już zakłócenia gramatyczne. Podmiot zbiorowy odrzuca język trwogi znany z ekspozycji wiersza, posługuje się wywodem o charakterze retoryczno-dyskursywnym i rozumowaniem o strukturze stwierdzeń i wniosków. Określenie „otchłan nad nami” oznacza, że „my” postrzega kosmos jako budzącą groźbę przepaść; stwierdzenie „liczmy gwizdy” zawiera wezwanie do uporządkowania obrazu tego, co przerażające drogą poznania naukowego. Następnie paralelizm wersów „Rachunek nieba / Rachunek sumień” podpowiada, że swoista inwentaryzacja otchłani zewnętrznej jest środkiem prowadzącym do wyciszenia wewnętrznego chaosu, czyli stanu przerażenia. Innymi słowy, poznanie i uporządkowanie makrokosmosu w jego naukowym obrazie pozwoli opanować mikrokosmos własnej jaźni, ogarniętej przez trwogę. Takie przynajmniej remedium wskazuje samemu sobie podmiot „my”. Skutków projektowanej terapii wiersz nie pokazuje – z podmiotem zbiorowym rozstajemy się wraz z końcem czwartej całości.

Tymczasem podmiot komentator określa się w sposób konsekwentnie polemiczny wobec postawy „my”. Kiedy zbiorowość artykułuje swój stan przerażenia, nazywa ją mianem „ludzi małej wiary”, gdy gorączkowo poszukuje ratunku, formułuje własny, alternatywny projekt walki z trwogą i zwraca się z nim poza świat wiersza, w stronę czytelnika. Konstruuje ów projekt w języku silnie i konsekwentnie metaforyzowanym. Motywem dominującym w planie obrazowania strofoidy piątej i szóstej wydaje się otwarcie. „Otwórz serce” i „otwórz usta” to dwie dyrektywy formułowane w końcowych partiach wiersza. Otwarcu towarzyszy wyraźnie odczuwalne uwolnienie, obniżenie ciśnienia, naporu: „wyznanie” porównane zostaje do krwotoku słów, wcześniej mowa jest o tym, że krew „spłynie”. Drugą obok otwarcia predylekcją kształtującą metaforyczną akcję omawianych całości wydaje się rozjaśnienie. Krew upuszczona z serca powróci „jasna jak nawrócenie”. I tak natrafiamy na kolejny przejaw precyzyjnej architektoniki *Słońca nocy*. Metaforyzacyjne działania podmiotu-komentatora są dokładnym

odwróceniem działań podjętych przez podmiot „my” w ekspozycji. Zdławieniu, zamknięciu i ściśnięciu odpowiada uwolnienie, otwarcie, poluzowanie; ciemności ogarniającej opisywany świat zaprzecza jasność odzyskana przez krew. Symboliczna likwidacja języka trwogi, optymistyczna reinterpretacja jego struktur obrazowych ma świadczyć o tym, że podmiot-komentator zna i proponuje prawdziwe remedium na wewnętrzny chaos i przerażenie.

Cóż to jednak za lekarstwo, jak je można określić w dyskursie niemetaforycznym, poza językiem wiersza? Odpowiedź nie rysuje się nazbyt wyraźnie. Być może podmiot-komentator twierdzi, że skutecznym sposobem walki z trwogą jest jej werbalizacja, otwarte wyznanie, wypowiedzenie tego, co przeraża? Jeśli tak, to rysuje się tu program istotnie opozycyjny względem tego, który głosiło wcześniej strwożone „my”. Nie poszukiwanie możliwości uspokojenia poprzez projektowanie obrazu uładzonego świata, ale uzewnętrznienie traumy, nazwanie w słowie, tego, co straszy w niedopowiedzeniu...

Cały wiersz zamknął Herbert stabilnym dystychem:

Oto jest nocne południe
Pora żarliwych gwiazd

Jądrem konkluzji jest niewątpliwie oksymoroniczny koncept „nocne południe”, następujące po nim określenie „pora żarliwych gwiazd” to już tylko peryfraza, dookreślenie przedmiotu, kryjącego się pod wcześniejszą formułą. „Nocne południe” – co może oznaczać? Wyrażenie to implikuje obraz słońca, które świeci pełnym blaskiem w nocy, odsyłając tym samym do tytułu wiersza. Innymi słowy, Herbert ujął tekst w wyrazistą klamrę jednej i tej samej metafory, która najpierw przyjmuje postać wyrażenia „słońce nocy”, a później „nocne południe”.

Można teraz pokusić się o próbę interpretacji ramowego symbolu wiersza. „Słońce nocy” nie jest raczej – choć wydawałoby się to naturalne – peryfrastycznym określeniem księżyca. Ten bowiem, o czym była już mowa, pojawia się pod własnym imieniem w pierwszej strofoidzie, gdzie jest albo siany „w suchych ostach” (czyli funkcjonuje jako zmarnowane ziarno), albo też jego cień kłuje strwożone „my”. W obu wariantach lekturowych światło księżycowe właściwie

nie istnieje i nie rozświetla. Można powiedzieć, że w wierszu pojawia się tylko negatyw księżyca, waloryzowany ujemnie. Tymczasem „słońce nocy” jest symbolem optymistycznym, za jego pomocą podmiot komentator wyraża przesłanie nadziei: w otchłani trwogi, irracjonalnego doświadczenia egzystencjalnego, możliwe jest doznanie uspokojenia. Nawet noc świadomości ma swoje słońce²⁷⁹. I jakkolwiek mroczna, niepokojąca ekspozycja tego nie zapowiada, wiersz *Słońce nocy* przedstawia się jako jeden z najbardziej optymistycznych utworów w skali wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta.

Dotychczasowe uwagi poświęcone były zjawisku formalno-myślowego zróżnicowania tekstu oraz działaniom scalającym, dzięki którym wypowiedź, choć punktowo lub w pierwszym odbiorze niespójna, okazuje się całością domkniętą i precyzyjnie skonstruowaną. Należy jednak dodać, że opisywane ukształtowanie poetyckie jest rezultatem specyficznej aktywności autora, polegającej na penetrowaniu różnych rejestrów stylistycznych. Omawiając poszczególne metafory i zdarzenia międzysłowne, abstrahowałem od ich historycznoliterackiej proveniencji. Czas nadrobić tę zaległość.

Przede wszystkim zauważenia domaga się rozległy krąg leksyki i frazeologii ewangelicznej i chrześcijańskiej. Sytuacja, w której strwożone „my” wznosi okrzyk „ucisz”, a podmiot komentator określa taką postawę jako zachowanie „ludzi małej wiary”, jest wyraźnym echem, czy też przypomnieniem fabuły ewangelicznej. Myślę rzecz jasna o scenie na jeziorze Genezaret, kiedy to nagła burza grozi zatopieniem łodzi, a śmiertelnie przerażeni uczniowie zwracają się z wyrzutem do śpiącego Mistrza: „Nauczycielu, czy nic Cię nie obchodzi, że ginjemy?”. Chrystus ucisza burzę, dowodząc, że jako Pan ma władzę nad żywiołami świata, jednak akcent główny pada w tej

²⁷⁹ Tak więc wypadnie uznać, że tytułowa metafora *Słońca nocy* sytuuje się z dala od „czarnego słońca”, o którym pisał Marian Stala (*Od czarnego słońca do ciemnego świedźla* [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*). „Czarne słońce” wiąże się bowiem z doświadczeniami traumatycznymi, ze sferą *mysterium tremendis*. Herbertowskie „słońce nocy” nie jest czarne, to jasność rozświetlająca ciemności, w wierszu o trwodze pojawia się jako motyw terapeutyczny. *Notabene*, Herbert posługiwał się metaforą „czarnego słońca”, co też odnotowuje szkic Stali (por. *Tren Fortynbrasa*, SP). W *Lesie Ardeńskim* (SŚ) pisał natomiast o „czarnym świetle”.

opowieści na pouczenie moralne: „Czemu lękacie się, małej wiary?”. Wzorzec ewangeliczny aktualizowany jest także w ekspozycji wiersza. Motyw siania „w suchych ostach” to niewątpliwe nawiązanie do przypowieści o ziarnie, spadającym na nieurodzajną glebę (Mt 13,1-9; Mk 4,1-9; Łk 8,4-8). W kontekście tak wyraźnych odwołań swe zakorzenienie w chrześcijańskim idiolekcie ujawnia również zwrot „rachunek sumień” i rzeczownik „nawrócenie”.

Nie tylko jednak z tradycji chrześcijańskiej dobiera poeta motywy leksykalno-frazeologiczne. Całostki piąta i szósta to strefa użytkowania wyrażeń medycznych, organicznych i fizjologicznych: „krwotok”, „krew”, „otwórz serce”. Z kolei w strofoidzie czwartej obecne są, na zasadzie dalekiego, lecz rozpoznawalnego echa, sławne formuły nowożytnej filozofii europejskiej. Bezpośrednie zestawienie motywu gwiazd oraz motywu sumienia to odsyłacz do maksymy Immanuela Kanta, funkcjonującej w kulturze jako sentencja częstokroć oderwana od macierzystego kontekstu²⁸⁰. Równocze-

²⁸⁰ Widzę co nocy bezdeń czarniawą
 W górze nad nami,
 Niebo ogromne z mgławic kurzawą
 Drżące gwiazdami.
 [...]

 Lecz przerażenie większe porywa,
 Gdy spojrzę w siebie,
 Bezprawnych orbit spieniona grzywa
 Jażń mą kolebie.

Tam nie wirują mgławice, ziarna
 Narodzin wielu,
 Noc nieprzejrzana, bez dna i czarna,
 Immanuelu!

Nie wiem, czy Herbert znał i pamiętał ten wiersz z *Lata 1932* (J. Iwaszkiewicz, *** (*Widzę co nocy bezdeń czarniawą*) [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1958), w którym sławna Kantowska formuła została skonfrontowana z doświadczeniem trwogi, stanu przerażenia, ogarniającego świadomość mówiącego podmiotu. Na pewno pośrednikiem pomiędzy Herbertem a Kantem był pisarz, któremu Iwaszkiewicz dedykował cytowany utwór: Bolesław Miciński. Autor *Struny światła* czytał z pasją *Podróże do piekieł*, wynotowywał z nich całe akapity. Znał *Portret Kanta*, co zaowocowało, wiele lat później, interesującym wierszem *Kant. Ostatnie dni* z tomu *Epilog burzy*.

śnie nazwanie nieba „przepaścią nad nami” może być jakąś formą aluzji do filozoficznej wyobraźni Pascala, wyczulonej na to właśnie, co przepastne i nieskończone²⁸¹. Jeszcze inna jest historycznoliteracka pamięć metaforycznego zwrotu „trwoga przybiera”. Zastanawiając się nad proveniencją wyobrażenia trwogi jako wielkiej masy wód zalewającej ląd, trzeba przynajmniej pomyśleć o języku wizyjnego, symbolicznego katastrofizmu, który znalazł rozległy wyraz w polskiej poezji lat trzydziestych ubiegłego stulecia²⁸².

Jak łatwo zauważyć, odrębne i różne inspiracje językowe nie tylko znajdują wyraz w jednym tekście, ale też mogą spotykać się i krzyżować. Na przykład „rachunek sumień” istnieje równocześnie w kręgu oddziaływania leksyki i frazeologii chrześcijańskiej oraz w polu aluzji do formuły Kanta. Z tej też przyczyny nie sposób rozrysować stylistycznej mapy wiersza tak, jak to uczyniliśmy poprzednio, omawiając granice stref wypowiedzi. Penetracja rejestrów i matryc językowych w wierszu *Słońce nocy* sprawia, że dialogiczność utworu staje się bardziej skomplikowana i wielowymiarowa, nie ogranicza się tylko do konfrontowania dwu instancji mówiących oraz apostroficznego zwrotu do „ty”. Granice stref wypowiedzi podmiotu komentatora i podmiotu „my” mieszczą w swoim obrębie różne pola stylistyczne. Można więc powiedzieć, że głosy słyszalne

²⁸¹ „Przepaść Pascala” pojawia się w dojrzałym liryku Zbigniewa Herberta pt. *Przepaść Pana Cogito* (PC).

²⁸² „Płynność” to przecież klasyczna cecha świata przedstawionego w poezji katastroficznej z lat trzydziestych ubiegłego stulecia. Motyw gwałtownego naporu wody (potopu, powodzi, przypiływu, silnego nurtu etc.) mógł w niej zyskiwać rozmaite znaczenia, stając się symbolem zniszczenia, nicości, zagłady, upływu czasu, zob. np.: *Do Księdza Ch. Miłosza, 11 wierszy* A. Rymkiewicza, *Przyjście wroga. Poemat – baśń, Widzenie I Zagórskiego*. Por. także uwagi Aleksandra Fiuta *Nad wodą ciemną i porywistą* [w:] *Problemy awangardy*, red. T. Kłak, Katowice 1983. Notabene, tradycja opisywania grozy antycypowanych wydarzeń poprzez „gwałtowne” obrazowanie akwaticzne jest w polskiej poezji starsza niż katastrofizm Dwudziestolecia Międzywojennego. Dość przypomnieć *Wody*, wiersz zamieszczony przez Kazimierza Tetmajera w tomiku z roku 1891. Cofając się w głąb stulecia XIX docieramy zaś do tekstu, w którym zapowiedź powodzi staje się metaforycznym prorocstwem historycznej katastrofy, będącej zarazem karą, dziełem zniszczenia i otwarciem nowej karty. Mowa tu oczywiście o *Ustępie* Mickiewiczowskich *Dziadów* (fragment pt. *Oleszkiewicz*). Dla wspomnianego wiersza Tetmajera ten passus poetycki był z pewnością inspiracją bezpośrednią.

Słońce nocy są zarazem dialogujące (ze sobą, z „ty”) oraz wewnętrznie zdialogizowane, stanowią przestrzeń stylistycznej polifonii.

*

Wiersz o incipicie *Kelnerzy w pustych restauracjach* (AZH)²⁸³ pochodzi z jesieni 1949 roku. Jest najprawdopodobniej wcześniejszy od *Słońca nocy* o jakieś trzy, cztery tygodnie. Można przyjąć, że Herbert napisał go we wrześniu, w tych samych dniach, w których powstały tak ważne i znane liryki jak *Pożegnanie września*, *Poległym poetom*, *Złoty środek*. Utwór nie był nigdy drukowany ani za życia, ani po śmierci autora. Nie został też dołączony do żadnego z opublikowanych listów. Przytaczam go w całości:

Kelnerzy w pustych restauracjach
 Patrzą się długo w szklany flakon
 I odbijają twarz zmęczoną
 W małych serwetkach papierowych
 Którą ktoś chytry a bezbożny
 Mógłby dewotkom drogo sprzedać

Nic się tu nie dzieje... Tak mógłbym najprościej wypowiedzieć pierwsze wrażenie po lekturze wiersza. Stwierdzając, że nic się nie dzieje „tu”, mam na myśli zarówno „tu, w tym świecie przedstawionym”, jak również „tu, tym wierszu, w samym poetyckim tworzywieniu”. Skończył się dzień pracy. Restauracja została zamknięta. Ustał ruch klientów. Jedyna ludzka obecność w opustoszałym wnętrzu nie wnosi ożywienia. Zmęczeni kelnerzy zastygli w jednej pozycji. Nie wiemy dokładnie, czy jest to pozycja stojąca, czy siedząca, ale na pewno nieruchoma. Świadczy o tym ich długie zapatrzenie w jeden punkt, szklany flakon, też przecież – nieruchomy. A więc pustka, bezruch, cisza. Wprawdzie o ciszy nic nie mówi nam podmiot liryczny, jednak wydaje się ona milczącym, *nomen omen*, założeniem prezentowanego obrazu. Jedyne działanie kelnerów polega na obcieraniu twarzy papierową serwetką. To oczywiście ruch, ale niewyraźny, słaby, pod jego wpływem sytuacja liryczna na pewno nie ulega dynamizacji. Na tym właściwie wyczerpuje się już akcja

²⁸³ Akc. 17 955 t. 20.

utworu. Dwa ostatnie wersy sformułowane są w trybie supozycji: co ktoś mógłby zrobić z serwetkami, czym serwetki mogłyby stać się dla kogoś. Ani chytry bezbożnicy, ani naiwne dewotki nie zostają ukazani. Rzeczywistość dana do oglądu jednym (najpewniej) zdaniem złożonym, rozpisanym na sześć wersów, zawiera się cała w czterech ścianach restauracji.

Minimalizacja zdarzeniowości cechuje również językowe ukształtowanie utworu. Podmiot jest jeden i istnieje w sposób absolutnie wycofany. Wydaje się, że nie grozi mu żadna interakcja z tym, co stanowi przedmiot jego opisu. Jest to podmiot o osobowości wszechwiedzącego, trzecioosobowego i abstrakcyjnego narratora. Jego głos nie rozszczepia się na strefy stylistyczne, słyszalny jest krótko, stale w jednym, niemal bezbarwnym rejestrze językowym. „Chytry” i „bezbożny”, epitety oceniające postępowanie handlarza fabrykowanymi dewocjonaliami, to najbardziej ekspresywne momenty tej wypowiedzi. Nie tylko zresztą osobowość podmiotu, ale i sprawcy tekstu wydaje się ukryta, zamaskowana. W językowym tworzywie wiersza odnaleźć można ślady działań poetyckich, tworzących repertuar wąski i ubogi:

- rytmiczny schemat – monotony, z minimalnym zakresem wariacyjności;
- stosunek porządku składniowego do wersowego – ściśle przyległy, bez jednej urozmaicającej przerzutni;
- zdarzenia międzysłowne – nie bardziej intensywne niż w zwykłej, nieartystycznej prozie. Nie znajdziemy dwóch słów związanych w najprostszą choćby metaforę. Tutaj słowa nie dziwią się sobie;

Wszystkie te cechy sytuują się, co oczywiste, na antypodach *Słońca nocy*. Wewnątrztekstowa przestrzeń tamtego wiersza stanowiła *theatrum* współobecności podmiotów mówiących. Każdy z nich miał swoją psychikę i swoją cielesność, obie zagrożone, wystawione na zewnętrzne bodźce, na ból. Głosy podmiotów były wewnętrznie niejednorodne, a metaforyczne spokrewnianie słów – niemal permanentne.

Językowa nijakość wiersza o kelnerach pozostaje w wyraźnej korelacji z fabularną nijakością przedstawionego świata i *vice versa*.

Wygaszenie emocjonalności podmiotu dostosowuje się niejako do spowolnionego, zastygłego świata restauracji; apatia znieruchomiłych kelnerów współgra z poetyckim minimalizmem sprawcy tekstu... Do czego jednak ów alians, owo sprzężenie zwrotne prowadzi? Zapewne można powiedzieć, że niedzianie się wiersza (fabularne i stylistyczne) ma charakter trywialny. Kelnerzy nieruchomo gapią się we flakon, bo są oświeceni fizycznym zmęczeniem; poeta nie tworzy z tej okazji metafor, bo i nie ma czego metaforyzować. Cały sens utworu sprowadza się zaś do pointy, ujętej w dwu ostatnich wersach i będącej drwiną z religijności, która jest tandetna i kiczowata (zarówno estetycznie, jak i emocjonalnie). Jeśli tak, przyjdzie uznać, że wiersz *Kelnerzy w pustych restauracjach* to dość błahe, nieco prymitywne intermedium w przyspieszonym procesie, który w artystycznej biografii Zbigniewa Herberta przypada na jesień 1949.

Ale możliwy jest też inny odbiór omawianego utworu, taki, w którym niedzianie się przestaje być trywialne. Odbiór ten zaczyna się wówczas, gdy zwrócimy uwagę na zagęszczenie oraz wzajemne potęgowanie motywów pustki, nicości, bierności, fałszu. Pustka otacza człowieka w stanie stuporu, odrętwienia. Wzrok zagapiony bezmyślnie w szklany flakon jest właściwie „spojrzeniem niewidzącym”, wyłączonym. Nie we flakon, ale w nic patrzy się liryczny bohater wiersza. Nieruchomość, apatia kelnera wyraża niezdolność do oddziaływania na znieruchomiły świat. W pustce rodzi się fałszywy wizerunek twarzy Chrystusa, fałszywy, zdegradowany, skompromitowany ślad Boga w głuchym, podszytym nicością świecie... Nagromadzenie tych motywów sprawia, że banalna scena rodzajowa ma szansę zaistnieć (w widzeniu poety, w odbiorze czytelnika) jako skondensowane, momentalne objawienie intensywnego światoodczucia oraz samopoczucia. Jest to być może doświadczenie pustki, bezsensu, fałszu doznawanego przez „ja” we wszystkim, w całej „rzeczy istniejącej”, w tym również (albo zwłaszcza) w samym sobie²⁸⁴. Inaczej niż wiersz poprzednio omawiany, utwór o pustej restauracji może więc zaistnieć jako jedna

²⁸⁴ Konstrukcja „ja” patrzącego na świat jako na ontologiczną mistyfikację pojawia się w twórczości Herberta z całą wyrazistością w krótkim poemacie prozą pt. *W szafie* (1953), zamieszczonym w tomie *Hermes, pies i gwiazda*:

z najbardziej ponurych, beznadziejnych wypowiedzi we wczesnej poezji Zbigniewa Herberta.

*

Słońce nocy i Kelnerzy w pustych restauracjach... Zestawienie tych dwu wierszy jest, jak sędzę, wymowne, a nawet wielomówne. Nie pozwala nam zapomnieć, iż sensotwórcza aktywność Zbigniewa Herberta w języku poetyckim polegała na komplikowaniu, nawarstwianiu i zagęszczaniu (leksyki, metaforyki, tonacji), ale też na ograniczaniu, minimalizowaniu (ruchów i działań). Fakt, iż dwa formalnie tak różne wiersze powstają w tych samych jesiennych miesiącach 1949 roku ma znaczenie podstawowe. To bowiem wówczas, jak już próbowałem wykazać w rozdziale pt. *Otwarcia twórczości (1948–1951)*, następuje gwałtowna erupcja poezjotwórczego talentu, silne, eksplozywne otwarcie ku nowym możliwościom budowania wypowiedzi lirycznej. Przez pryzmat *Słońca nocy i Kelnerów w pustych restauracjach* dostrzegamy jakby w zbliżeniu, w powiększonym szczególe, że intensywne poszukiwanie własnego idiomu poetyckiego odbywało się w zakresie szerokim. W wierszu o trwodze widzimy artystę słowa, na pewno nie doskonałego i bezbłędnego, ale za to ambitnego, intensywnie i ciekawie eksperymentującego z materią języka. Artysta ten działa ekspansywnie, zdobywa i łączy wiele rejestrów wypowiedzi. W wierszu o pustce

Zawsze podejrzewałem, że to miasto jest falsyfikatem. Ale dopiero w zamglone południe wczesnej wiosny, kiedy powietrze pachnie krochmalem, odkryłem, na czym polega oszustwo. Mieszkamy we wnętrzu szafy, na samym dnie zapomnienia, wśród połamanych lasek i zatrzaśniętych pudełek. Sześć brązowych ścian, nogawki chmur nad głową i to, co do niedawna uważaliśmy za katedrę – a jest smukłą butelką zwietrzałych perfum.

O biedne noce, kiedy modlimy się do przelatującej komety mola.

Fałsz nieba i fałsz komety oznacza, że oszustwem nie jest tylko, jak głosi pierwsze zdanie, „miasto”. Cała pełnia bytu, otaczająca „ja” mówiące oraz adresata wypowiedzi, określona zostaje jako „falsyfikat”. Pomyłką i fałszem są także akty strzeliste ludzi zamieszkujących wnętrza szafy, ich pożałowania godne modlitwy do tego, co tylko wydaje się im wielkie i wzniosłe.

domyślać się możemy świadectwa innej osobowości twórczej, bardziej introwertycznej, wyciszzonej. Poeta jakby powstrzymywał się tu od wywierania zbytniego nacisku na materię języka i, paradoksalnie, poprzez to powstrzymywanie nadaje mu bardzo specyficzne piętno. Patrząc z perspektywy późniejszej twórczości, oba wiersze jawią się jako skrajne próby ukształtowania własnego idiomu lirycznego. Poetycką normą Herberta nie stały się ani eksperymenty z zakłócaniem gramatyki tekstu przy równoczesnym wzmacnianiu metaforycznych wiązań między zdaniem, ani też asceza stylistyczna, idąca aż do całkowitej rezygnacji z metafory. Ten poeta pomiędzy skrajnościami szukał raczej stref pośrednich.

Casus dwu wierszy z jesieni 1949 roku pozwala uświadomić sobie ambiwalencję pojęcia „ważność tekstu”. Jak bowiem odpowiedzieć na pytanie, czy *Słońce nocy* oraz *Kelnerzy w pustych restauracjach* są utworami ważnymi? Jeśli za miernik statusu wiersza przyjmemy stopień jego uobecnienia w czytelniczej świadomości, wypadnie uznać obydwie teksty za nieistotne. Nie inaczej przecież, jak decyzją poety znalazły się poza polem jakiegokolwiek reprezentacji, zabrakło dla nich miejsca w tomikach, nie dostały publikacji na łamach prasowych. Ale w perspektywie badawczej, skupionej na procesie dojrzewania głosu, wiersze nieważne, nieznaczące, zaczynają ważyć i znaczyć, istnieją mocno, wyraziście – jako punkty skrajnego wychylenia. I to jednak nie wszystko. Ważność obydwu wierszy wiąże się z ich rolą ukrytego składnika poetyckiego doświadczenia, procentującego w kolejnych wypowiedziach lirycznych i rezultatach twórczych. Kwestii tej trzeba poświęcić chwilę uwagi.

Słońce nocy (wraz z wcześniejszym o ledwie kilka tygodni *Złoty środek*) zapoczątkowało nurt wierszy o trwodze, lęku i niepokoj²⁸⁵. *Horror vivendi*, doświadczenie znamienne dla persony wczesnych Herbertowskich liryków, właśnie tu został opisany po raz pierwszy w języku metaforyki akwatywnej. Wyrażenie „Trwoga przybiera” jest załączkiem obrazów, których rozwinięcie przyniosł

²⁸⁵ Istnienie takiego wątku w poetyckim dziele Zbigniewa Herberta dostrzegł i poddał systematyzującej analizie Jan Józef Lipski, recenzując tom *Studium przedmiotu*, zob. *Między historią i Arkadią wyobraźni*, „Twórczość” 1962, nr 1, przedruk [w:] *Poznanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998.

dwa lata później wiersz *Do Marka Aurelega* (SŚ): „to lęk [...] o krucho ludzki ład zaczyna bić”, „to przyplływ”, „żywiołów niewstrzymany nurt”. Tyle, że podmiot zwracający się do rzymskiego stoika nie obiecywał już żadnej możliwości opanowania tego, co jawi się strwożonej świadomości jako przybór i potop. Litery zostaną zburzone, ład kultury i rozumu pochłonięty przez żywioł przerażenia²⁸⁶.

Wiersz o incipicie *Kelnerzy w pustych restauracjach* jest natomiast początkiem krążenia Herbertowskiej wyobraźni wokół „tematu kawiarnianego”, konsekwentnie łączonego z motywami pustki i śmierci. W krótkich poematach prozą, pisanych w latach 1953–1956 pojawia się kilkakrotnie wiązka motywów: kelner – kawiarnia – stolik – szklanka – pustka. I tak utwór pt. *Piekło* (HPG) ukazuje przekrój przez kamienicę. Na najniższej kondygnacji (a więc i chyba w najniższym infernalnym kręgu) widzimy kawiarnię, w której „pusto, bo to rano”. Kelner przedstawiony zostaje jako doświadczony cynik, drwiący z ludzkich uczuć, znający ich nietrwałość i złudność. „Będziemy zawsze razem. Proszę pana, czarną i oranżadę». Kelner idzie szybko za kotarę i tam dopiero wybucha śmiechem”.

²⁸⁶ Wśród „ocalonych” z pokolenia wojennego wskazać można jednego przynajmniej poetę, który o doświadczeniach trwogi, lęku, niepokoju mówił w sposób pokrewny Herbertowskiej wrażliwości i wyobraźni. Myslę tu o Arturze Międzyrzeckim i jego wczesnych wierszach (choć nie najwcześniejszych, nie tych zebranych w *Namiocie z Kanady*). Tom *Strony przydrożne*, wydany w Paryżu w roku 1949, przynosi wiersze o trwodze, wśród nich ciekawą *Baladę miejską*. Znajdziemy tu motywy duszności, naporu, stłoczenia, braku tchu oraz wyobrażenie kruchych ścian budowli chroniących człowieka, naciskanych przez „przybór”, „nurt”, „potop”. Autora *Stron przydrożnych* różni jednak od autora *Strony światła* skłonność do uruchamiania poetyckich narracji o toku swobodnym, luźno skojarzeniowym. Tak dzieje się w *Wizji konia*, gdzie ekspresji grozy i przerażenia służy technika onirycznej, odrealnionej, alogicznej narracji. Można powiedzieć, że „wczesny Międzyrzecki” spotyka się ze „wczesnym Herbertem” jako „poeta trwogi” na gruncie tradycji neosymbolizmu, Drugiej Awangardy, czy po prostu wizyjnego katastrofizmu. Oddala się natomiast wówczas, gdy zmierza ku szeroko rozumianej konwencji nadrealistycznej. Przypomnijmy, iż po latach Międzyrzecki podkreślał w wypowiedziach dyskursywnych znaczenie surrealizmu jako ważnego doświadczenia europejskiej poezji XX wieku, równocześnie formułując aluzyjne zarzuty „minimalizmu” pod adresem Awangardy Krakowskiej; por. szkic A. Międzyrzeckiego [w:] *Debiuty poetyckie 1944–1960*, wybór i oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki, Warszawa 1972, s. 52.

W poemacie prozą pt. *Kawiarnia* (HPG) tytułowe miejsce staje się przestrzenią ujawnienia pustki, mistyfikacji, a także grozy rzeczywistości: „Nagle dostrzega się, że w szklance nie ma nic, że podnosi się do ust przepaść”. Oznajmienie faktu pozornie trywialnego – napój został wypity, naczynie jest puste – zostało sformułowane w sposób, który odbiera mu trywialność i zwykłość. Motyw „przepaści” hiperbolizuje pustkę szklanki, a w takiej konsytuacji silniej wybrzmiewa także słowo „nic”. Można przyjąć, iż wyolbrzymiona pustka wyzierająca z dna naczynia jest ekwiwalentem stanu świadomości mówiącego „ja” (np. lęku, rozpaczy, delirium etc.). Jakoż za chwilę cała przestrzeń kawiarni traci realność, zostaje podana w wątpliwość, jakby zbliżała się do kresu swego istnienia (*Kawiarnia*, HPG): „Marmurowe stoliki odpływają jak kra. Tylko lustra wdzięczą się w lustrach, tylko one wierzą w nieskończoność²⁸⁷”.

²⁸⁷ Pesymistyczne ujęcia tematu kawiarnianego we wczesnej poezji Herberta nasuwają skojarzenia z tradycją polskiego i europejskiego modernizmu, z kulturą końca XIX i początku XX wieku. To właśnie wówczas zarówno w literaturze, jak i w malarstwie pojawiają się przedstawienia pustego wnętrza kawiarni i siedzącego w nim człowieka, który znajduje się w stanie apatii, stuporu, dezintegracji osobowości etc. Przywołajmy scenę z drugiej części *Próchna*: „Ze wszystkich kątów kawiarni przynosiło mu echo raz po raz własny śmiech, niby złośliwe pohukiwanie gnomów na uroczysku. Przymrużone oczy Jelsky’ego zapatrzyły się w dal bezświeatną i ponurą. [...] Jelsky’emu opadła pierś, zwiotczało napięcie w mięśniach. Przymrużone za szklami oczy zapatrzyły się – w próżnię” (W. Berent, *Próchno*, Wrocław 1994, s. 268–270). W malarstwie podobne przedstawienia łączą się najczęściej z modnym, skandalizującym i sensacyjnym motywem absyntu. U Edgara Degasa (*Absynt*, 1876, Musee D’Orsay) na pierwszym planie, tuż przed otępioną, zapatrzoną w przestrzeń kobietą, stoi niepokojąco pusta szklanka. W innym języku plastycznym podobny temat przedstawia wczesna praca Picassa (*Pijąca absynt*, 1901, Ermitaż Petersburski). Na obrazie Victora Olivy zawieszonym w praskiej Cafe Slavia (*Pijak absyntu*, 1901) widzimy opustoszałą kawiarnię i człowieka siedzącego przy stoliku, tępo wpatzonego w przestrzeń. Ponad blatem unosi się zwiewna, transparentna postać kobieca o zielonkawej barwie, zapewne emanująca ze szklanki z absyntem. Wyobraźnia i wrażliwość Herberta okazuje się niespodziewanie bliska tego rodzaju ujęciom. Choć trzeba dodać, że w wierszu *Życiorys* (HPG) znajdziemy uwspółcześioną, zaktualizowaną wizję kawiarni.

odbudowano poecie
 stolik w środku miasta
 odbudowano kawiarnię
 akwarium dla artystów

Motyw pustego naczynia, które staje się otwarciem na metafizyczną otchłań, na nicość i niebyt pojawia się także utworze zatytułowanym *Śmierć* (AZH)²⁸⁸. Miarą uznania dla poetyckiej wartości tej miniatury niech będzie wyraz zdziwienia: dlaczego Herbert nie opublikował jej w tomie *Hermes, pies i gwiazda*? Przytaczam ją w całości z rękopisu:

Weszła jak to ona przez komin. Hieronim otarł usta i zakpił.
– Daj mi kostucho dokończyć wieczerzę
– Dobrze – zgodziła się grzecznie
A teraz bym się napił. Drzwi – uważacie – zamknięte.
Śmierć podaje mu pustą szklankę. Hieronim pije i nadziwić się nie może, że to tak idzie do głowy.

Tu oczywiście nie ma już kawiarni ani postaci kelnera... chyba, że tę rolę bierze na siebie niezapowiedziany gość uczonego męża.

Skoro wielomówne zestawienie, ukazane w niniejszym rozdziale, zostało już wysłuchane, możemy przejść do ostatniej części rozważań poświęconych językowi jako przestrzeni poetyckiego działania. Aktywność poety zrozumiana zostanie teraz jako wielokrotny powrót do jednej i tej samej rodziny wyrazowej, która jednak, za każdym niemal razem, okazuje się nieco inna.

Kawiarnia jest tu miejscem ujawnienia etycznej klęski artystów, korzystających z luksusowego mecenatu totalitarnego państwa za cenę rezygnacji z własnej wolności i autentyczności.

²⁸⁸ Akc 17 955 t. 49.

Rozdział 4

„Czułość bywa”...

O jednym wyrazie w języku poety

Czułość – bywa jak pełny wojen krzyk,
I jak szemrzących źródeł prąd,
I jako wtór pogrzebny...

*

I jak plecionka długa z włosów blond,
Na której wdowiec nosić zwykł
Zegarek srebrny – – –¹

Co to znaczy: wiersz wielki, wybitny? Jak określić miarę, kryterium wielkości wiersza? Oczywiście, nie ma na to pytanie jednej odpowiedzi normatywnej i zobowiązującej, możliwa jest tylko wielość odpowiedzi rozproszonych, nieostrych, słabych. Z tej rozproszonej wielości wybieram jedną formułę: wiersz wielki to taki, który trwa w pamięci poetów, pozostając – mimo upływu czasu, mimo zmian w kulturze literackiej – istotnym punktem orientacyjnym dla twórców kolejnych pokoleń. Inaczej: pozostaje dla nich słowem, od którego w jakimś sensie zawsze się odchodzi (aby wypowiedzieć

¹ C.K. Norwid, *Czułość [w:] tegoż, Pisma wybrane*, t. 1: *Wiersze*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1968.

słowo własne) i do którego zawsze się wraca (aby zdobytą własność słowa poddać pod osąd wzoru). Być może są poeci, którzy tak nie postępują, ale na pewno są i tacy, wobec których powyższy opis się sprawdza.

Od dawna frapuje mnie problem obecności w lekturowej pamięci „późnych wnuków” krótkiego wiersza Norwida pt. *Czułość*. Bohater *Oksany* Włodzimierza Odojewskiego przypominał sobie ten wspaniały liryk tylko we fragmencie, zniekształconym, wyrwanym z kontekstu i niedającym pełnego pojęcia o precyzyjnej architektonice całości². A jak pamiętali polscy poeci XX wieku? A więc Jarosław Iwaszkiewicz i Stanisława Grochowiak, autorzy wierszy zatytułowanych identycznie jak liryk z *Vademecum*?³ A także Julia

² W. Odojewski, *Oksana*, Warszawa 1999, s. 14.

³ Zob. J. Iwaszkiewicz, *Czułość*, tom *Muzyka wieczorem*; S. Grochowiak, *Czułość albo Guliwer*, tom *Kanon*. W wierszu Iwaszkiewicza „czułość” ujawnia się w momentalnym, ulotnym „geście” wykonanym kiedyś, w nieokreślonej przeszłości przez nieokreślone „ty” liryczne. Ów gest czułości istnieje w pamięci „ja” mówiącego niezwykle intensywnie, mocniej niż egzotyczny kontekst sytuacyjny, w jakim się zdarzył (Buenos Aires, La Plata, „każdy ptak jest inny / niż u nas” etc.). W *Czułości albo Guliwerze* Grochowiaka przemawia wrażliwe „ja”, które nie chce spłoszyć delikatnych, zwiewnych obrazów, widzianych we śnie (a może w śnie na jawie, w imaginacji). Autor *Menueta z pogrzebaczem* posługiwał się słowem „czułość” kilkakrotnie. W wierszu *Do S...* z tomu *Nie było lata* (Warszawa 1969) czułość jest nazwaniem specyficznego ludzkiego usposobienia, świadczącego o osiągnięciu dojrzałości egzystencjalnej:

I pomyśl: czułość, ta świetlista kula,
Teraz dopiero w mym pobliżu płonie,
Luzując szczęki, łagodząc me dłonie

„Poluzowanie” i „złagodzenie” nie ma jednak nic wspólnego z osłabieniem, tak jak czułość – świetlista kula nie jest czułościowością, ale ogniem, żarem, jasnością, czymś zatem, co umacnia i rozprasza mroki. Jakoż punktem dojścia tego wiersza – wyraźnie „norwidowskiego” w poetyce, składni, leksyce – jest zaprowadzenie analogii między siłą buntu i głębią czułości: „Bunt się uskrzydla tak – jak się uczuła”. Oddzielenie pojęcia „czułości” od afektacji, sentymentalizmu, wzruszeniowości etc. następuje także w poświęconym Halinie Poświatowskiej utworze *Halszka*: „Nie była tkliwa – była na to zbyt Czula”. Na rolę „czułości” w poetyckim świecie Grochowiaka zwrócił uwagę Jacek Łukasiewicz, zob. Wstęp [do:] S. Grochowiak, *Wybór poezji*, BN I, Wrocław 2000, s. XXXIV, XXXVI–XXXVII.

Hartwig, tytułująca w ten sposób i wiersz i cały tomik poetycki?⁴ Wiadomo, że z wnikliwą uwagą terminatora badał *Czułość* młody Różewicz, chcąc zrozumieć jej „jasną tajemnicę” i dowiedzieć się, właśnie od tego wiersza sprzed lat stu, czy liryka jest możliwa w roku 1946⁵. Jeśli myślimy o poezji w jej „długim trwaniu”, rozumiejąc ją jako przestrzeń dialogicznej współobecności głosów z różnych epok, możemy także uznać, że niektóre głosy poetyckie uobecniają się szczególnie intensywnie, wyznaczając oś polifonicznego świata⁶. Każde myślenie o czułości, zapisane w polskim wierszu dwudziestowiecznym jest, bez względu na intencję i świadomość twórcy, myśleniem „po Norwidzie”. Wiersz z *Vademecum* osądza kolejne słowa o czułości wypowiediane przez polskich poetów⁷. Widzę wśród nich także autora *Struny światła*.

⁴ J. Hartwig, *Czułość*, Kraków 1992. Miałem przyjemność odbyć krótką rozmowę z panią Julią Hartwig. Poetka przyznała, iż kategoria czułości jest dla niej istotna, wskazała również na wiersz Norwida jako ważny punkt odniesienia.

⁵ Por. T. Różewicz, *To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, „Kwartalnik Artystyczny” 2002, nr 3, przedruk [w:] tegoż, *Utwory zebrane. Proza*, t. 3, s. 130–131.

⁶ Świątym wyrazem takiego sposobu myślenia o historii poezji jest szkic Mariana Stali *W stronę Lemanu* [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991.

⁷ O przynajmniej dwóch spośród nich chcę jeszcze powiedzieć. Stanisław Wyspiański pogłębione zainteresowanie „czułością” wykazał dwukrotnie. W wierszu *Bóg wam zapłać koledzy za miłość do sceny*, będącym fragmentem listu do Stanisława Lacka z dnia 13 kwietnia 1905 roku, podjął ironiczno-poważną grę słowną z trzema wyrazami: „czułość”, „czuję”, „odczuty”. (Szerzej pisałem o tym w szkicu *Czułość bywa jak... Bezsilność wobec czułości – Norwid, Wyspiański, Herbert, Miłosz* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, cz. II, s. 167–169). W zbliżonym czasie powstała także parafraza hymnu *Veni Creator* (w zbiorze: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 11, Kraków 1961), w której uwagę zwraca następujący fragment:

Który się zwiesz Biesiadą dusz,
Wszchemogącego Boży dar,
płomieniem duszom piętno włóż,
przez czułość serc, zdrój żywy, żar.

Słowo „czułość” pojawiło się tu zamiast słowa „miłość”, tradycyjnie używanego w polskich przekładach dla oddania znaczeń łacińskiego „caritas”. Drugi poeta

W poezji Zbigniewa Herberta wyraz „czułość” kilkakrotnie pojawił się na pierwszym planie i to w momentach konfigurowania ważnych dla niej znaczeń. Do takiego sądu docieram przez sekwencję pytań, rodzących się w akcie lektury. Trudno byłoby odmówić istotności wierszowi *Prośba* (SŚ), w którym motyw palców trzymających czaszkę jest znakiem kontemplowania tajemnicy przemijania i ciągłości w czasie. Dlaczego takim palcom przydany zostaje epitet „czułe”? Powszechnie wiadomo, że pamięć o poległych to jeden z centralnych tematów Herbertowskich. Dlaczego w wierszu *Wrózenie* (SŚ) właśnie o tej pamięci mówi metafora „gniazdo czułości”? Albo: dlaczego w wierszu *U wrót doliny* (HPG) umarła kobieta określa swoją najistotniejszą potrzebę egzystencjalną mianem potrzeby „czułości”? Do stawiania analogicznych pytań skłania także twórczość późna. Dlaczego epitet „czuły” współokreśla egzystencjalną postawę mistrza (*Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, R), dlaczego Eurydyka, wyprowadzana z podziemi, próbująca przypomnieć sobie istotę bycia żywym, pyta Hermesa: co to jest czułość?

Oczywiście, można argumentować, że zgromadzone przykłady świadczą o ważności nie pojedynczego wyrazu, lecz konkretnych sytuacji poetyckich, w których ów wyraz się wydarza i wraz z innymi słowami zyskuje ważność momentalną, kontekstową. Wychodząc z takiego założenia wypadnie uznać, że pisanie monografii

zmagający się z „problemem czułości” to Czesław Miłosz, który w *Nieobjętej ziemi* deklaruje: „*Tendresse*. Wolę to słowo niż polskie czułość. Kiedy ściska w gardle dlatego, że istota, na którą patrzę, jest tak bardzo krucha, ranliwa, śmiertelna, wtedy *tendresse*” (*Nieobjęta ziemia* [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 4, Kraków 2004, s. 95). Wyraz „czułość” osadzony jest w polszczyźnie w sposób ambiwalentny; jego znaczenie może grawitować ku treściom afektywnym, wzruszeniowym, sentymentalnym, a nawet łzawym. Dla poety, który nie chce eksplorować takich regionów wrażliwości jest to poważny dyskomfort. Niektórzy twórcy radzili sobie stanowczym gestem precyzującym projektowane znaczenie wyrazu. Grochowiak stwierdzał, że „czuła” to nie „tkliwa”; Hartwig podkreślała siłę różnicy między „czułością” i „czułościowością”. Miłosz postępuje inaczej: ucieka od polskiego wyrazu, rezygnuje z jego stosowania, odcinając się tym samym od niepożądanych asocjacji. Czyni tak wszakże jako autor tej konkretnej myśli-sentencji, zapisanej w *Nieobjętej ziemi*. Późniejszy, należący do *Wierszy ostatnich* utwór *Dobroć* przeczy leksykalnej preferencji, wyrażonej w tomie z 1984 roku.

słowa „czułość” u Herberta jest przedsięwzięciem mniej efektywnym interpretacyjnie od komentowania poszczególnych tekstów. Przyznaję: jest to zastrzeżenie sensowne, warte uwzględnienia. Mimo wszystko nie unieważnia ono innej opcji. Można przecież zapytać: czy słowo podróżujące po ważnych utworach nie ulega semantycznemu wzbogaceniu, czy wprowadzane po raz kolejny na scenę wiersza nie jest potencjalnie pojemniejsze, bardziej złożone niż na początku drogi? Czy i taka przygoda nie może się wydarzyć w świecie stworzonym przez poetę? Już samo dopuszczenie pozytywnej odpowiedzi na te pytania zmienia nieco kierunek myślenia. Pojawia się – hipoteza tropu. Być może kolejne „ujawnienia czułości” układają się w jakąś sukcesję, być może każde z nich, nawet najbardziej błahe bądź nieciekawe, współtworzy *continuum* wzmożonej, istotnej obecności wyrazu? Może naprawdę autor *Struny światła* i *Epilogu burzy* krążył wokół znaczenia kilku słów z jednej rodziny wyrazowej?

Prezentowany rozdział opiera się na zaufaniu, świadomie udzielonym takiej właśnie hipotezie tropu. Przyjęta postawa wiąże się nieuchronnie z różnymi mankamentami i niedogodnościami. Próba rzetelnego sprawdzenia wątku czułości musi przecież doprowadzić do komentowania wielu utworów po prostu słabych, nieudanych, nieciekawych. Żadnego z nich nie należy jednak lekceważyć zbyt pochopnie, bo przecież nie sposób wykluczyć, że właśnie wiersz słabszy był jednym z miejsc, na których poeta kształtował swoje wyczucie semantyki wyrazu, służącego później wypowiedziom istotnym, artystycznie doniosłym.

Postanowiłem sprawdzić, jak czułość bywa w języku autora *Rovigo*.

*

Rzecz godna podkreślenia: początek domniemanego „tropu czułości” jest też inauguracją właściwej, „prawdziwej” poezji Zbigniewa Herberta. Jesienią 1949 roku poeta zapisuje w notatniku następujący wiersz (*Czułość*, ZHJZ 158):

Nawet na ostrzu dnia
Nawet w kamiennym mieście

Na placu szklanych blasków

Miękkie zamszowe profile
Ręce flakony czułości

Płynę ulicą wyschlą
Jak gardło zmarłego proroka
Pozdrawiając mijanych
Do których przyjaźnie
Wyciągam oczy

– Zamieszkałbym – o nieznajoma
W twojej małej zmarszczce
Jak w gospodzie „Pod smutnym okiem”

Zakręt zabrał mi wszystkich
Nie zdążą być przyjaciółmi
Zostanie zdziwiony kolor spojrzenie
Dłoń skaleczona o powietrze

I moja serdeczność bez ujścia
Tak wielka, że można z niej zrobić
Trójmasztowy cyrk
I loterię fantową
W której
Wszystkie losy
Są pełne

A oto imię mej czułości:
Dotkliwa szyja wiolonczeli
Strumyczek włosów na policzku

Wyraz „czułość” pojawił się trzykrotnie: w tytule, w całości drugiej i w całości ostatniej, co stwarza trzy możliwości zapytania o jego znaczenie. Za każdym razem trzeba będzie udzielić nieco innej odpowiedzi.

Usytuowanie wyrazu w tytule stwarza szczególny rodzaj relacji między nim a przestrzenią tekstu. Wszystko, co pojawi się w tej przestrzeni, może (mniej lub bardziej bezpośrednio) odnosić się do wyrazu tytułowego, stanowiąc eksplikację jego sensu. Wszystko, a więc także następujące obrazy i sytuacje liryczne: ulica, którą idzie podmiot mijany przez innych ludzi, zakręt, na którym przechodnie

znikają z pola widzenia, nieznajoma kobieta, cyrk, loteria fantowa... Czułość tłumacząca się poprzez taką sekwencję motywów to pragnienie uszczęśliwiającego spotkania z każdym mijanym człowiekiem. Podmiot sam pragnie doświadczyć szczęścia dzięki innym (por. apostrofa do „nieznajomej”), ale także wyraża gotowość obdarowywania innych szczęściem (por. marzenie o loterii, w której każdy jest zwycięzcą). Osoba mówiąca przedstawia się jako niewyczerpane źródło serdecznych emocji, skierowanych ku bliźnim; o każdym mijanym człowieku myśli jak o potencjalnym przyjacielu, chce zamieszkać w zmarszczce nieznajomej, ujranej na ulicy po raz pierwszy i tylko przez moment⁸. Takie ukształtowanie emocjonalności „ja” lirycznego sprawia, że czułość obecna w tonacji monologu zbliża się nieco do czułościowości oraz rozczulenia (nad sobą, nad własną samotnością), a cały tekst ociera się niebezpiecznie o sentymentalny banał, uczuciowy kicz. Rzecz jednak w tym, że Herbert rozmyślnie dąży w kierunku takich jakości wypowiedzi, które mogą być uznane za tanie i tandetne. Nieprzypadkowo obrazem wrażliwości kreowanego podmiotu uczynił cyrk i loterię – formy zabawy egalitarnej, powszechnej, „niskiej”⁹.

A zatem – czułość jako serdeczność (to słowo pojawia się zresztą w przedostatniej całości, określając postawę podmiotu wobec świata), afektacja, nadmiar emocjonalny. Takie rozumienie tytu-

⁸ Motyw momentalnego, intensywnego olśnienia, doznanego w krótkim „minięciu się” z nieznajomą na ulicy powróci po kilkudziesięciu latach w wierszu bez porównania doskonalszym. Myślę tu o wspaniałej *Przysiędze* z tomu *Rovigo*; Andrzej Franaszek ukazywał możliwość czytania tego utworu w tak nobilitującym kontekście jak *Esse* Miłosza. Zob. A. Franaszek, *Ciemne źródło (O twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998, s. 108–112.

⁹ Przywołanie motywu cyrku i loterii było chyba próbą poetyckiej eksploracji tematu egalitarnej, świątecznej zabawy, festynu na przedmieściu, ludycznych obyczajów mieszkańców miasta. We wczesnej twórczości Herberta wskazać można jeden utwór poświęcony w całości takiemu kręgowi tematycznemu – jest to *Niedziela*, przesłana Zawieyskiemu 4 października 1950 roku (ZHJZ 163). Herbert podjął tu próbę własnego, indywidualnego opracowania tematu ludyczno-świąteczno-miejskiego, która jednak wypadła dość blado. Cóż, trudno było przejąć to poetyckie terytorium po Tuwimie, Gałczyńskim, trzeba było dopiero inwencji i wyobraźni Mirona Białoszewskiego, aby zużyty temat zajaśniał nowym blaskiem.

łowego pojęcia można wyprowadzić z dotychczas analizowanych obrazów. Pora pochylić się nad dwoma miejscami w tekście, w których pojęcie czułości występuje bezpośrednio, przywołane z nazwy. W dwuwiersie „Miękkie zamshowe profile / Ręce flakony czułości” obserwować możemy efekt zagęszczania, albo lepiej, piętrzenia metafory. Ręce (czy też, wedle innej redakcji tekstu, palce¹⁰) nazwane zostały „flakonami czułości”. Zestawienie ręki z flakonem – nieco conceptualne – sugeruje podobieństwo smukłej, wąskiej części ciała i kształtu naczynia. Równocześnie te same dłonie-flakony są peryfrazowane jako „miękkie zamshowe profile”, przypisuje się im zatem delikatność, łagodność. Sama zaś „czułość” jest w planie metaforycznym tym, co wypełnia flakony rąk, a więc płynem lub (to skojarzenie jest chyba ważniejsze) bukietem kwiatów.

Jak na kilka wersów – znaczne nagromadzenie skojarzeń „miękkich” i „łagodnych”. Przypomnijmy teraz całość, która bezpośrednio poprzedza analizowany dwuwiers:

Nawet na ostrzu dnia
Nawet w kamiennym mieście
Na placu szklanych blasków

Miękkie zamshowe profile
Ręce flakony czułości

Pole znaczeniowe miękkość – delikatność – łagodność – czułość zostało zbudowane w bezpośrednim sąsiedztwie układu znaczeń ostrość – twardość. Wytwarza się tym samym napięcie pomiędzy obrazami, ewokowanymi jakościami zmysłowymi oraz poszczególnymi słowami (kontrastują zwłaszcza rzeczownik „ostrze” i przymiotnik „miękkie”). Introdukcja wiersza mówi o spotkaniu tego, co nosi w sobie potencjał cierpienia, z tym, co jest potencjalną przyczyną bólu. Sytuacja zatem poważna, nie sentymentalna, lecz niepokojąco dramatyczna. Można powiedzieć, że „ręce flakony czułości” powinny unikać „ostrza dnia”, że „plac szklanych blasków” jest dla nich środowiskiem niesprzyjającym. A jednak dłonie są czułe

¹⁰ „Ręce” są „flakonami czułości” w wersji tekstu przedstawionej listownie Jerzemu Zawieyskiemu. W zbiorze *Podwójny oddech* odnajdziemy redakcję inną: „palce flakony czułości”.

tam właśnie, gdzie czułość musi się objawić jako nieuchronność zranienia, zdolność odczuwania bólu, wrażliwość na cierpienie.

Drugie miejsce metaforyzacji tytułowego pojęcia jest zarazem codą wiersza.

A oto imię mej czułości:
Dotkliwa szyja wiolonczeli
Strumyczek włosów na policzku

– powiada w finale podmiot liryczny. Główną zasadę organizacji poetyckiej stanowi tu aktywowanie polisemii słownej. „Szyja wiolonczeli” występuje w znaczeniu technicznym (jako określenie części instrumentu muzycznego) oraz w znaczeniu animizującym. Instrumentalista ma włosy i policzek, wiolonczela ma szyję – takie zestawienie słów rodzi sugestię ożywienia przedmiotu. Podobnie dwuznaczny jest epitet „dotkliwa”. Stwierdza on, że przedmiot ściśle przylega do ludzkiego ciała, ale też może informować, że jest źródłem bólu (zgodnie z przyzwyczajeniem językowym, łączącym przymiotnik „dotkliwy” z rzeczownikiem „ból”). Dlaczego tak skonstruowany opis gry na wiolonczeli określony został jako „imię czułości”? Można zapewne odpowiedzieć, że dla podmiotu mówiącego, który doznaje przyływu serdeczności wobec każdego niemal fragmentu świata, czymś wzruszającym (rozczulającym) jest także widok wiolonczelisty. Ale, jak sędzę, analizowany obraz stwarza też perspektywę innej interpretacji. Czułość może zostać pojęta jako wrażliwość na piękno i zdolność tworzenia, a więc jako postawa artysty. Zrozumiałą jest przy tym wybór profesji bohatera lirycznego: muzyk instrumentalista, który czułość palców i czułość instrumentu, a więc cechy zmysłowe i parametry techniczne, wykorzystuje do stworzenia dzieła najsubtelniejszej ze sztuk.

Wypada zatem stwierdzić, że w omawianym wierszu tytułowe pojęcie istnieje w trzech rejestrach znaczeniowych. Mamy czułość-serdeczność, która zdaje się eskalować w jakąś *elephantiasis* czułości, w hipertrofię emocji. Ta nazywana jest za pomocą motywów intencjonalnie kiczowatych. Ale równocześnie na poziomie narracji metaforycznej zaznaczona została możliwość myślenia o czułości, będącej cechą ludzkiej kondycji (człowiek jako istota czuła, to znaczy podatna na zranienie, istniejąca w twardym świecie o ostrych

krawędziach). I jest jeszcze trzeci odcień: czułość jako wyczulenie, synonim wysokiej kultury – zarazem zmysłów i ducha. Silne wyodrębnienie trzech wskazanych odcieni znaczeń jest pewnie zabiegiem nieco sztucznym, dokonany w laboratorium analizy. W rzeczywistości tekstu granice między sposobami pojmowania czułości są mniej wyraźne.

Nie wiem, czy z proponowaną interpretacją wiersza zgodziłby się autor. Nie wiem, czy dostrzegął on we własnym utworze wyróżnione przeze mnie kierunki myślenia o czułości. Bardzo możliwe, iż moje uwagi rozmiągają się w jakiejś mierze z *intentio auctoris*. Sądzę jednak, że z perspektywy historycznoliterackiego oddalenia omawiany wiersz jawi się jako otwarcie i zapowiedź. Ten utwór po raz pierwszy pokazał problematyczność rozumienia samej kategorii czułości, niepewny, rozchwiany status, jaki posiada ona w świecie Herbertowskiej poezji. Spojrzenie na chronologicznie następane „wiersze z czułością” przekonuje, że interesujący nas wyraz bywał częścią wypowiedzi banalnych, sentymentalnych, intencjonalnie kiczowatych, ale także poważnych, wzniosłych, utrzymywanych w tonacji etycznego serio. W latach 1950–1951 słowa z rodziny rzeczownika „czułość” pojawiły się w pięciu wierszach, a więc i w pięciu sytuacjach tekstowych, metaforycznych, lirycznych. Przyjrzymy się teraz każdej z nich.

Wiersz pt. *Na pamięć* to erotyk pochodzący z cyklu *Podwójny oddech*. Ciało kobiety w wyobraźni i pamięci mówiącego „ja” podlega konceptualizacji, staje się przedmiotem estetyzującego przedstawienia. Jest to właściwie odwrócenie figury animizującej z zakończenia wiersza *Czułość*. Tam wiolonczela ze swoją szyją mogła zyskać cechy istoty żywej, tutaj szyja kobiety jest metaforyzowana jako element instrumentu muzycznego¹¹:

Szyja jest szczytem instrumentu
przesiewa muzykę krwi
najczulsze piękno

¹¹ Taki sposób metaforyzacji kobiecego ciała jest charakterystyczny dla erotycznego wątku w poezji Herberta z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych, por. *Erotyk* (ZHZ 161), gdzie kobieta porównana zostaje do klawiszka fortepianowego, zaś akt miłosny – do koncertu.

Dlatego na niej zawiesiłem
 bursztynowe serduszko
 tani medalik miłości
 w środku pęcherzyk powietrza
 w którym zamieszkam
 jeśli po śmierci
 zostanę zbawiony

Sentymentalna klisza, banalizacja wypowiedzi? Być może, ale raczej uświadomiona. Epitet „tani” przydany do „medalika miłości” nie pozostawia złudzeń, że dobór rekwizytów zużytych, naiwnych i nieco tandetnych jest zamierzony, że w takiej właśnie poetyce chciał autor osadzić ten fragment wiersza.

Wyraz „najczulsze” na gruncie erotyku łączy znaczenia słów „wzruszające” i „najmilsze”, eksponuje uczuciowość „ja” lirycznego, jego emocjonalny stosunek do bohaterki. W takim zastosowaniu nie może podlegać działaniu ironii. Jest to przywilej, którym nie został obdarzony wyraz „czułość” w innym utworze z roku 1951, zatytułowanym *Epos*. Warto powiedzieć kilka słów o historii tego liryku. Herbert włączył go do debiutanckiego tomu w roku 1956, a wykreślił trzydzieści osiem lat później, redagując wznowione wydanie *Struny światła*¹². Uczynił to tak dyskretnie, że niewielu czytelników (także profesjonalnych) w ogóle zauważyło różnice między edycją „Czytelnika” oraz „Dolnośląską” (choć specjalna notka informowała: „Wydanie II, przejrzone”). Trudno się tej autorskiej decyzji dziwić, bo *Epos* był w *Strunie światła* utworem najślabszym. Podmiot przedstawiał sam siebie na sposób karykaturalny, jako osobowość mitomańską, histrioniczną, nie najlepiej zrównoważoną pod względem emocjonalnym:

Wołam głosem
 natchnionego proroka

zamykajcie drzwi
 zamykajcie drzwi
 na miłość boską

¹² Wiersz został zamieszczony przez Ryszarda Krynickiego w *Wierszach zebranych* Herberta (Kraków 2008) w rozdziale *Wiersze pominięte w późniejszych wydaniach*.

tak bardzo boję się
zapachu kuchni i przeciągów
rewolucji i nieproszonych gości

Po chwili monologista stwierdza:

i tylko wróbel
spacerujący po parapecie
napawa mnie czułością

Czułość na widok wróbla może być doznaniem głębokiej, „filozoficznej” litości nad istotą, która przez swój niepozorny wygląd jest jakby samym upostaciowaniem kruchości, bezbronności bytu. Świadczy o tym najlepiej późny wiersz Czesława Miłosza pt. *Dobroć*, którego bohater doświadcza „czułości” tak wielkiej „że na widok / zranionego wróbla gotów był wybuchnąć płaczem”¹³. Ale czułość z utworu Miłosza ma swe źródło w „wiedzy o straszności świata, / raz kiedyś doznanej odczutej aż do samych trzewi”. Nie można takiego doświadczenia przypisywać podmiotowi *Eposu*, który *passus* o wróblu puentuje słowami:

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

Łatwość, z jaką słowo o czułości zostało unieważnione kpiącym żartem świadczy o tym, że miało ono charakter banalny, stereotypowy. Wróbel obserwowany przez podmiot wiersza *Epos* to raczej „mała ptaszyna”, „istota niewielka” ze znanego utworu Gałczyńskiego, „druh nasz szczerzy”, a wzbierająca czułość jest reakcją minorderyjną, która ulega wykpieniu jako czulostkowość, tania łatwość wzruszenia.

W przeciwieństwie do dwu tekstów omawianych powyżej, utwór pt. *List do Jerzego Lieberta* (AZH)¹⁴ nie został nigdy ukończony, choć o planach jego napisania Herbert informował w korespondencji i kilkakrotnie podejmował próbę realizacji powziętego zamierzenia¹⁵. Zapisy w notatnikach pozwalają stwierdzić, że miał

¹³ Cz. Miłosz, *Dobroć* [w:] tegoż, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006.

¹⁴ Akc. 17 955 t. 30.

¹⁵ Por. list do H. Misiołkowej z dnia 27 lutego 1951 roku (ZHMH 13).

to być wiersz dość długi, wieloczęściowy, zbudowany na zasadzie montażu symbolicznych obrazów, ukazujących duchową sylwetkę przedwcześnie zmarłego poety. I właśnie w jednym ze szkicowanych ujęć czytamy:

jak twoja mała stopa nad otchłanią
ręce bezbronne jak bukiet pełen czułości i żalu

Dwa niespełna lata dzielą cytowane wersy od przytaczanego już passusu z wiersza *Czułość*: „miękkie zamszowe profile / ręce flakony czułości”. Nietrudno stwierdzić, że w apostrofie kierowanej do Jerzego Lieberta kontynuowana jest logika tamtej metafory. Skojarzeniu rąk i czułości asystuje motyw florystyczny. Połączenie takie ewokuje wrażenie słabości, bezbronności¹⁶. Podobnie jak w wierszu z roku 1949, także i teraz słabość i bezbronność konfrontowana jest z tym, co mocne i niebezpieczne. W cytowanym dwuwiersie czułość usytuowana jest w pobliżu słowa niepokojącego, groźnego: „otchłań”¹⁷. Można powiedzieć, że „małe stopy” i czułe ręce w sąsiedztwie „otchłani” (w jakimkolwiek znaczeniu tego wyrazu) są większym jeszcze absurdem niż „palce flakony czułości” składane „na ostrzu dnia” lub „na placu szklanych blasków”. W skali całego *Listu do Jerzego Lieberta* podobnych kontrastów znaleźć można więcej, wyobraźnia utworu ma bowiem strukturę dysonansową. Krucha, delikatna sylwetka autora *Kołysanki jodłowej* zestawiana jest z obrazami reprezentującymi:

- ♦ śmiertelną chorobę wraz ze skalą towarzyszącą jej objawów fizjologicznych, skrajnych emocji i przeżyć duchowych, np.: „i rośnie rzyć jak wniebowzięcie”;

¹⁶ Szereg metaforyczny „ręce – kwiaty – słabość” jest typowy dla Herbertowskiego idiomu poetyckiego z początku aktywności twórczej. Przypomnieć można niewiele wcześniejsze od *Listu do Jerzego Lieberta*, bo datowane na jesień 1949 utworu *Napis* („Patrzysz na moje ręce / są słabe – mówisz – jak kwiaty”) oraz *Poległym poetom* („usychasz trwoniąc nadaremnie / przebitych dłoni kwiaty śnięte”).

¹⁷ Na temat wielości niepokojących, pesymistycznych znaczeń słowa „otchłań” w polskiej i nie tylko polskiej tradycji poetyckiej zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia* [w:] tejsze, *Somnambulicy, dekadenci, heoris. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

- rozmach wyobraźni i powagę tematyki, cechy charakteryzujące poezję zmarłego, np.: „i głos walczący z ciszą jak Jakub z Aniołem” lub: „gorączkujący serafin składa omdlałe skrzydła”;
- działanie Boga, które (tak jak w wierszach Lieberta) jest gwałtowne, wzbudza lęk, np.: „gdy Bóg uderza w lutnię nie wiatrem ale prochem”.

Podmiot liryczny dąży do ukazania nadmiaru doświadczeń spadających na jedno, kruche istnienie ludzkie. Czułość jest tu w gruncie rzeczy otwarciem na ów nadmiar, który przytłacza, zadaje ból, wreszcie – zabija. Ale też człowiek „nieczuły”, zamknięty na doświadczenie otchłani, cierpienia i Boga, nie mógłby być poetą, a w każdym razie – nie mógłby być poetą tak, jak był nim Liebert. Ta ostatnia myśl nie jest obecna w tekście na zasadzie *expressis verbis*, wydaje się wszakże funkcjonować jako niedopowiedziane przesłanie. Wiersz – o ile można wnioskować na podstawie jego wstępnych szkiców – miał być hołdem złożonym poecie i poezji.

Natomiast kolejny tekst z roku 1951, w którym pojawia się słowo „czułość”, poświęcony został muzyce. *Kształt instrumentów* (AZH)¹⁸, liryk nigdy niepublikowany, należy uznać za jeden z pierwszych Herbertowskich wierszy o sztuce dźwięków¹⁹. W introdukcji zawarł poeta hymn pochwalny na cześć instrumentów muzycznych, które „mącą eter” poprzez wydawanie dźwięków²⁰. W jednej ze strof czytamy:

¹⁸ Akc. 17 955 t. 31.

¹⁹ O „nurcie muzykologicznym” w twórczości Zbigniewa Herberta pisał dwukrotnie Wojciech Ligęza, zob. *Herbert a muzyka* [w:] *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czaplejewicz i W. Sadowski, Warszawa 2002 oraz *Historia muzyki według Pana Cogito* [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza (przy współudziale M. Cichej), Lublin 2005.

²⁰ Warto zwrócić uwagę, iż wiersz *Kształt instrumentów* jest o kilka miesięcy wcześniejszy od słynnego liryku *Do Marka Aurelego* (SŚ). Trudno byłoby wskazać jakikolwiek łącznik tematyczny, myślowy pomiędzy tymi utworami, chyba że przy bardzo daleko posuniętym uogólnieniu. A jednak wyrażenie skonstruowane przez Herberta dla potrzeb opisu brzmiących strun instrumentu, „mącą eter”, zostało przetransponowane do wiersza o lęku. Jest to zjawisko bardzo charakterystyczne dla wczesnej twórczości poetyckiej Zbigniewa Herberta: krążenie formuł słownych, często niezależne od krążenia tematów i wątków.

spazmatyczne sonaty
 biedna czuła samotność
 dźwięku struna wysoka
 w drżenie milknące

Słowo „czuła” tyle tu znaczy, co skłonna do skargi, odczuwająca i wyrażająca uczucia smutku, żalu. Tak nacechowana „czułość” może być odnoszona do różnych przedmiotów poetyckiego opisu i refleksji, a więc do: samotności (przeżywanej przez podmiot liryczny), struny instrumentu (która jest czuła, reaguje na najdelikatniejszy bodziec, impuls), ale też metaforycznej „struny duszy” (por. utarty związek frazeologiczny „dotknąć czyjejś czulej struny”).

I wreszcie ostatni utwór z roku 1951, w którym pojawia się interesujący nas motyw leksykalny – *O ufności* (ZHJZ 175)²¹. Przypomnę, że w drugiej strofie znajduje się tam wers mówiący o „czułym roślinnym dotyku ślepych”. Dotyk ślepych to wyjście ku światu będącemu ciemnością i labiryntem, światu, który może okazać się niebezpieczny (także śmiertelnie), ale przez który, mimo wszystko, trzeba iść. Czułość takiego dotyku jest tyleż bezcenną zdolnością, umożliwiającą rozpoznawanie drogi, co słabością, podatnością na zranienie. Gdy jednak w wierszach *Czułość* i *List do Jerzego Lieberta* czułe ręce natrafiały na kamienne okrucieństwo i straszność świata, tutaj zjawia się perspektywa nadziei. Czuły dotyk ślepych zmierza przeciw ku jakiejś rzeczywistości pozytywnie waloryzowanej, a określanej peryfrastycznie jako „Pora ufności”. Może nią być doświadczenie uspokojenia, jasności, szczęścia, może nią być Bóg. Chociaż, przypomnijmy, wiersz nie stwierdza, iż „czuły roślinny dotyk ślepych” dociera do „Pory ufności”. To tylko wiemy, że ku niej zmierza, sama Pora jest zaś proszona o zstąpienie, a więc wyjście naprzeciw ludzkiemu dążeniu. O tym, czy upragnione spotkanie się wydarza – wiersz milczy.

Pośród liryków napisanych w roku 1952 znajdziemy dwa utwory z interesującym nas słowem. Pierwszy z nich, o incipicie *Kiedy wiosenne morze dochodzi do ust* (AZH)²², był już przeze mnie cytowany i komentowany²³. Są tam dwa wersy, które powinny zwrócić naszą uwagę:

²¹ Prwdr. „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 43.

²² Akc. 17 955 t. 34.

²³ Zob. *Aneks do rozdziału Otwarcia twórczości (1948–1951)*.

Kiedy wiosenne morze dobiega i chce
przemówić tonem czułym jak pauza piorunów

Poeta nazywający odgłos pioruna „czułym tonem” deklaruje istnienie innej niż powszechnie akceptowana miary wrażliwości estetycznej. Wedle tej miary „czułość” może zostać rozpoznana w tym, co ogromne, potężne, niebezpieczne. Innymi słowy, kategoria czułości jest tu włączana w obręb estetyki wzniosłości, starej zresztą i bardzo konwencjonalnej. Uderzenie gromu jako efekt majestatycznej grozy i potęgi pojawia się w słynnych obrazach burzy z *Króla Leara*, dramatu, który oddziaływał na wyobraźnię preromantycznego i romantycznego teatru, także w jego przejawach popularnych, zbanalizowanych. „Pauza piorunów” dzięki maszynerii teatralnej mogła stać się pauzą sceniczną, wzmacniającą siłę słów aktora w efektownej, preromantycznej dramie, zwłaszcza w scenach o najwyższej intensywności emocjonalnej, mających za tło pejzaż dzikiej przyrody²⁴. Oczywiście, wiersz Herberta nie został bez reszty oddany we władanie takiej konwencji – podmiot mówiący, łagodny i znużony melancholik, nie jest wulkanem emocji, jego wypowiedź ma tonację uspokojoną. Konwencja wzniosłości, przywołana za sprawą wyrażenia „pauza piorunów”, została wprowadzona w kulturowy i stylowy kolaż, dość sztuczny i nieciekawo zresztą.

Inna przygoda spotkała wyraz „czułość” w wierszu dedykowanym Tadeuszowi Chrzanowskiemu, a zatytułowanym *Ostateczna zgoda na czas* (AZH)²⁵. Podmiot mówiący rzuca w tym utworze

²⁴ Por. np. scena w sztuce T. Holcrofta pt. *A Tale of Mystery*, będącej adaptacją francuskiego melodramatu G. de Pixerecourta *Celina, ou l'Enfant du mystere*:

Straszliwa burza z błyskawicami, grzmotem, gradem i ulewą wzmaga się. Stosowna muzyka. Zza skał wychodzi Romaldi w przebraniu wieśniaka, przerażony potęgą rozszalałych żywiołów.

Romaldi: I gdzieź uciekać? Gdzie schronić się przed prześladowaniem, śmiercią i hańbą? Mój honor na szali! Targa mną szatan, który niegdyś kusił! (grzmot) Same niebiosa otworzyły do mnie ogień. Zbawcie mnie, ach, oszczędźcie, łaski!

O inscenizacji tej sztuki na deskach londyńskiego teatru Covent Garden w 1802 roku wzmiankuje M. R. Booth, autor rozdziału *Teatr XIX wieku* [w:] *Historia teatru*, red. J.B. Brown, tłum. H. Baltyn-Karpińska, Warszawa 1999, s. 299.

²⁵ Akc. 17 955 t. 42.

anatemę na swoją niedawną wrażliwość i wyobraźnię. Stwierdza stanowczo, że nie będzie już nigdy uciekał od świata historycznego do wymyślonej krainy wzruszeń i zachwyków („a ręce pełne szmeru klejnotów i pustki / zejda ze wzgórz niechęci w rwące strugi czasu”). Pośród czynionych deklaracji znalazł się następujący akt wyrzeczenia: „Kwiatom zostawiam czułość”. Uzasadnienie wyłożone jest w kolejnych wersach:

Żegnaj Arkadio
dobrze było
ale dla piersi
nazbyt wąsko

cieniami żyłem
i milczeniem
łaską obłoku

kochałem liszki
i konwalie
miłością tkliwą
i nie męską

Czułość, z którą chce się rozstać podmiot mówiący, jest więc rozumiana synonimicznie do tkliwości – jako zdolność rozczulania się, wzruszania urodą świata. W finale wiersza okazuje się jednak, że słowo „czułość” nie zostało potępione bezapelacyjnie. Poeta znajduje zastosowania, w których wyraz ten osiągnie akceptowalną treść:

jest tylko jeden szlachetny płacz płacz bohaterów
i jedna czułość czułość matki i ogrodnika

Płacz i czułość, dwa wyrazy określające ludzkie zachowania i cechy emocjonalne, zostały tu osadzone na koturnie patosu. Prawo do bycia czułym posiada ten, kto asystuje przy narodzinach i dojrzwaniu nowego życia, tak samo jak prawo do płaczu mają tylko ci, którzy odznaczają się najwyższym męstwem.

Dwa przywołane wiersze z roku 1952, *** (*Kiedy wiosenne morze*) oraz *Ostateczna zgoda na czas*, są myślowo sprzeczne. Pierwszy utwór (napisany 29 lutego) jest monologiem podmiotu egotysty, który, jak sam powiada, myśli „tylko o sobie”, o swoim „losie gorzkim”. Wiersz drugi, późniejszy (miesiące jesienne) przynosi potępienie eskapizmu i egotyzmu, proklamuje ideał poety opisującego

rzeczywistość historyczną. Jednak, co ciekawe, polemizujące ze sobą utwory dążą zgodnie do podniesienia emocjonalnej tonacji słowa „czułość”. Poeta oddala z pola znaczeń wątki łzawo-sentymentalne, uczuciowe, a równocześnie otacza pojęcie nimbem patosu. W wierszu *** (*Kiedy wiosenne morze*) uwznioślenie ma sens estetyczny (czułość dostrzeżona w pięknym i potężnym zjawisku przyrodniczym), w utworze *Ostateczna zgoda na czas* etyczno-moralny (czułość przypisana postaciom poważanym, czcigodnym). Cokolwiek krytycznego chcielibyśmy powiedzieć o artystycznych walorach tych liryków, wypadnie przyznać, że na zastaną mapę znaczeń nanoszą one pozycję nową. Do czułości „sentymentalnej”, „dramatycznej” i „artystycznej” dodają czułość „wzniosłą”.

Spośród wierszy dotychczas omawianych, poeta opublikował tylko *Epos*, a i jemu odmówił po latach prawa bytu tomikowego. I trudno się dziwić, bo zaprezentowane teksty są mało interesujące pod względem myślowym i formalnym. W tym sensie można powiedzieć, że poruszaliśmy się dotychczas po manowcach twórczości Zbigniewa Herberta, to jest tam, gdzie była ona najmniej odkrywcza i najsłabsza. Przyszedł jednak czas, w którym wyraz „czułość” wybił się na pierwszy plan Herbertowskiej poezji. Cztery wiersze z zimowych miesięcy roku 1954 (*Do pięści* i *Prośba* – 12 stycznia; *U wrót doliny* – 7 lutego; *Zimowy ogród* – 23 lutego) oraz jeden napisany jesienią (*Wrózenie* – 28–31 października 1954) to już utwory ważne w skali pięćdziesięcioletniego dzieła artysty.

Wiersze *Do pięści* oraz *Prośba* są ze sobą ściśle związane. Napisane zostały tego samego dnia, na sąsiadujących kartkach notatnika. Także obok siebie umieścił je poeta w tomie *Hermes, pies i gwiazda*. Posiadają identyczne ukształtowanie metryczne, wreszcie łączy je wspólny motyw obrazowy: dłoń i palec. Bliźniacze liryki różnią się co do sposobu operowania epitetem „czuły”. W wierszu *Do pięści* (HPG) czytamy:

i dziesięć palców pazie pieszczot
ukłękną zedrą czuły jedwab
i umrą jak umiera liść

A więc „czułość” rozumiana została jako „pieszczotliwość”, co jest definicją dobrze osadzoną w językowym stereotypie (por. utarte określenie „czuła pieszczota”). „Czułym” nazywane jest w tej

strofie to, co przyjemne, rozkoszne... Wokół takiego rozumienia roztacza poeta lokalną fabułę, trzeba przyznać pomysłową i uroczą. Określenie palców mianem paziów odwołuje się do wyobrażeń z kręgu kultury dworskiej, najpewniej renesansowej lub barokowej. Królewscy paziowie są czuli, to znaczy eleganccy, subtelni, wykwintni, delikatni... Tym mocniej wybrzmiewa finał strofy, ukazującej śmiertelne wyniszczenie paziów-palców.

W wierszu *Prośba* (HPG) epitet „czuły” współtworzy obraz bardziej wieloznaczny i trudniejszy do interpretacji:

gdy w dłoń otwartą przyjmiesz klęskę
gdy czaszkę w czułe palce weźmiesz
zacznie się wtedy jeszcze raz

otwartych dłoni wielka sprawa
po strunach podróż po zabawach
ostatnie ziarno ocalenia

Od kręgu kultury dworskiej i pieszczotliwych paziów w miękkich jedwabiach, przeszliśmy do obrazu wywiedzionego z konwencji wanitatywnej. Nie ulega wątpliwości, że czułość tych palców coś innego oznacza niż zmysłową radość; czaszki nie bierze się w dłoń po to, by doświadczać sensualnej przyjemności. Pisałem już w innym miejscu, że palce trzymające czaszkę są w wierszu *Prośba* znakiem kontemplowania tajemnicy czasu, a podróżujące po strunach instrumentu – wyrazem zdolności tworzenia oraz kontynuowania wątków zaczętych przez poprzedników. Jeśli takie palce określone są epitetem „czułe”, to pośrednio sama „czułość” zostaje odniesiona do ludzkiego istnienia, które nie jest monadyczne i głuche na świat, ale otwarte, właśnie wyczułone i współodczuwające.

Gdy zatem w wierszu *Do pięści* czułość funkcjonuje jako kategoria sensualistyczna, określająca zdolność do czerpania radości i przyjemności ze zmysłowego kontaktu ze światem (w czym również mieści się wątek erotyczny, por. określenie „pazie pieszczot”), w *Prośbie* to samo pojęcie staje się kategorią empatyczną i dialogiczną o wymiarze bardziej duchowym niż zmysłowym. A więc – dwa różne znaczenia tego samego wyrazu, wydobyte w wierszach napisanych w tym samym dniu, od jednego pociągnięcia pióra. Dobre

to unaocznienie znaczeniowej pojemności omawianego słowa w języku poetyckim Zbigniewa Herberta.

Także w trzech pozostałych utworach z roku 1954 rzeczownik „czułość” pojawia się jako istotny składnik wypowiedzi. To, co żywe, jest czułe, to, co umiera, podlega znieczuleniu – taka logika rządziła obrazowaniem w wierszu *Do pięści* (HPG), tę samą zasadę odnajdziemy w *Zimowym ogrodzie* (SŚ). Tyle, że śmiertelna utrata czułości następuje tu nie w dłoni, lecz w oczach. „Jak liście opadały powieki kruszyła się czułość spojrzeń” – powiada „ja” liryczne. Tautologię śmierci i znieczulenia stara się uchylić biedna kobieta z wiersza *U wrót doliny* (HPG):

– schowaj mnie w oku
w dłoni w ramionach
zawsze byliśmy razem
nie możesz mnie teraz opuścić
kiedy umarłam i potrzebuję czułości

Te słowa skierowane do jakiegoś „ty” są głosem „ja”, które pragnie pozostać człowiekiem pomimo śmierci. Ale – jak tłumaczy z uśmiechem „starszy anioł” – to tylko „nieporozumienie”. Opisany w wierszu świat po końcu świata jest rzeczywiście nieludzki i nieczuły. Zbawienie dokonuje się „pojedynczo”, jest równoznaczne z utratą najdroższych osób, rzeczy, a także zwierząt, wszystkiego, co mogło wzbudzać (lub ofiarować) rozmaicie pojmowaną czułość.

Wreszcie ostatni z wymienionych utworów, napisanych w roku 1954 – *Wrózenie* (SŚ). Czułość, już tradycyjnie wiązana w planie metaforycznej narracji z dłonią, znajduje tu jeszcze jedno, nowe zastosowanie, nieznane dotychczas w poezji Zbigniewa Herberta:

tego wzgórza nie było – przecież dobrze pamiętam
tam było gniazdo czułości tak krągłe jak gdyby
ołowiu łaza gorąca upadła na rękę
pamiętam przecież włosy pamiętam cień policzka
kruche palce i ciężar śpiącej głowy
kto zburzył gniazdo kto usypał
kopiec obojętności którego nie było

To już wiersz o losie poległych i losie ocalonych, w znacznej mierze wiersz pokoleniowy. Obojętność staje się synonimem agresywnego zapomnienia o tych, których nakazał zapomnieć tak

zwany werdykt historii. Sprzeciwia się jej czułość, forma serdecznej, troskliwej pamięci, czyli opieki, sprawowanej przez wiernych żywych nad bezbronnymi poległymi. I tak trop czułości w języku poetyckim Zbigniewa Herberta ponownie zwraca naszą uwagę w stronę wątku pamięci, postawy lamentacyjnej, liryki funeralnej.

*

Powtarzalność konkretnego słowa, motywu lub rozwiązania formalnego w twórczości poety na przestrzeni dłuższego okresu czasu i w większej ilości tekstów jest zjawiskiem problematycznym, niejednoznacznym. Może być odczytana jako przejaw inercji twórczej, kostnienia językowej wyobraźni, petryfikacji stylu. Zwłaszcza, jeśli ów powtarzalny element jest zapożyczony, przejęty z kodu o szerokiej dystrybucji w ramach aktualnego systemu literackiego...

„Wiszary”? znany wyraz, powszechnie zużyty,
 Artur Górski, Miciński karmią się nim co dzień. [...]
 „Okiść”, ach, znam tę okiść z śpiewu Tetmajera
 Kazimierza – gdy w BÓL ją serdeczny ubiera,
 i znam, jak potem poszła w usługi podlotków,
 od cyzelerów cierpiąc i cierpiąc od młotków
 temuż cyzelunkowi służących. – W okiście
 Pan Pietrzycki też stroił się i w czarne liście
 zadumy. Wszystko poza bardzo szczerą.
 Widzę, jak się ta okiść w sztuce poniewiera²⁶.

Ale możliwa jest też sytuacja inna: wielość kontekstów, w jakich aktywizuje się powtarzalny element sprawia, że ulega on procesowi semantycznego wzbogacenia. Znaczy coraz więcej i coraz bardziej różnie, stając się – jeśli mówimy o powtarzalności słowa – kategorią pojęciową konkretnego poety, konkretnej poezji. W twórczości Zbigniewa Herberta mamy chyba do czynienia z tym drugim wariantem. Rzeczownik „czułość” i przymiotnik „czuły”, mimo że względnie często powtarzane, bronią się przed skostnieniem, pozostając znaczeniowo ruchome. Zróżnicowanie kontekstów styli-

²⁶ S. Wyspiański, [Satyra literacka] [w:] tegoż, *Listy zebrane*, t. IV, Kraków 1998, s. 635.

stycznych, emocjonalnych, tematycznych, w jakich „czułość bywa”, sprawia bowiem, że wyraz ten nie zostaje „zużyty”.

Jak sądzę, przyczyny dla których słowa „czułość”, „czule” wykazywały się we wczesnej poezji Herberta dynamiką semantyczną, tkwią w samej naturze tych wyrazów, w ich immanentnej wieloznaczności. Bardzo pouczający jest w tym względzie sposób zredagowania artykułu hasłowego „czułość” w *Słowniku języka polskiego*:

1. *blm* «bycie czułym; tkliwość, serdeczność; rzewność, uczuciowość»: Macierzyńska czułość, Czułość spojrzenia (w spojrzeniu). Otaczać kogoś czułością.
2. tylko w *lm* «objaw tkliwości, miłości, serdeczności; pieczyta; czule słowa»: Obsypać kogoś czułościami. Wymienić między sobą czułość. Komuś zebrało się na czułości.
3. «zdolność szybkiego reagowania na bodźce zewnętrzne, właściwość mechanizmów polegająca na precyzyjnym funkcjonowaniu; precyzyjność, dokładność»: Czułość wagi. Czułość odbiornika radiowego. Czułość ucha psa. Δ *fol.* Czułość papieru fotograficznego, błony fotograficznej itp. «cecha emulsji światłoczułej pokrywającej papier fotograficzny, błonę fotograficzną itp. określająca jakie naświetlenie jest potrzebne do uzyskania podczas obróbki chemicznej pożądanego srebrowego obrazu fotograficznego w świetle odbitym» Δ *techn.* Czułość przyrządu pomiarowego «najmniejsza różnica wartości jakiejś mierzonej wielkości, powodująca najmniejszą dostrzegalną zmianę wskazań przyrządu»²⁷.

Wyraz „czułość” ujawnia dużą labilność semantyczną już na poziomie opisu leksykograficznego. Jedno i to samo słowo odnoszone jest do zjawisk typowo ludzkich, związanych ze sferą psychiki i emocjonalności, z drugiej zaś do rzeczywistości głęboko nie-ludzkiej, jaką są urządzenia techniczne. Rozsunięciu skrajnych możliwości znaczeniowych towarzyszy migotliwa wielość odcieni pośrednich, pomiędzy którymi zachodzą dystynkcje bardzo subtelne, nie zawsze jednoznaczne i obiektywne. Dość spojrzeć na redakcję pierwszego wyjaśnienia w cytowanym artykule. Przybliżenia wyrazu „czułość” ujęte zostały w dwie pary pojęć: „tkliwość, serdeczność” oraz „rzewność, uczuciowość”. Wewnątrz każdej z par redaktor artykułu postawił przecinek, ale pomiędzy nimi – średnik. Jest to

²⁷ *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1988, t. 1, s. 346–347.

prawdziwie „czuła” interpunkcja, podkreślająca wewnętrzne linie podziałów, przebiegające przez pozornie tylko jednorodne pole znaczeniowe. Czułość utożsamiona z serdecznością różni się nieco od czułości utożsamionej z rzewnością. W tym drugim przypadku znaczenie opisywanego wyrazu lekko się już sentymentalizuje, rozmiękcza, staje się nieco łzawe. Zaczyna też ewoluować w kierunku bytu językowego, dla którego redaktorzy kompendium wyodrębnili osobny artykuł hasłowy: „czułośćkowość”, definiowana jako „przesadna czułość, tkliwość; skłonność do rozczulania się, roztkliwiania się”²⁸.

Podobna labilność cechuje także przymiotnik „czuły”. *Słownik języka polskiego* rozumie go jako „kochający, tkliwy, serdeczny, rzewny, wzruszający” (oczywiście każde z tych dookreśleń prowadzi definicję przymiotnika w nieco innym kierunku), ale też „silnie odczuwający coś, wrażliwy, nie znoszący czegoś, wyczulony, uczulony”. Bycie czułym zgodnie z tą drugą deskrypcją jest wysoce ambiwalentne, bo może oznaczać zarówno postawę zgody, rozmówiania, jak i odrzucenia, niechęci. Leksykografowie wyróżniają także trzeci „duży” zakres znaczeniowy, w którym przymiotnik „czuły” wyraźnie się technicyzuje, określając parametry urządzenia odbiorczego lub rejestrującego, jego zdolność wykrywania bodźców najślabszych, istniejących na granicy postrzeżenia²⁹.

Nic dziwnego, że słowo tak semantycznie ruchliwe jak wyraz „czułość”, raz wprowadzane do języka poetyckiego zaczyna w nim „bywać” różnie, na zmiennych zasadach. Zwłaszcza, że w świecie wczesnej poezji Zbigniewa Herberta działały siły o przeciwstawnych wektorach kierunkowych. Kategorię czułości ściągał ku sobie biegun sentymentalizmu, tworzony przez te utwory, w których mówił podmiot uczuciowy, emocjonalny, przełamujący wstyd liryzmu, nawet za cenę popadnięcia w banał i afektację³⁰. Równocześnie

²⁸ Tamże, s. 346.

²⁹ Tamże, s. 347.

³⁰ Zob. takie utwory jak *Czułość, Samotność, Nadzieja, Tyle*, zob. także cykl *Podwójny oddech*. Warto dodać, że w dwudziestowiecznej poezji polskiej z zastanawiającą regularnością pojawiały się wypowiedzi na temat prawa liryki do bezpośredniego wyrażania podstawowych ludzkich uczuć i emocji oraz prawa poetów do łez, wzruszenia bądź naiwności. W roku 1923 Antoni Słonim-

o wyraz „czułość” upominało się obecne w Herbertowskiej poezji widzenie człowieka jako istoty słabej, bezbronnej, kruchej (wobec otchłani lęku, wobec kosmosu, wobec historii, wobec nicości), która jednak potrafi poznawać, działać, tworzyć. Słowo potencjalnie wieloznaczne mogło posłużyć i faktycznie posłużyło spełnieniu różnych zapotrzebowań sensotwórczych.

Wędrówka „tropem czułości” doprowadziła nas tymczasem do samej granicy okresu wczesnego. Oto *Tren na śmierć Pawła Eluard* (AZH)³¹ z roku 1956:

co może poeta o czułym dotyku
wrażliwy jak roślina
i ślepy jak ziarno
co może poeta wobec czterech stron świata

Jest to właściwie powielanie motywów już opracowanych: związek czułości i poety (*List do Jerzego Lieberta*), czułości i dotyku (wiele tytułów, między innymi *O ufności*, *Prośba* etc.). Powraca wizja

ski opublikował wiersz będący swoistym manifestem nowego sentymentalizmu (*Sentymentalizm* [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, Warszawa 1970):

Przebiegnie po świeżej zieleni
Dreszcz
I z szumem łączy na ziemię
Spadną jak deszcz.

Pod słońcą ulewą wysoką,
Dreszczem objęci,
Odetchniemy, westchniemy głęboko
Spłakani i uśmiechnięci.

Płaczowi i łzom została tu przypisana funkcja kataraktyczna, oczyszczająca po nieodległej traumie Wielkiej Wojny. Dwa lata po zakończeniu kolejnej, jeszcze straszniejszej, Tadeusz Różewicz pisze wiersz zatytułowany *Oczyszczenie* (w zbiorze *Utwory zebrane*, dz. cyt.), zaczynający się od słów: „Nie wstyďte się łez / nie wstyďte się łez młodzi poeci”. O ile jednak pochwałę łez wyrażaną przez Skamandrytę na początku lat dwudziestych stosunkowo łatwo zrozumieć (np. jako element określonej strategii lirycznej, kreacji podmiotu lirycznego etc.), o tyle ten sam gest ponowiony pod koniec lat czterdziestych przez autora *Niepokoju* jest zaskakujący. Stąd podejrzenie, iż wypowiedź ma charakter ironiczny i wskazuje raczej na niemożliwość „oczyszczenia” poprzez liryczne wzruszenie.

³¹ Akc.17 955 t. 59.

kruchości ludzkiego bytu w świecie... A więc dobrze już utrwalone domostwo znaczeń³².

Chwila dla statystyki: pomiędzy rokiem 1948 a 1956 słowa z rodziny rzeczownika „czułość” pojawiły się w co najmniej piętnastu utworach. Przyjmując, że w okresie tym napisał poeta niemal dwieście wierszy (dane orientacyjne, obejmujące teksty publikowane i niepublikowane) możemy wyliczyć przybliżony „współczynnik czułości” i powiedzieć, że analizowany wyraz pojawia się w co piętnastym liryku Zbigniewa Herberta. Wskaźnik ten nie przemawia do wyobraźni, raczej trudno dostrzec w nim argument uzasadniający tropienie słowa „czułość”. Ale też „demiurg nikczemnych tablic statystycznych” nie jest chyba w tej sytuacji najlepszym doradcą. Przez pryzmat liczb trudno dostrzec sensotwórczy potencjał słowa. Mimo wszystko odnotujmy jeszcze jedną obserwację arytmetyczną: spośród Herbertowskich wierszy drukowanych po roku 1957 a przed rokiem 1990 tylko cztery zawierają słowo z interesującej nas rodziny wyrazowej. Pan Cogito, zamiast dążyć do osiągnięcia „myśli czystej”, wspomina „brudę czułości na policzku” (*Pan Cogito a myśl czysta*, PC), to znów „przygląda się śpiącej głowie / obcej a pełnej czułości” (*Alienacje Pana Cogito*, PC). Kiedy indziej „myśli o duszy tkliwie / myśli o duszy z czułością” (*Dusza Pana Cogito*, ROM). Epitetem „czuły” posługuje się – to przykład może najciekawszy – psychopata i zbrodniarz (*Boski Klaudiusz*, ROM):

a oto dowód mojej
delikatności uczuć
z placu kaźni
usunąłem posąg łagodnego Augusta
by czuły marmur
nie słuchał ryku skazańców

Zastosowania wyrazu są więc w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych raczej rzadsze i standardowe. Nie przykuwają uwagi. Można nawet mówić o pewnym osłabieniu tropu czułości, chociaż zjawisko to nie wiąże się jednak z jakąś fundamentalną reorientacją

³² Notabene, treny z okazji śmierci francuskiego poety, bardzo wówczas popularnego, pisali także inni poeci, por. J. Hartwig, *Śmierć Pawła Eluard*, tom *Pożegnania*.

myślową, zachodzącą w badanej twórczości. Człowiek w świecie poezji Zbigniewa Herberta – o ile można sobie pozwolić na nieco ryzykowne operowanie taką interpretacyjną hipostazą – pozostał człowiekiem wystawionym na cierpienie, bytem słabym i bezbronnym, zarazem zdolnym do poznawania oraz tworzenia. Zmienia się jednak słownik poety, w którym rolę kategorii centralnej, wiodącej zyskuje nowe pojęcie – „współczucie”. W programowym wierszu pt. *Pan Cogito i wyobraźnia* (ROM) współczucie rozumiane jest jako duchowy zmysł, pozwalający „pojąć do końca” tajemnice świata (np. „naturę diamentu”, „wzrost i upadek dębu”) oraz skrajne i różne doświadczenia ludzi z bliższej i dalszej przeszłości (np. „noc Pascala”, „szaleństwa ludobójców”, „strach neandertalski”). Idzie tu zatem o aktywność umysłu i wyobraźni, ukierunkowaną ku temu, co minione. Wyobraźnia użyta jako „narzędzie współczucia” ma „ożywić zmarłych / dochować przymierza”. Otóż, przypomnijmy, funkcję tą podejmowała czułość z lat pięćdziesiątych; to przecież „czułe palce” szukały czaszki, to „gniazdo czułości” było miejscem symbolicznego spotkania z „naszymi zmarłymi”.

Czym zatem odróżnia się kategoria „współczucia” i dlaczego zastąpiła pojęcie wcześniej zakorzenione w poezji Herberta? Można na ten temat snuć różne domysły. Współczucie słabiej niż czułość odsyła do sfery znaczeń zmysłowych oraz intymnych. Równocześnie, poprzez samą konstrukcję i etymologię, słowo to silniej eksponuje wątek empatyczno-dialogiczny. Bliskie jest także litości, a więc kategorii centralnej dla tragicznej wizji świata. Być może kategorię współczucia uznał Herbert za bardziej precyzyjną, wyspecjalizowaną niż czułość? Nie sposób także wykluczyć innego przypuszczenia. Intensywność „bywania czułości” w wierszach z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych mogła zaniepokoić autora, który dostrzegł w tym przejaw automatyzmu językowego, zawsze niebezpiecznego dla indywidualności i świeżości wypowiedzi. Jakikolwiek przyczyny tu ważyły, pozostaje faktem, że wysunięta na plan pierwszy kategoria współczucia spotkała się z akceptacją ze strony krytyki literackiej. Jerzy Kwiatkowski skutecznie włączył „współczucie” do dykcjonarza podstawowych terminów, służących opisowi poetyckiego świata Zbigniewa Herberta, autorytet wybitnego krytyka przyczynił się niewątpliwie do

utrwalenia tej opcji i dopiero w ostatnim czasie zgłoszono pod jej adresem szereg wątpliwości³³.

*

Jeśli zjawisko odpływu „czułości” ze świata poezji Zbigniewa Herberta określimy jako frapujące, to powrotną falę zastosowań tego wyrazu trzeba będzie nazwać faktem zdumiewającym. W twórczości późnej, datującej się od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, słowa „czułość”, „czuły” znów stają się ważne. Ostatnie – powiedzmy w przybliżeniu – dziesięciolecie poetyckiej aktywności Zbigniewa Herberta przynosi co najmniej siedem „ujawnień czułości”. W wierszu – traktacie *Contra Augustinum Pontificem in Terra Nubica, Peccatorem in Purgatorio*³⁴ pozytywnie waloryzowany epitet „czuły” funkcjonuje w dość oczywistej opozycji wobec „wrzasku centurionów wrzasku bitwy wrzasku zabitych” (inaczej zatem niż u Norwida, gdzie czułość „bywa jak pełny wojen krzyk”). W wierszu *Podróż* (ENO) przymiotnik „czuła” jest składnikiem pięknego opisu ojczyzny, która „wyda ci się mała / kołyska łódka przywiązana do gałęzi włosom matki”. W bardzo osobistym utworze pt. *Wstyd* (R) pisze Herbert o „profesorze medycyny sądowej”, „staruszkę Mancewiczu”, wykonującym sekcje zwłok samobójców:

sprawnym ruchem otwierał wspaniałą torax
zamilkłą bazylikę oddechu

delikatnie prawie czule

Z kolei autor *Dalidy* (EB) stwierdza, że „czułe miejsce w pamięci” należy się popularnym polskim piosenkarkom z minionych lat: „dzięki nim / tyrania / upiększona / została / piosenkami”. Ale najciekawiej analizowany wątek przebiega w trzech utworach:

³³ Zob. J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty* [w:] tegoż, *Magia poezji*, Kraków 1995, s. 310. Polemikę z obrazem „Herberta – poety współczucia” podjął Piotr Śliwiński, zob. *Krytyk, który się waha*, „Polonistyka” 2007, nr 4. Pytania stawiane przez Śliwińskiego są niewątpliwie ważne i zasadne, odpowiedzi, jak sądzę, nazbyt skrajne.

³⁴ Wiersz opublikowany w „Zeszytach Literackich” 1999, nr 4 (68).

krótkim poemacie prozą *H.E.O.* (KM) oraz wierszach *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin* (R) i *Czułość* (EB)³⁵.

Tytuł *H.E.O.* utworzony został od inicjałów trójki bohaterów: Hermesa, Eurydyki i Orfeusza³⁶. Już pierwsze zdanie wprowadza czytelnika *in medias res*. Eurydyka, dzięki staraniom Orfeusza i za zgodą bogów, opuszcza Hades. W drodze wiodącej do świata żywych przez „ulewną ciemność” i „niezliczone bramy” towarzyszy jej Hermes. Powrót okazuje się jednak niezwykle trudny. Eurydyka po śmierci musiała poddać się prawu zapomnienia wszystkiego, co ziemskie. Aby móc przyjąć dar zwróconego życia, powinna wprawdzie odzyskać dawną świadomość, właściwą ludziom żywym. Zwraca się więc z pytaniem do swego przewodnika: „Zawsze, to znaczy za życia, wzruszały mnie plecy mężczyzny. Są bezbronne. Ale teraz już tego nie czuję. Czułość? Co to jest czułość?” (*H.E.O.*, KM 11). W tak postawionym pytaniu tkwi logika znamienne dla poezji Zbigniewa Herberta. W wierszach z lat pięćdziesiątych zanik czułości (różnie rozumianej) był symptomem ustania życia i nadejścia śmierci (*Do pięści, Zimowy ogród*). Dowodem, że to, co martwe ożyło, winno być zatem odzyskanie czułości, powrót do pełnego wymiaru ludzkiej kondycji.

Odpowiedź udzielona przez boga na pytanie człowieka jest krótka i ma charakter definicyjno-systematyzujący: czułość to „radość dotyku”, „rodzaj niższej ekstazy”. Hermes całkowicie ignoruje te elementy w wypowiedzi Eurydyki, które pozwalały sądzić, że pamięć kobiety zachowała ślady przeżyć duchowych, emocjonalnych, zapewnia ją, że słowo „czułość” odnosi się wyłącznie do sfery doznań

³⁵ Kilka słów o datowaniu wymienionych utworów. Ryszard Krynicki, edytor poematu prozą pt. *H.E.O.*, ustalił, że tytuł składający się z trzech inicjałów (tyle, że podanych w kolejności *H.O.E.*) pojawił się po raz pierwszy w notatce spisanej przez poetę około 1986 roku i opatrzonej adnotacją „Plan książki pt. *Atlas*”. Pierwodruk tekstu nastąpił pięć lat później na łamach „Zeszytów Literackich”. Co się tyczy wiersza *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, to, jeśli zawierzyć tytułowi, powstał on zapewne w roku 1987, wówczas bowiem mijała wskazana rocznica. Najpóźniejsza z wymienionej trójki wierszy jest z pewnością *Czułość*, zamieszczona w tomie *Epilog burzy*; bez wielkiego ryzyka błędu można przyjąć, że tekst napisany został około roku 1998.

³⁶ Na temat genezy i filiacji tego utworu zob. „Zeszyty Literackie” 2003, nr 1 (83), s. 191–202.

sensualnych. Kształtując w ten sposób językową świadomość Eurydyki sprawia, że jej odnowione człowieczeństwo będzie okaleczone i w gruncie rzeczy nieczłowiecze. Dlaczego tak postępuje? Być może jako bóg nie jest w stanie pojąć czułości, która wydarza się („bywa”) w horyzoncie ludzkiego świata, a może po prostu gardzi (tym światem, tą czułością)? Dalszy przebieg dialogu pokazuje jednak, że nawet zawężająca i redukcyjna definicja czułości zawiera sens przerastający wyobraźnię kobiety, która już raz – umarła. Na wzmiankę o „radości dotyku”, Eurydyka odpowiada skargą i zniechęceniem: „Nie mam już żywych palców [...]. Nie potrafiłabym nawlec igły ani wyjąć pyłku z oczu ukochanego” (*H.E.O.*, KM 11). Można powiedzieć, że finał poematu – zniknięcie cieni Hermesa i Eurydyki, samotność Orfeusza – jest już przygotowywany w cytowanym dialogu. Umarła pozostaje wśród umarłych nie tylko dlatego, że Orfeusz w nagłym olśnieniu i zachwycie poetyckim odwraca się, łamiąc tym samym pakt z bogami. Nie mniej istotne (a może istotniejsze) jest to, że Eurydyka nie akceptuje powrotu do życia, nie ufa ani sobie, ani światu, który ma odzyskać. Cień nie stanie się człowiekiem, znieczulona czułość nie może znów być czuła³⁷.

O tym, że Hermes nazywający czułość „radością dotyku” i „rodzajem niższej ekstazy” nie był medium autorskich przekonań, świadczy najlepiej wiersz *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego narodzin* (R), bliski czasem powstania wobec poematu *H.E.O.* Epitet „czuły” został tu podniesiony do rangi terminu współokreślającego egzystencjalną postawę Mistrza:

Twoja surowa łagodność delikatna siła
 Uczły jak trwać w świecie niby myślący kamień
 Cierpliwy obojętny i czuły zarazem

Ponad trzydzieści lat przed napisaniem tych słów, w wierszu *Wrózenie* (SŚ) na zasadzie antynomii zestawił Herbert dwa pojęcia: czułość i obojętność. To drugie słowo oznaczało wówczas zignorowanie, wyparcie prawdy o przeszłości. Utwór cytowany odsyła do całkowicie innej obojętności, wywiedzionej z ideałów

³⁷ Inaczej zakończenie *H.E.O.* czyta Tomasz Garbol, kładąc nacisk na winę Orfeusza (zob. *Chrzest ziemi*, dz. cyt., s. 407–411).

etyki stoickiej. Dlatego epitet „obojętny” mógł spotkać się z epitetem „czuły”, by wraz z nim określać jeden i ten sam desygnat, nie świadcząc wcale o jego wewnętrznej sprzeczności, lecz koherencji. Skojarzenie dwu przymiotników mówi tyle, że żył kiedyś człowiek duchowo niepodległy wobec świata, a zarazem nieizolujący się od niego, zawsze gotowy do dialogu z rzeczywistością. Gdy do pary wyrazów „czuły” i „obojętny” dołącza przymiotnik „cierpliwy”, powstaje pojęciowa triada, która charakteryzuje rodzaj ludzkiego „trwania w świecie”. Można powiedzieć, że wiersz pt. *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin* jest najwyższą w poezji Zbigniewa Herberta nobilitacją pojęcia czułości. Utworzony od niego przymiotnik uczestniczy bowiem w wypowiedzi lirycznej, która jest nie tylko laudacją dla Mistrza (co już znaczy wiele), ale także czymś jeszcze poważniejszym: próbą nazwania godności człowieka żyjącego w świecie zmiennym i niepewnym.

Ale ostatnie słowo o czułości wypowiedziane w poezji Zbigniewa Herberta dalekie jest od rejonów czystej afirmacji. Trzeba je zacytować w pełnym brzmieniu (*Czułość*, EB):

Cóż ja z tobą czułości w końcu począć mam
 czułości do kamieni do ptaków i ludzi
 powinnaś spać we wnętrzu dłoni na dnie oka tam
 twoje miejsce niech cię nikt nie budzi

Psujesz wszystko zamieniasz na opak
 streszczasz tragedię na romans kuchenny
 idei lot wysokopienny
 zmieniasz w stękanie eksklamacje szloch

Opisać to jest zabić bo przecież twoja rola
 siedzieć w ciemności pustej chłodnej sali
 samotnie siedzieć gdy rozum spokojnie gwarzy
 w oku marmurów mgła i krople toczą się po twarzy

Dziwny wiersz. W jego deklinacyjnej, fleksyjnej i składniowej fakturze jest coś chropawego; można odnieść wrażenie, że poeta działa niedbale i pozostawia niektóre fragmenty tekstu w stanie półsurowym. Bo spójrzmy: w strofie ostatniej czasownik pojawia się siedmiokrotnie („opisać”, „jest”, „zabić”, po dwakroć „siedzieć”, „gwarzy”, „toczą się”), w tym aż czterokrotnie w formie

bezokolicznikowej. Rzeczownik w mianowniku („rola”) występuje tam, gdzie staranność językowa nakazywałaby raczej użycie narzędnika. Poeta skłania się też ku najprostszym, kolokwialnym rozwiązaniom składniowym. Mówi: „Opisać to jest zabić”, co należy chyba rozumieć: opisanie czułości jest równoznaczne z jej zabiciem. Oświadcza „Twoja rola / siedzieć w ciemności”, w czym można rozpoznać skróconą wersję wyводу: „Twoją rolą jest siedzenie w ciemności”. Zasadą wydaje się więc ograniczanie i upraszczanie aktywności językowej, nawet za cenę pewnej niedbałości, niestaranności stylistycznej.

Dziwny jest także sposób kształtowania warstwy wyglądów w trzeciej strofie. Jak przedstawić sobie czułość siedząca w sali? Obraz to bardziej powiedziany niż widziany. A i powiedzenie – enigmatyczne. Co to za sala, co to za ciemność, co to za pustka i co to za chłód? Pytanie o sens każdego z tych określeń nie napotyka na oczywistą odpowiedź, strofa stawia poznawczy opór, choć nie leży poza możliwością zrozumienia. Wydaje się jasne, że czułość powinna – wedle podmiotu – istnieć w ukryciu, w zapomnieniu, w pomniejszeniu, że ma wycofać się tak, by „rozum” (umysł spekulujący, teoretyzujący) „spokojnie gwarzył”, czyli rozmyślał w sposób wolny od emocji. Dlaczego zaś czułość zakłóca pożądany ład, to tłumaczy się w kontekście dwu wcześniejszych strof. Formułowane zarzuty („streszczasz tragedię na romans kuchenny” oraz „idei lot wysockienny / zmieniasz w stękanie eksklamacje szloch”) świadczą o tym, że czułość zrozumiana została jako obniżenie tonu, banalizacja i melodramatyzacja wzniosłości.

Ostatni wers utworu mówi jednak o zwilżonym „oku marmurów” i kropki, spływającej po twarzy – już nie wiadomo, kamiennej czy ludzkiej. Pojawia się zatem obraz, który w poezji Zbigniewa Herberta niemal od samego początku, od *Dwóch kropel* z 1949 roku, wiązał się ze wzruszeniem, liryzmem, emocją³⁸. Takie zamknięcie wiersza potęguje efekt niejednoznaczności. Na poziomie werbalizacji, kompozycji i stylistyki nie wyłania się żadna wyraźna konkluzja. Retorycznie utwór prowadzony jest jako

³⁸ Por. „ślepe palce płaczu”, którymi zmarły brat dotyka twarzy „ja” lirycznego (*Deszcz*, HPG), „kropka deszczu na ukochanej twarzy” (*Kropka*, N).

„mowa przeciw czułości” – a kończy się obrazem płaczu. Wartością pozytywną, przeciwstawioną „romansowi kuchennemu” oraz „stękanom i eksklamacjom” okazuje się... „idei lot wysokopienny”. Prawdę mówiąc, formuła to stylistycznie podejrzana, sama bowiem wychyla się w stronę kiczu, tandety na koturnie. Być może zatem nie o potępienie „czułości” chodzi, ale o drwinę z artysty kabotyńca, spragnionego postumentu, napuszonej powagi? Albo też wiersz miałby pokazywać, iż „czułość” jest czymś tak silnym, niezwykłym, że nawet próba jej deprecjacji kończy się porażką? Ale dlaczego taka próba została w ogóle podjęta? Dziwny wiersz, czytałem go wiele razy i właściwie nie umiem sobie z nim poradzić. Zagadką pozostaje dla mnie podmiot wypowiedzi, jego emocjonalność, możliwe tropy ironii i autoironii.

Jest w całym, pięćdziesięcioletnim dziele poetyckim Zbigniewa Herberta pewna powtarzalność, zastanawiająca symetryczność. Otóż wiersz zatytułowany *Czułość* pojawia się dwukrotnie: w nagłosie i w wygłosie tej poezji. Pierwsza *Czułość* – jesień 1949, druga *Czułość* – około roku 1998. Czy to przypadek, czy świadoma aranżacja finału podjęta przez poetę, który przecież mówił pod koniec życia o tęsknocie za zamkniętą, kolistą, harmonijną strukturą biografii (*Brewiarz*)? Jeśli autor *Epilogu burzy* rzeczywiście podjął próbę napisania na nowo młodzieńczego wiersza, to nie wykonywał w ten sposób żadnego gestu w stronę odbiorcy, rozliczał się sam ze sobą – nikt spośród czytelników nie znał przecież w roku 1998 starego utworu. Jakkolwiek by nie było, trudno przejść w poczuciu interpretacyjnej obojętności wobec faktu, iż u kresu poetyckiej drogi Zbigniewa Herberta raz jeszcze wybrzmiewa głośne słowo o czułości i odpowiada, niczym echo, słowu wypowiedzianemu pół wieku wcześniej. Zapewne, można argumentować, że słowo to wydarza się bez związku z wcześniejszymi słowami, że podstawowym kontekstem dla *Czułości* z *Epilogu burzy* jest sam *Epilog burzy*... Ale można też – i tę opcję wybrałem – potraktować omawiany wiersz jako retrospektywną autointerpretację, jako potwierdzenie hipotezy tropu. Czy zatem będzie nadużyciem stwierdzenie, iż, niezależnie od uświadomionej pamięci autora, rozległą historię i genezę wiersza z *Epilogu burzy* tworzą wszystkie teksty wzmiankowane lub omawiane w niniejszym rozdziale? Każdy z nich, w swoim czasie

i na swoją miarę, przyczynił się do tego, że wyraz „czułość” zrosł się z Herbertowską leksyką i wyobraźnią.

Tak. Ale jeśli wiersz z finałowego tomu jest słowem przenikającym całą twórczość, docierającym do każdego miejsca, na którym poeta był i myślał o czułości, to szczególnego znaczenia nabiera „dziwność” tego słowa, jego niekonkluzywność, nieoczywistość. Trzeba bowiem przyjąć, iż nie jest ono stwierdzeniem, lecz pytaniem. Herbert nie powtarza poetyckiego gestu Norwida, nie tworzy struktury definicyjnej typu: „Czułość bywa jak...”. W obecności czytelnika eksponuje moment dezorientacji: „Cóż ja z tobą czułości w końcu począć mam”. Retoryka tego pytania odwołuje się do kolokwialnej, niedbałej frazeologii. Mówiąc „Trzeba coś z tym w końcu zrobić”, użytkownik języka potocznego stwierdza, że jakiś długotrwały, uporczywy problem wymaga szybkiego, definitywnego rozwiązania. Jednak w *Epilogu burzy* wyrażenie „w końcu” posiada wartość solenną. „Koniec” to tytuł wiersza mówiącego o wymazaniu człowieka ze świata żyjących. Sformułowanie „to jeszcze nie koniec”, gdy pojawia się w utworze *Ostatni atak. Mikołajowi*, informuje o tym, że nadal trwa życie (podmiotu oraz adresata wypowiedzi) i nadal trwa zmaganie z chorobą. W *Urwaniu głowy* znajdujemy passus informujący o bliskości i nieuchronności śmierci („przecież bez końca / nie można / odkładać / w nieskończoność / wyjazdu na wakacje”); wreszcie w *Głowie*, następującej bezpośrednio po *Czułości*, mówi się już wprost o „końcu życia”. A dodajmy, że ponad wszystkimi wierszami istnieje jeszcze tytuł tomu: *Epilog burzy*. W takim usytuowaniu pytanie o to, co można z czułością „w końcu zrobić” staje się pytaniem bardzo poważnym.

Możemy powiedzieć, że pytającym jest poeta, który przyznaje tym samym, iż czułość, tak intensywnie w ciągu minionego półwiecza opisywana i metaforyzowana, pozostanie w jego twórczości problemem już definitywnie nierozstrzygniętym, niezrozumianym. Żaden z semantycznych odcieni wyrazu nie jest uznany za obowiązujący, żegnane słowo pozostaje słowem znaczeniowo rozchwianym i, mimo tylu wcześniejszych, wielokierunkowych zastosowań, wciąż niepokojącym. Trochę jak Rovigo, mijane tak często, a wciąż każące o sobie myśleć...

Ale można też powiedzieć, że pytającym o czułość jest po prostu człowiek. A jeśli jeszcze przypomni się, iż w wierszach Zbigniewa Herberta „czułość” bywała traktowana jako *pars pro toto* życia... Wówczas pytanie „Cóż ja z tobą czułości w końcu począć mam” usłyszeć można w pobliżu sławnego wersu Wyspiańskiego: „Jakżeż ja się uspokoję”...

Tak usłyszane, pytanie to staje się najbardziej niepokojące.

To pytanie – i ten brak odpowiedzi.

„Odtąd wszystko będziesz powtarzał” ... Zamknięcia (i nowe otwarcia) 1954–1957

29 października 1954 roku w warszawskim kinie „Letnim” wyświetlona została filmowa adaptacja *Hamleta* w reżyserii Laurence’a Oliviera. Na widowni był Zbigniew Herbert i, jak cztery dni później donosił listownie Halinie Misiółkowej, siedział „szczękając zębami z zimna i z emocji”. Jego obecność pośród widzów seansu miała charakter wyjątkowy: tego dnia kończył poeta trzydzieści lat. *Hamlet* był urodzinowym prezentem składanym samemu sobie³⁹.

Zastanawiający prezent. Tragiczna historia duńskiego księcia należała do najważniejszych lektur literackiej młodości Zbigniewa Herberta. Poeta odnalazł w niej portret człowieka, który dojrzewa do pełni egzystencjalnej świadomości, poznaje zło świata, podejmuje trud jego osądzenia i walki z nim, ale też dorasta do własnego przeznaczenia. Przyjmując los takim, jakim on jest i musi być, bohater Szekspira zyskuje wewnętrzną wolność i wielkość, choć traci życie. Takiemu Hamletowi złożył Herbert patetyczne przyrzeczenie w eseju z roku 1952: „ślubujemy Ci, książę, że kiedy przyjdzie czas próby, wybierzemy cięższy rapier i cięższą śmierć”

³⁹ Zob. list Herberta do Haliny Misiółkowej z dnia 3 listopada 1954 roku (ZHHM 92).

(HAML 136). Podobne sformułowania, tyle że w tonacji obniżonej pojawiają się w urodzinowym liście do Misiołkowej. Przekroczenie symbolicznej granicy trzydziestego roku życia staje się okazją do składania deklaracji egzystencjalnych i moralnych, skupionych wokół motywu rezygnacji z marzeń i przyjęcia za swoje tego, co nieuchronne. Herbert pisze o „pożegnaniu z młodością”, stwierdza, że „najtrudniej przystać na czas”, ale „trzeba i na to się zgodzić”. Aktualnie tworzone wiersze określa jako „mniej beznadziejne”, gdyż pogodzone z losem i śmiercią „na zasadzie tragicznej afirmacji”⁴⁰. Pogodzenie, akceptacja, przyjęcie, uspokojenie – te słowa tworzą krąg określeń dziwnie uporczywych i powracających w różnych próbach nazywania własnego losu.

Wśród Herbertowskich wierszy z roku 1954 wskazać można utwór, który podobnym nastrojom daje wyraz szczególnie ciekawy. Myślę tu o znakomitych *Balkonach*, opublikowanych później w tomie *Hermes, pies i gwiazda*:

Balkony *eheu* nie jestem pasterzem
nie dla mnie gaj mirtowy strumień i obłoki
zostały mi balkony wygnany arkadyjczyk
patrzeć muszę na dachy jak na pełne morze
gdzie okrętów tonących skarga dymi długa

cóż mi zostało cóż krzyk mandolin
lot krótki i upadek na kamienne dno
gdzie się czeka wśród gapiów na przypływ wieczności
oddając w zamian ziemi trochę krwi

nie tego czekałem nie to nie jest młodość
stać z głową w bandażach i ręce przyciskać
i mówić głupie serce przestrzelony ptaku
zostań tu na urwisku jest w zielonej skrzynce
groszek pachnący i kwiaty nasturcji

⁴⁰ Por. passus z listu do Misiołkowej z dnia 3 listopada 1954: „Piszę wiersze – myślę, że mniej beznadziejne niż poprzednie, albo polemiczne [...] albo pogodzone na zasadzie tragicznej afirmacji: okrutnym losom włosów garść niech spala się w powietrzu czystym” (ZHHM 92–93). Jak nietrudno zauważyć, Herbert cytuje dwuwiersz z *Zimowego ogrodu*, przedrukowanego następnie w *Strunie światła*. A więc to właśnie ten utwór uważał za najlepszy wyraz swoich aktualnych nastrojów filozoficzno-światopoglądowych.

idzie wiatr przedwieczorny od strzyżonych ogrodów
 z łupieżem na kołnierzu bryza chromy sztorm
 sypie się tynk na pokład na pokład balkonu
 z głową w bandażach szczątkiem liny jak kosmykiem włosów
 stoję wśród kamiennej powagi starczych żywiołów

tak zegarze tak trucizno to będzie jedyna podróż
 podróż promem na drugi brzeg rzeki
 nie ma tam cienia morza ani cienia wysp
 są tylko cienie naszych bliskich

tak tylko podróż promem tylko prom na koniec
 o balkony jaki ból żebracy śpiewają na dnie
 i do ich zawodzenia przyłącza się głos
 głos pojednania przed podróżą promem

– wybaczenie nie dość was kochałem
 trwoniłem młodość szukając prawdziwych ogrodów
 i wysp prawdziwych w grzmocie fal

Wiersz powstał 28 stycznia 1954 roku, a więc na dziesięć miesięcy przed trzydziestymi urodzinami poety. Wątek pożegnania z młodością jest w nim poprowadzony bardzo wyraźnie, tyle, że samego pojęcia młodości nie należy pojmować zbyt wąsko, jako określonego wieku metrykalnego. Młodość to przede wszystkim zmysł przygody (por. motyw lotu, morza, liny okrętowej), doświadczenie niebezpieczeństwa (obrazy sztormu, żeglugi), a zarazem uspokojenia, ładu, harmonii, szczęścia (rekwizytorium arkiadyjskie, bukoliczne). Tak pojęty kompleks doświadczeń i przeżyć okazuje się jednak czystą fikcją i konwencją kulturową. W rzeczywistości, twierdzi Herbertowski podmiot, nie da się go zrealizować. Nie jest możliwa przygoda, skoro jedynym dostępnym lotem okazuje się samobójczy skok z balkonu na beton podwórka, motyw morza przyjmuje karykaturalną postać dachów kamienic, a lina okrętowa ujawnia się w postaci żałośnie pomniejszonej jako kosmyk włosów. Nie ma wzniosłego niebezpieczeństwa, do którego zachęcał swoich czytelników Nietzsche, gdy sztorm jest „chromy”, przychodzi od strony „strzyżonych ogrodów”, a żywioły otaczające żeglarza są „starcze”. Nie ma wreszcie Arkadii, obłoków, gajów. Są tylko – balkony.

Rzecz zastanawiająca: w tym samym 1954 roku wiersz niezwykle bliski tematem, tonacją emocjonalną, ukształtowaniem podmiotu, nawet tropami metaforycznymi i leksykalnymi ułożył Leszek Elektorowicz. Odmienna jest tylko wersyfikacyjna postać tekstu:

Miało być inaczej
miały być dni
barwnością, promieniem
lecz ciężkie mgły legły
i pełzać musimy
twarzą przy ziemi

Miały być oczy szeroko otwarte
i rozbłyskane od śmiechu
lecz jak u starca zlepione powieki
zasłoniły dalekość

oczy w szparze
wargi w kurzu
nikt nie słyszy

Miał być wiatr świeży
szum oceanów
nad fal grzywami bańki tęczowe
Miał być lot wysoki
w przestrzeń migotliwą
w bezgranicznym słowie

Kim miałem być
i jaki
(ach, ile to już lat!)
Kim jestem
(ach, ile jeszcze lat...)

Oczy w szparze
wargi w kurzu
nikt nie słyszy

Gdzie jestem, gdzie jestem?!
Dyszę⁴¹

⁴¹ L. Elektorowicz, *Miało być inaczej* [w:] tegoż, *Świat niestworzony*, Kraków 1957.

Bardzo znamienity jest tytuł wiersza, eksponujący żarliwość i bezkompromisowość pretensji wobec świata. Na pytanie, co „miało być inaczej”, podmiot odpowiada: wszystko. Wszystko, czego doświadczam, wszystko, z czym się stykam i w czym żyję, powinno wyglądać inaczej. Ta rozległość pretensji i odrzucenia podkreśla skandaliczny charakter rzeczywistości. Wszystko miało być dobre, a jest złe. Oczywiście, dla czytelnika z lat pięćdziesiątych (takiego czytelnika, do jakiego wiersz był intencjonalnie kierowany) za tymi określeniami stały bardzo konkretne treści. Nie powinno być II wojny światowej, Jałty, stalinizmu w Polsce, a więc wszystkiego, co jest i określa los podmiotu, sprawiając, że musi on żyć tak, jak nie chce i nie powinien.

Zbieżności pomiędzy wierszami Herberta i Elektorowicza, dające się zauważyć na poziomie obrazowania i metaforyki, są daleko idące. W obu utworach dla określenia tego „jak miało być” użyty został motyw lotu, żeglugi, świeżego wiatru i ogromnych przestrzeni. To pokrewieństwo poetyckich głosów z roku 1954 wpisuje się zresztą w całą sekwencję paralelizmów, zachodzących między artystycznymi biografiami autorów *Struny światła* i *Świata niestworzonego*⁴². Można je również rozpatrywać w szerszej perspektywie pokoleniowej⁴³.

⁴² Herberta i Elektorowicza łączy data i miejsce urodzenia (1924, Lwów), wyraziste, wcześniej ukształtowane poglądy antykomunistyczne i antysowieckie, przeprowadzka do Krakowa. Elektorowicz zaliczył swój poetycki debiut prasowy wcześniej niż Herbert, bo już w roku 1947 na łamach „Dziennika Krakowskiego”, ale również pozostał poetą zmarginalizowanym, skazanym na literacki niebyt w latach stalinizmu. Punktem stycznym obu biografii artystycznych jest też spóźniony debiut książkowy, możliwy dopiero w warunkach popaździernikowych i w asyście młodszego pokolenia; *Świat niestworzony* Elektorowicza ukazuje się w roku 1957.

⁴³ Nieprzypadkowo Stanisław Stabro wpisał wiersz *Balkony* na listę „około 10 utworów, zaświadczyających najściślej więź Herberta z tym pokoleniem” [wojennym – przyp. M.A.] (S. Stabro, *Armia Krajowa odchodzi [w:] tegoż, Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Kraków 1995, s. 197). Czytając oba wiersze z roku 1954, *Balkony* Herberta oraz *Miało być inaczej* Elektorowicza na tle liryki poległych „niemal rówieśników” można zaobserwować ewidentne pokrewieństwa w sferze światoodczucia, kreacji podmiotu, wizji losu. W poezji Baczyńskiego, Gajcego, do pewnego stopnia Stroińskiego, zapisane zostało charakterystyczne przeświadczenie, dotyczące natury świata: oto dokonała się totalna i budząca grozę przemiana ontologiczna. Świat, w którym żyje podmiot liryczny,

Wymienione zjawiska nie powinny jednak przysłańać specyfiki wiersza Herbertowskiego, którego akcentem końcowym nie jest pretensja wobec świata. Podmiot godzi się z tym, że jedyną dostępną mu rzeczywistością są i będą „balkony”. Nie jest to wzniosła, Hamletowa afirmacja własnego losu. Raczej gorzka i wymuszona zgoda na świat „inny niż miał być”, świat, z którego jedyną możliwą ucieczką zapewnia „tylko podróż promem tylko prom na koniec”⁴⁴.

W świetle tekstowych świadectw z roku 1954 duchowy wizerunek poety jawi się w barwach pesymistycznych, ciemnych. Co ciekawe, tonacja *Balkonów* oraz epistolarnej relacji o dniu urodzin współbrzmi z tym portretem Herberta, który kilkoma kreskami zarysowany został na kartach *Dziennika 1954*. Opisując pogodną powierzchowność swego przyjaciela, Leopold Tyrmand zauważa: „kryje się za nią coś w rodzaju rozpaczony pochylonego nad studnią życia, niezwykle wrażliwego poety, który podejrzewa, że przegrał

został wysycony złem, czas uległ skażeniu i degeneracji. Takie widzenie i rozumienie rzeczywistości jest na tyle często artykułowane w wierszach omawianych poetów, że można tu mówić o jakimś istotnym rysie przeżycia pokoleniowego, por. K.K. Baczyński, *Których nam nic nie wynagrodzi, Ten czas*, *** (*Pod nieba dłoniastą palmą*), *** (*Niebo złote ci otworzę*), *Nie stój u ciemnych świata wód, Ciało*, *** (*Spełnia się brzemię kataklicznych nocy*), *Kołąda*; T. Gajcy, *Widma, Przeszanie, Czas, Do potomnego*; Z. Stroiński, *Ród Anhellich, Okno* (zwłaszcza fragment pt. *Piosenka*). Inna sprawa, że motyw „świata ku złu wychylonemu” nie był jedynym rodzajem światoodczucia, obecnym w polu wypowiedzi generacyjnej. Co więcej, w obrębie tej wypowiedzi stawał się on często przedmiotem ostrej polemiki. Zwłaszcza w publicystyce SiN-u świat bywa rozumiany nie tylko jako przestrzeń walki, ale też jako miejsce, które, mimo swej grozy i okrucieństwa, wzbudza zachwyty, entuzjazm. Każę bowiem wybierać między „gubernialną nicością” a „imperialną wielkością”, sprzyja osiągnięciu „mocnego dobra” i „duchowej wielkości” (zob. artykuł Andrzeja Trzebińskiego *Udajemy, że istniejemy gdzie indziej* oraz Wacława Bojarskiego *O nową postawę człowieka tworzącego, Co po nas zostanie*). Ideały wielkości i mocy przenikają także do twórczości obu najbardziej ideologicznych poetów SiN-u (por. W. Bojarski *Hymn*, monolog głównego bohatera w niedokończony powieści Trzebińskiego pt. *Kwiaty z drzew zakazanych*).

⁴⁴ *Balkony* czytam tu jako wiersz autobiograficzny, pokoleniowy i osadzony w konkretnych realiach socjologicznych. Nie oznacza to jednak, że tego znakomitego utworu nie da się przeczytać inaczej; zob. Jerzy Kaczorowski, „*Balkony*” – *widok na Europę* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.

własne życie”⁴⁵. Myśląc o tym Herbertowskim smutku, chciałbym uciec od psychologizującego schematu, jaki nasuwa okoliczność metrykalna – przekraczanie granicy trzydziestego roku życia, czyli symbolicznej smugi cienia w męskiej biografii. Ale ku tej kwestii uwagę zwracają gesty samego poety. W okolicach urodzinowego października 1954 roku powstaje kilka utworów rozliczeniowych, podsumowujących. Każdy z nich jest swoistym, odrębnym światem, ale wszystkie łączą się w tonacji minorowej, melancholijnej. *Życiorys* (3–9 października) to wizja losu poety z pokolenia 1920, przeżywającego dzieciństwo, wojnę, powojenne rozterki, wreszcie luksusowe zniewolenie serwilistycznego artysty w totalitarnym państwie. W wierszu pt. *Dojrzałość* (24 listopada) Herbert kreuje zbiorowy podmiot żegnający się z młodością i jej nieodłącznym atrybutem, niepokojem, podmiot, który sam o sobie powiada: „je-steśmy po prostu wolni / to znaczy gotowi odejść”. Natomiast 28 i 29 października (czyli w dzień i w przeddzień urodzin) powstaje bardzo osobisty wiersz *Moje miasto* (HPG), jakby relacja z onirycznego spaceru po Lwowie dzieciństwa. Podmiot, silnie odautorski, konkluduje:

w końcu zostanie kamień
na którym mnie urodzono

Na autografie widnieje dopisek: „30 lat”⁴⁶.

Prócz urodzinowego seansu *Hamleta* i urodzinowego wiersza Herbert zadbał o jeden jeszcze rytuał, wpisujący się w smutną, melancholijną celebrację rocznicy. Kilka dni po 29 października 1954 roku donosił o nim listownie Halinie Misiófkowej: „W dzienniku

⁴⁵ L. Tyrmand, *Dziennik 1954 (wersja oryginalna)*, Warszawa 1995, s. 58.

⁴⁶ AZH, akc. 17 955 t. 52. Z rękopisem *Mojego miasta* związana jest pewna ciekawostka. Pod tekstem w notatniku zamieścił poeta przypisy „dla tych, którzy się domyślili, że w powyższym wierszu nie chodzi ani o Zieloną Górę, ani o Szczecinek, ale o coś wręcz przeciwnego”. Następnie pojawiają się objaśnienia, tłumaczące takie zwroty, jak „sklep Paszandy”, „głowa starego Bodeka”. Najciekawsze jest objaśnienie ostatnie: „Czy z wylotu ulicy Batorego było widać wieżę katedry, tego w żaden sposób Autor nie może sobie uprzytomnić i kto wie czy ten kompleks nie jest tzw. genezą utworu”. Szkoda, że Herbert nigdy nie wydrukował *Mojego miasta* z tymi przypisami.

zapisalem «odtąd już wszystko będziesz powtarzał» (ZHMH 91). Istotnie, w tym samym notatniku, w którym utrwalony został wiersz *Dojrzałość* (AZH)⁴⁷, ledwie pięć stron dalej, tuż przy górnej krawędzi pustej, niezapisanej kartki widnieje ołówkowa inskrypcja:

teraz wszystko będzie się już 30 lat
powtarzało

*

Przez pryzmat wierszy, relacji epistolarnych, prywatnych zapisków, a także spostrzeżeń zewnętrznego obserwatora widzimy bardzo pesymistyczny obraz roku 1954 w biografii Herberta. Portretowany poeta nosi w sobie poczucie jakiegoś zasadniczego braku przyszłości. A przecież już niedługo nastąpić miała gruntowna i pomyślna odmiana losu. Z perspektywy półwiecznego oddalenia doskonale widoczny jest splot przełomowych zdarzeń, przypadających pomiędzy rokiem 1954 i 1957. Splot tak mocny i ważny, że pozwalający określić wyróżnione lata jako swoiste pasmo graniczne, oddzielające tę jednostkę periodyzacyjną, którą określiliśmy mianem wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta od wszystkiego, co następuje później.

W latach 1954–1957 dokonała się obiektywna zmiana społecznej i zawodowej pozycji autora *Dwóch kropel*. W roku 1948 początkujący poeta i dramaturg był wprawdzie przez kilka miesięcy członkiem kandydatem Związku Literatów Polskich, obracał się jednak wyłącznie w prowincjonalnym kręgu Oddziału Gdańskiego, pierwsze próby liryczne i dramatyczne ukrywał w szufladzie, a publicznie występował w roli felietonisty tygodnika o lokalnym zasięgu. Nie sposób porównać tej sytuacji z literacką profesjonalizacją i nobilitacją, jakiej doświadczył Herbert w okresie „okołoodwilżowym”. Wydarzeniami zwrotnymi stała się wówczas „prapremiera pięciu poetów”, po niej zaś dwa tomy poetyckie, wydane w odstępie roku. Publikacja na łamach „Życia Literackiego” w roku 1955 pokazała marginalizowanego dotychczas poetę jako jednego z kilku autorów

⁴⁷ Akc. 17 955 t. 52.

zapowiadających „burzliwy rozwój liryki”⁴⁸; *Struna światła* oraz *Hermes, pies i gwiazda* zapewniły debiutantowi własne, istotne miejsce na mapie ówczesnej literatury. Równolegle zmieniał się także *modus vivendi* Herberta, a przez to życiowe warunki twórczej aktywności. W sposób plastyczny i efektowny ukazuje tę metamorfozę ciekawa historia drugiej wersji wiersza pt. *Zimowy ogród*.

Utwór znany z tomu *Struna światła* i rozpoczynający się od słów „Jak liście opadały powieki kruszyła się czułość spojrzeń” powstał 23 lutego 1954 roku. W tomie *Napis*, a więc dopiero w roku 1969, pojawił się inny wiersz pod tytułem *Zimowy ogród*, będący polemiczną korektą, naniesioną na tekst wcześniejszy⁴⁹. Można by się spodziewać, że pierwszą i drugą wersję utworu oddziela jakiś znaczący przedział czasowy. Tymczasem jednak *Zimowy ogród* (II) zaczął Herbert pisać kilkanaście dni po *Zimowym ogrodzie* (I), bo już 6 marca 1954 roku. Uczynił to w okolicznościach cokolwiek nie poetyckich, bo podczas szkolenia, na które został wysłany jako urzędnik w biurze Centralnego Zarządu Torfowisk. Chyba dla podkreślenia ironicznego charakteru sytuacji na autografie widnieje dopisek: „Torf / kurs fachowy”⁵⁰. Można sobie wyobrazić Herberta, który w trakcie jakiejś kształcącej prelekcji, pod pozorem pilnego notowania pisze:

zastukał pazur mrozu w okno
okno otwiera się na ogród...⁵¹

Wiersz dojrzał jednak długo, bo autograf z ostateczną redakcją *Zimowego ogrodu* (II) nosi datę 26 stycznia 1957⁵². Rzecz

⁴⁸ Tak właśnie została przedstawiona cała piątka we wprowadzającym słowie od redakcji „Życia Literackiego” 1955, nr 51. O najsławniejszej odwilżowej kolumnie literackiej pisze J. Kisielowa w artykule *Wróżby z przelotnych obłoków. Wokół prapremiery pięciu poetów* [w:] *Przełomy: Rok 1956. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*, red. W. Wójcik przy współudziale M. Kisiela, Katowice 1996.

⁴⁹ Porównawczą interpretację obu wierszy pod tym samym tytułem przeprowadza J. Dudek w książce *Poeci polscy XX wieku*, cz. 1, Kraków 1994, s. 208.

⁵⁰ AZH, akc. 17 955 t. 50.

⁵¹ O tym, że Herbert istotnie wykorzystywał godziny spędzane przy urzędniczym biurku na działalność twórczą, świadczy także relacja Leopolda Tyrmanda, zob. *Dziennik 1954*, dz. cyt., s. 179.

⁵² AZH, akc. 17 955 t. 62.

ciekawa, znowu pojawia się tu dopisek informujący o geografii aktu twórczego, ale teraz brzmi on już inaczej: Obory. Ta zmiana scenografii – z Torfprojektu na Dom Pracy Twórczej ZLP – mówi wiele o metamorfozie, jaka zaszła w ciągu trzech lat w życiu poety. Ale też świadczy o przemianach w polskim życiu literackim, kulturalnym, społecznym, wreszcie politycznym. Ostatecznie w roku 1954 (i wcześniej) w oborskim pałacu mile widziane były inne wiersze niż subtelny liryk o mrozie, przychodzącym po to

by marzeń wszystkich naszych atom
z powietrzem znowu się połączył

Niewątpliwy sukces literacki, jaki odniósł Herbert w okresie przełomu październikowego wyraził się w konkretnych formach środowiskowego uznania. Przegrany poeta amator w ciągu kilkunastu miesięcy stał się początkującym uczestnikiem życia literackiego⁵³. Trzeba od razu powiedzieć, iż do swej nobilitacji autor *Struny światła* odnosił się z dystansem, sarkazmem, gorzką ironią i autoironią⁵⁴. Ale odmiana losu, która dokonała się w omawia-

⁵³ W korespondencji prywatnej z roku 1956 i 57 coraz częściej pojawiają się nazwiska ważnych postaci literackiego świata. Autor *Jaskini filozofów* rozmawia, wymienia listy, utrzymuje kontakty z Przybosiem, Jastrunem, Andrzejewskim, zaczyna być uwzględniany w inicjatywach wydawniczych i redakcyjnych, por. list do Misiółkowej z 26 września 1957 (ZHMH 164) na temat planowanego udziału poety w redagowaniu „Europy” (pisma, które, jak wiadomo, zostało ostatecznie utracone przez cenzurę). Wymownym świadectwem zmiany statusu Herberta jest także list do tej samej adresatki z 10 listopada 1956 (ZHMH 147); wynika z niego, że niedawny outsider życia literackiego wchodzi w rolę promotora debiutantów, polecając ich wiersze w redakcji „Twórczości”.

⁵⁴ Sukces splatał się bowiem w sposób nieuchronny z frustracją, spełnienie marzeń z rozczarowaniem. Herberta raził rys interesowności i nieautentyczności wyczuwalny w działaniach rozmaitych kręgów, środowisk i instytucji promujących życie kulturalne. Nieprzypadkowo wiersz *Jak nas wprowadzono* (HPG) posiada dedykację „Obłudnym promotorom”. Pisząc go, odreagował zapewne Herbert różne doświadczenia: sławną prapremierę na łamach „Życia Literackiego”, może również inkorporowanie do młodej poezji katolickiej pod patronatem PAX-u. Przeżyciem bardziej jeszcze irytującym, nawet bolesnym była konieczność akceptacji okaleczonego kształtu drukowanych tekstów. Nic dziwnego, że w znanym wierszu *Szuflada* (SP), napisanym 8 marca 1957, a więc już po serii sukcesów wydawniczych i publikacyjnych, słał Herbert uroki intymnego obiegu literackiego, bez tantiem, na-

nym okresie, miała jeden jeszcze aspekt o znaczeniu trudnym do przecenienia. Jako uznany literat zyskiwał Herbert możliwość (co prawda ograniczoną, dystrybuowaną przez aparat państwowy) podróży po Europie i świecie. Poeta, który w roku 1952 pisał „podajcie różę Ronsarda podajcie Francję stulistną”, sześć lat później, dzięki otrzymanemu stypendium udał się w podróż do Francji prawdziwej. Rozpoczął się nowy Herbertowski *modus vivendi*, kultywowany przez trzy kolejne dziesięciolecia i łączący w nierozzerwalną całość dwie czynności zarazem egzystencjalne i twórcze: podróżowanie – pisanie.

Lata 1954–1957, widziane jako szeroka klauzula wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta, wydają się zwierciadlanym odbiciem podokresu 194–1951, uznawanego w mojej pracy za fazę nagłosu. Na przełomie czwartej i piątej dekady ubiegłego stulecia czynności twórcze podejmowane przez artystę mają charakter poszerzający i otwierający. Herbert w przyspieszonym tempie dąży do opanowania różnych modalności wypowiedzi literackiej, a w ich obrębie do asymilacji stosunkowo wielu form gatunkowych, stylów, języków, rozwiązań artystycznych oraz obszarów tematycznych. Przypomnijmy: rok 1948 – inicjacja twórczości dramatycznej; 1949 – gwałtowna reorientacja języka poetyckiego, czas zbierania doświadczeń w dziedzinie narracyjnej prozy fabularnej; 1950 – akcent przesunięty na opowiadania, osłabienie aktywności lirycznej;

gród i recenzji, ale też bez kompromisów i z jednym tylko ograniczeniem: własnych możliwości poetyckich. Wreszcie trzeba pamiętać o naturalnym u świadomego artysty odruchu rozczarowania osiągniętym rezultatem twórczym. 3 listopada 1954 roku, w związku z publikacją wierszy w PAX-owskim almanachu, poeta pisał do Haliny Misiołkowej: „W momencie przekraczania smugi cienia dostałem korekty. Po przeczytaniu tych niby moich wierszy wiem teraz, że nie są tak dobre jak myślałem. To bardzo wstrząsające doświadczenie czuć się odbitym przez maszynę drukarską. Sprawa wiąże się z widzeniem plastycznym i polega na twardości: piśmo nasze jest miękkie i bardzo przylega do wzruszenia; piśmo maszynowe jest próbą obiektywizacji ale jakie dalekie jest od surowego rysunku czarnej linii na białym papierze. Brr. Teraz widzę, że z tym co zrobiłem nie przepłynę na tamten brzeg” (ZHHM 92). Warto dodać, że Herbert pracował niemal wyłącznie na rękopisach. Maszynopisów posiadał niewiele, a o ich sporządzanie prosił najczęściej osoby zaprzyjaźnione. Efekt obcości, odczuty w konfrontacji z drukiem własnych wierszy, wiązał się zapewne i z tą okolicznością.

1951 – nurt poezji odzyskuje siłę i żywotność. Jeśli spojrzemy teraz na okres 1954–1957, będziemy mogli stwierdzić, iż wykonywane czynności twórcze posiadają odwrotną orientację – zawężającą i zamykającą. Przyszedł czas, w którym artysta musiał określić się wobec wielorakości zebranego doświadczenia twórczego.

Zamknięcie radykalne stało się losem Herbertowskiej prozy. Autor, chyba niezadowolony z osiągniętego rezultatu, zamknął cały dział narracyjno-fabularny w szufladzie. Innego rodzaju domknięcie spotkało wielonurtowy, wewnątrznie zróżnicowany projekt dramatyczny, rozwijany od końca lat czterdziestych. W ciągu czterech miesięcy roku 1955, między styczniem a kwietniem, skomponował dramaturg integralny, koherentny i niezwykle precyzyjnie pomysłany tekst. Wybrane elementy około siedmioletniej przygody z formą dramatyczną doczekały się w nim skodyfikowania, inne zostały usunięte z pola widzenia. Najbardziej złożonym a zarazem najciekawszym procesem było natomiast konstruowanie formuł prezentujących twórczość poetycką. Także ta czynność miała charakter zawężająco-domykający.

Przed rokiem 1954 Herbert ujawnił się na łamach prasowych jako poeta za sprawą łącznie dziewiętnastu wierszy. Publikacje te miały charakter rozproszony, okazjonalny, rozciągnięty w czasie, co nie sprzyjało wytworzeniu spójnego wizerunku autora i jego twórczości. Pod koniec roku 1950 inaczej prezentował się Herbert czytelnikom „Dziś i Jutro”, inaczej „Tygodnika Powszechnego”. *Napis*, *Złoty środek*, *Pożegnanie września*, trzy wiersze zamieszczone w organie PAX-u, oraz *Palce wrzeczona dźwięków*, *Dialektyka*, *Dwie stance*. *Sierpień* i *Morze*, utwory drukowane w piśmie krakowskim, to dwie konstelacje poetyckie, różne pod względem wersyfikacji, estetyki słowa, tematyki. Herbert z „Dziś i Jutro” był poetą otwierającym się na nowoczesne zjawiska wersyfikacyjne, bardziej skłonny do przemawiania w trybie wyznania lirycznego. Herbert z „Tygodnika” ujawnił się jako subtelny „parnasista”, poeta tradycyjny w sferze poetyki. Dwie odsłony AD 1950 mogły złożyć się w wewnętrznie zdialogizowana całość, ale tylko w świadomości uważnego czytelnika rubryk poetyckich obydwu pism.

Z każdym kolejnym sezonem pejzaż Herbertowskiej poezji rozrastał się i komplikował. W archiwum zachowała się dość pokaźna

ilość amatorskich zbiorów wierszy, przygotowanych przez poetę lub jego przyjaciół i znajomych w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych. Funkcjonowały one w prywatnym obiegu czytelniczym⁵⁵. Na kartach tych dokumentów „parnasistowski” model poezjowania (*Do Francji, Kiedy jesienne morze*) sąsiaduje z wierszami reprezentującymi nurt „poezji uczuć”, skupionej wokół „ja” afektywnego (*Tyle, Pod oknem, Wszystko, Odwiedziny, Kompozycja z ptakami*). Liryki, w których dochodzi do spotkania (afirmatywnego lub negującego) z chrześcijańską wizją świata i sensami teologicznymi (*O ufności, Usta proszą, De profundis*), kontrastują z wierszem *Testament*, ukazującym projekt metafizyczny zasadniczo abstrahujący od pojęciowości chrześcijańskiej. Dopiero na tle tego szerokiego pejzażu stylów i tematów można właściwie ocenić zawężający charakter wyboru wierszy, dokonanego przez autora w roku 1954 dla potrzeb publikacji *...każdej chwili wybierać muszę. Almanach poetycki*. Selekcjonując grupę dwudziestu liryków nie chciał się Herbert przyznać do prób poezjowania wizyjnego, kreacyjnego (*Morze II*). Nie uwzględnił również „parnasistowskich” wierszy, prezentowanych w roku 1950 na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Znamienna jest również operacja, jakiej w antologii poddany został wątek wierszy religijnych. Poeta nie znalazł miejsca dla liryku *Usta proszą* o jasnej, modlitewnej tonacji, choć przecież trzy lata wcześniej publikował go w prasie. Nie uznał też za stosowne dokonać pierwodruku wiersza *O ufności*, pozostającego w ciekawej, intertekstualnej relacji z hymnem *Veni Creator*. Zaprezentował natomiast wiersz *De profundis*, znany już z „Tygodnika”, poprzedzając go pierwszy raz publikowanym utworem *Kościół*. Czytane jeden po drugim, teksty te układają się w pesymistyczne *itinerarium mentis*. Najpierw konstatacji podlega śmierć Kościoła, w którym doświadczenie wiary staje się już niemożliwe, a następnie przemawia cierpiący podmiot, uwięziony w materii i niedostrzegający możliwości wyzwolenia. Dialog z Bogiem (transcendencją, wiecznością) nie wydaje się zatem możliwy ani w wymiarze powszechnym (instytucjonalnym), ani indywidualnym. Z taką sugestią współbrzmie inny fakt kompozycyjny: nagromadzenie wierszy podejmujących te-

⁵⁵ Zob. AZH, akc. 17 851 t. 2.

matykę ontologiczną oraz eschatologiczną w sposób abstrahujący od chrześcijańskiej koncepcji człowieka, świata i Boga (*Testament, Ballada o tym że nie giniemy, Zimowy ogród, Dedal i Ikar*).

Z perspektywy czasu można stwierdzić, że wybór wierszy dokonany dla potrzeb antologii był pierwszym przejawem zawężającej autointerpretacji dotychczasowego doświadczenia poetyckiego. Kontynuacją tej czynności przyniosły tomy *Struna światła* oraz *Hermes, pies i gwiazda*. Na prefiguratywne znaczenie antologii z roku 1954 zwracał już przed laty uwagę Andrzej Lam, zapewniając: „Nie popełni się omyłki stwierdzając, że dwadzieścia wierszy z PAX-owskiego almanachu stanowiło małą *Strunę światła*⁵⁶”. Warto tę konstatację uszczegółowić. Chronologiczna mapa wierszy pomieszczonych w debiutanckim tomie z roku 1956 przedstawia się następująco:

Dwie krople (1949), *Dom* (1949), *Pożegnanie września* (1949), *Trzy wiersze z pamięci* (?), *Poległym poetom* (1949), *Białe oczy* (1949), *Czerwona chmura* (1949), *Napis* (1949), *Mój ojciec* (1951), *Do Apollina* (1951), *Do Ateny* (1951), *O Troi* (1951), *Do Marka Aurelego* (1951), *Kapłan* (1951), *Epos* (1951), *O róży* (1951), *Architektura* (1952), *Struna* (1954), *Zobacz* (1951), *Cmentarz warszawski* (1951), *Testament* (1952), *Las Ardeński* (1953), *Mama* (1952), *Drży i faluje* (1952), *Uprawa filozofii* (1952/53), ***** (*Pryśnie klepsydra*) (1953/54), *Wersety panteisty* (1952), *Kłopoty małego stwórcy* (1954), *Ballada o tym że nie giniemy* (1954), *Stółek* (1954), *Zimowy ogród* (1954), *Ółtarz* (1953), *Wawel* (1953), *Przypowieść o królu Midasie* (1955), *Fragment wazy greckiej* (1955), *Nike która się waha* (1954), *Wrózenie* (1954), *Dedal i Ikar* (1954), *Sól ziemi* (1956), *Arijon* (1952).

Główną konstrukcyjną ideę *Struny światła* odsłania sekwencja dat w nawiasach. Herbert zasadniczo przestrzegał chronologicznej kolejności tekstów. Honorując porządek wierszy w czasie, nadawał tomikowi rangę itinerarium, prywatnego wszakże użytku⁵⁷. Chciał

⁵⁶ A. Lam, *Zbigniew Herbert przed debiutem książkowym* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, dz. cyt., s. 26.

⁵⁷ Mówię o „prywatnym” aspekcie kompozycji debiutanckiego tomu, gdyż poeta nie zaopatrzył drukowanych tekstów w daty. Tym samym zrezygnował z możliwości uczynienia chronologii składnikiem kreowanego wizerunku twór-

zapewne odtworzyć przebytą drogę twórczą, ogarnąć spojrzeniem pozostawiany ślad⁵⁸. Równocześnie osądzał minione dokonania, poddawał je rewizji. Spośród dwudziestu wierszy opublikowanych w almanachu, do *Struny światła* włączył trzynaście, z siedmiu zrezygnował. Na szczególną uwagę zasługuje usunięcie cyklu *Pacyfików*, w którym temat września 1939 roku wikłany był w doraźną, publicystyczną aktualizację. Decyzję autora trzeba uznać za szczęśliwą, gdyż dzięki niej poziom i sposób mówienia o doświadczeniu wojennym wyznaczają utwory o wiele lepsze pod względem artystycznym. Prócz znanego już z PAX-owskiej antologii *Pożegnania września* są to pierwszy raz drukowane utwory *Dom, Nike która się waha, czy Dwie krople*⁵⁹.

czości. Wprawdzie Zdzisław Najder, recenzując *Strunę światła*, nie pomylił się, wskazując wiersze wcześniejsze i późniejsze na podstawie ich cech stylistycznych (zob. *O poezji Zbigniewa Herberta*, „*Twórczość*” 1956, nr 9), on jednak orientował się w chronologii prezentowanej twórczości także dzięki bliskiej znajomości z autorem. Należał przecież do wąskiego kręgu, tworzącego w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych prywatny obieg czytelniczy utworów Herberta.

⁵⁸ Zakłócenia kolejności chronologicznej są w *Strunie światła* niewielkie, z jednym wszakże wyjątkiem: ostatniego wiersza. W klauzuli tomu figuruje wiersz *Arijon*, datowany na rok 1952. Bezpośrednio poprzedza go najpóźniejszy utwór w książce, pochodząca z roku 1956 *Sól ziemi*. Dlaczego Herbert zdecydował się na tak mocne naruszenie ustalonej prawidłowości (inne wyjątki są mniej istotne)? Najwyraźniej uznał, że właśnie *Arijon* w sposób najciekawszy domknie poetycki wielość tomu. I rzeczywiście, patrząc na tak pomyślany finał z perspektywy interpretacyjnej wypadnie uznać, że jest on niejednoznaczny, zastanawiający. Julian Kornhauser proponuje spójną interpretację *Arijona* jako cody *Struny światła*, choć czyni to zbyt jednostronnie, nie doceniając pokładów ironii tkwiących w wierszu. Por. *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001, s. 11–12.

⁵⁹ Po kilkudziesięciu latach „sprawa Pacyfików” stała się zaczątkiem kontrowersji. Szczegółowe omawianie tej kwestii w ramach niniejszej pracy nie wydaje się celowe. Zgadzam się z argumentacją Andrzeja Lama, który przekonywał w sposób rzeczowy, a nie emocjonalny, że traktowanie tych tekstów jako świadectw „współżycia z socrealizmem” jest kardynalnym nieporozumieniem (zob. A. Lam, dz. cyt., s. 24–26). Do argumentów badacza dodałbym jeszcze trzy spostrzeżenia. Po pierwsze: *Pacyfik III* nie spełniał kryterium ideologicznej poprawności i wyrazistości. Nie chcę „wybielać” Herberta kosztem deprecjonowania innych, zasłużonych i godnych szacunku autorów, ale dla zachowania właściwych proporcji konieczne jest tu pewne zestawienie. *Pacyfik III* datowany jest na wrzesień 1950 roku, tymczasem miesiąc wcześniej, w sierpniu, powstał wiersz Anny Kamieńskiej pt. *Na Kongres*, zamieszczony następnie w tomie *O szczęściu*.

Nie można więc powiedzieć, że komponując *Strunę światła*, dokonał poeta prostej inkorporacji wizerunku własnej twórczości, uformowanego dwa lata wcześniej na kartach antologii. Niemniej jednak w tomie debiutanckim podtrzymany został szereg rozstrzygnięć autointerpretacyjnych, podjętych w roku 1954, takich jak wyciszenie „kreationizmu” i „parnasizmu”. Zauważalna jest również dalsza neutralizacja wątku religijnego. Nie tylko bowiem nie został przywrócony wiersz *Usta proszą*, ale też znikły utwory *Kościół* i *De profundis*, ukształtowane jako negacja sensów chrześcijańskich. Podmiot tomu z roku 1956 nie uwzględnia nawet możliwości istnienia takiego adresata swojej wypowiedzi jak Bóg, Stwórca, Sędzia. Interesuje go natomiast świat, rzeczywistość poznawalna empirycznie lub spekulatywnie, i to zarówno wówczas, gdy zastanawia się nad swoim bytem pośmiertnym (*Wersety panteisty*, *Ballada o tym, że nie ginimy*, *Testament*), jak i wtedy, kiedy myśli o sobie żywym, działającym i poznającym (*Stółek*, *Kłopoty małego stwórcy*).

Bezpośrednio po *Strunie światła*, w odstępie zaledwie jednego roku, widzimy już tom *Hermes, pies i gwiazda*, niewątpliwie skomponowany wedle innych reguł niż książka debiutancka. Spójrzmy na wykaz⁶⁰:

Chrzest (1954), *U wrót doliny* (1954), *Dotyk* (1956), *Chciałbym opisać* (1956), *Głos* (1955), *Ankhenaton* (1956), *Nefertiti* (1956), *Podróż do Krakowa* (1955), *Ciernie i róże* (1955), *Co robią nasi*

Wystarczy przeczytać te dwa teksty obok siebie, by zrozumieć, jak naprawdę wyglądał wówczas socrealistyczny wiersz pisany „na Kongres Pokoju” i dlaczego utwór Herberta nim nie był. Po drugie: wszystkie *Pacyfiki* powstały w latach 1949–1950. Gdyby Herbert istotnie chciał działać koniunkturalnie, ogłosiłby je w samą kulminację stalinizmu i socrealizmu, a nie czekał z nimi aż do roku 1954. Z pewnością mógł to uczynić na łamach „Dziś i Jutro”. Po trzecie: dedykacja „Na Kongres Pokoju” znajduje się na kilku rękopisach i maszynopisach *Pacyfiku III*, przygotowanych z myślą o prywatnym obiegu czytelnicy. Trudno przypuszczać, aby Herbert chciał rozpowszechniać w kręgu swoich znajomych tekst propagandowy i socrealistyczny. Najwyraźniej oceniał ten wiersz (i tę dedykację) jako wypowiedź ironiczną, był również przekonany, że trop ironii dostrzegą zaprzyjaźnieni czytelnicy.

⁶⁰ W zestawieniu ujęto wyłącznie teksty zamieszczone w części I, pt. *Wiersze*; część II, *Proza poetycka*, obejmuje łącznie sześćdziesiąt sześć tekstów, powstałych w okresie 1953–1956.

umarli (1954), *Przypowieść* (1954), *Kołatka* (1956), *Wybrańcy gwiazd* (1956), *Trzy studia na temat realizmu* (1955), *Nigdy o tobie* (1955), *Niepoprawność* (1953), *Dojrzałość* (1954), *Biały kamień* (1956), *Balkony* (1954), *Pokój umeblowany* (1954), *Deszcz* (1956), *Pan od przyrody* (1956), *Zbieracz bambusu* (1955), *Madonna z lwem* (1951), *Siódmy anioł* (1954), *Pudełko zwane wyobraźnią* (1955), *O tłumaczeniu wierszy* (1956), *Różowe ucho* (1955), *Epizod* (1955), *Jedwab duszy* (1956), *Moje miasto* (1954), *Pięciu* (1954), *Życiorys* (1954), *Do pięści* (1954), *Prośba* (1954), *Ornamentatorzy* (1954), *Pieśń o bębnie* (1954), *Mały ptaszek* (?), *Przypowieść o emigrantach rosyjskich* (1954/55), *Jak nas wprowadzano* (1956), *Substancja* (1954), *Odpowiedź* (1954), *Węgrom* (1956/57?)

Widzimy, że tom drugi był zakorzeniony w nieco płytszych warstwach szuflady niż tom pierwszy; najstarszy wiersz przedrukowany w *Hermesie*... to *Madonna z lwem*, napisana w roku 1951. Bardziej jeszcze wymowne są dane szczegółowe. Okres 1954–1956 jest w tomie drugim reprezentowany aż czterdziestoma wierszami, gdy w *Strunie światła* datowania z przedziału 1955–1956 mają zaledwie trzy teksty. Nie ma też *Hermes*, *pies* i *gwiazda* układu chronologicznego. Jeśli jednak myślimy o pewnej ciągłości autointerpretacyjnej, którą zapoczątkowuje almanach, a podtrzymuje *Struna światła*, tom z roku 1957 jawi się jako element kontynuujący. W *Hermesie*... trwa wyciszenie wątku religijnego, mimo że pojawia się tu jeden wiersz mający charakter formalnie modlitewny – *Prośba*. Horyzont tej modlitwy zamyka się jednak w sferze doczesności, ziemskości, historii; jedyna formuła poetycka, mówiąca o problematyce eschatologicznej, wydaje się bardzo odległe od światopoglądu chrześcijańskiego:

a potem po przegranej walce
 pozwól nam rozprostować palce
 choćby już była tylko pustka⁶¹

⁶¹ Podkr. – M.A. Jacek Łukasiewicz dostrzega dwie możliwości interpretowania modlitewnego „my” wiersza: „Może to skutek wstydlivosti uczuć mówi się o osobistej sytuacji w liczbie mnogiej. A może zbiorowa modlitwa jest tu wybrana jako poważna konwencja przekazana przez tradycję” (J. Łukasiewicz, *Przed światem ciemnym, ciężkim, realnym... Uwagi o podmiocie w poezji*

Dla filozoficznej tonacji drugiego tomu wierszy Zbigniewa Herberta bardzo znamienna jest nieobecność *Modlitwy starców* (ENO), utworu silniej niż *Prośba* zaangażowanego w dialog z chrześcijańską wizją świata i człowieka⁶². Rękopis tego wiersza nosi daty 25, 26 marca 1956. W tomiku *Hermes, pies i gwiazda* znalazło się kilka tekstów późniejszych⁶³, a więc nie chronologia, lecz intencja autora zdecydowała o pominięciu wiersza. Najwyraźniej Herbert szukał utworów bardziej jednoznacznych w nieufnym, niechętnym traktowaniu idei wieczności, zbawienia, raj, szczęścia wiekuistego (*U wrót doliny, Co robią nasi umarli, Raj teologów, Siódmy anioł*)⁶⁴. Nieprzypadkowo cały tom otwarty został deklaratywnie silnym, wyrazistym wierszem *Chrzest*, głoszącym hasło „wierności ziemi”⁶⁵.

Reasumując, lata 1954–1957 to okres, w którym Herbert formuje publiczny obraz swojej poezji, nie tożsamy z całokształtem

Zbigniewa Herberta [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza przy współudziale M. Cichej, s. 49).

⁶² W *Modlitwie starców* (ENO) zwrot do Boga nie jest tylko, jak w *Prośbie*, modalną ramą dla wypowiedzi; relacja my – Bóg stanowi tu właściwy temat refleksji. Wiersz ukazuje sytuację osmozy pomiędzy takimi obrazami człowieczeństwa, śmierci i wieczności, które formułuje chrześcijaństwo i takimi, które są tworem wyobraźni eschatologicznej, czerpiącej z doświadczenia zmysłowego.

⁶³ Np. *Deszcz* – 3 kwietnia 1956, *Kołatka* – 9 maja 1956, *Węgrom* – listopad 1956.

⁶⁴ Starcy mówią wprawdzie „jeśli z nas trudno zrobić anioły / przemień nas w psy niebieskie / kundle o zmierzwionej sierści” – i ta wypowiedź jest zgodna z tonacją tomu *Hermes, pies i gwiazda*. Ale pytają też Boga:

czy wtedy
 przygarniesz nas z powrotem
 bo będzie to powrót jak do kolan dzieciństwa
 do drzewa wielkiego do ciemnego pokoju
 do rozmowy przerwanej do płaczu bez żalu

Podobnych passusów w tomie z roku 1957 – nie ma.

⁶⁵ Przedstawiane uwagi nie są próbą interpretacji dwu pierwszych tomów jako całości skomponowanych i znaczących; interesuje mnie raczej aspekt formowania obrazu twórczości i stosunek tego, co ujęte w tomie wobec tego, co pominięte. Na temat tomów – całości zob. J. Kornhauser, *Uśmiech Sfinksa*, dz. cyt., s. 9–36. Ważne obserwacje dotyczące kształtowania podmiotu w tomie *Hermes, pies i gwiazda*, uczynił Jacek Łukasiewicz w artykule *Uwagi o podmiocie w poezji Zbigniewa Herberta*, dz. cyt., s. 44–51.

doświadczenia twórczego, lecz poddający ów całokształt interpretacji. Czytelnik z połowy lat pięćdziesiątych nie miał zapewne poczucia, że przedstawiany mu wizerunek ma charakter zawężający. Uwagę przykuwała raczej wielość i zróżnicowanie dykcji poetyckich. Zwłaszcza *Struna światła*, stylistycznie mniej koherentna, musiała sprawiać wrażenie bogatego wielogłosu (profesjonalnym zapisem takiego odbioru jest recenzja Kazimierza Wyki). Spośród krytyków piszących o nowym debiucie książkowym nikt też chyba nie przykładał wagi do braku wierszy *Usta proszą, Morze I* lub *** (*Palce wrzeczona dźwięków*), drukowanych pięć, sześć lat wcześniej na łamach prasowych. Jednakże dla badacza patrzącego na Herbertowskie formuły autoprezentacyjne z perspektywy archiwalnej kwerendy, właśnie nieobecność wierszy, tematów oraz zjawisk jest wyraźniejsza, znacząca. Zaledwie kilka utworów z początku lat pięćdziesiątych mogłoby skomplikować fundowany obraz twórczości, gdyby tylko autor uznał za stosowne pokazać je, na przykład, w *Strunie światła*.

We wczesnej poezji Zbigniewa Herberta zachodził ciekawy i niejednoznaczny dramat myślowy, który przebiegał w trójkącie człowiek (podmiot mówiący) – Bóg („Ty” liryczne) – świat (czas i przestrzeń, w których istnieje podmiot). W uproszczeniu przyjąć można, że dramat ten posiadał trzy podstawowe warianty rozegrania: podmiot – świat, podmiot – Bóg oraz podmiot – „nie świat” i „nie Bóg”. Wariant pierwszy obserwujemy w utworach, w których podmiot zwraca się wyłącznie w stronę świata, poszukuje możliwości zawarcia z nim paktu, umożliwiającego ocalenie własnej podmiotowości. Bóg jest w takim układzie nieuwzględniany przez „ja” wiersza. Wzorcowymi przykładami omawianego modelu są utwory *De profundis* (ZHJZ 177–178), *Testament* (SŚ) oraz *Ballada o tym że nie ginimy* (SŚ)⁶⁶. Dla przeciwieństwa, model podmiot

⁶⁶ W wierszu *De profundis* (ZHJZ 177–178) Bóg – jeśli w ogóle jest i jeśli jest adresatem apostrofy – pozostaje niedoświadczalny i niedostępny. Człowiek natomiast, „na skroś przebity ziemską osią”, „zakorzeniony w twardej ziemi”, nie może myśleć o sobie inaczej niż w związku ze światem. Do świata zwraca się również podmiot wiersza *Testament*, usiłując zawrzeć z nim pakt gwarantujący ocalenie własnej podmiotowości i indywidualności. Sytuacja bliźniaczo podobna wykreowana została w późniejszej o trzy lata *Balladzie o tym że nie ginimy*.

– Bóg polega na takim zwrocie mówiącego „ja” do transcendentnego „Ty”, który oznacza intencjonalne przekroczenie kręgu świata, materii poddanej zmianom i wyjście ku rzeczywistości metafizycznej. Formalnym wyrazem tego modelu jest apostrofa do Boga transcendentnego i wszechobecnego, a więc rozumianego w sposób uzgodniony z pojęciem chrześcijańskim. Wobec pierwszorzędnego charakteru relacji człowiek – Bóg, relacja człowiek – świat ulega swoistemu unieważnieniu, wycofaniu na dalszy plan, można powiedzieć, zlekceważeniu. Najlepszą egzemplifikacją jest tu wiersz *Usta proszą* (ZHJZ 175)⁶⁷. I wreszcie model trzeci, opozycyjny w równym stopniu wobec dwu poprzednio wymienionych. Relacja podmiot – „nie świat”, „nie Bóg” zachodzi wówczas, gdy „ja” wiersza na poziomie werbalnych deklaracji odrzuca sam byt w całej jego pełni i głębi (a więc również odrzuca siebie) i wybiera nicość. Jest to w gruncie rzeczy model dający się określić mianem „nie podmiot” i „tylko nic”. Ujawnia się on w wierszu *** (*Życie złożone w moje ręce*) (ZHJZ 62) oraz – jako obiekt polemiki – w notatce *kuszenie, egzorcyzm* (ZHHE 192). Otóż z tych trzech modeli w obrazie tomikowym zawarty został tylko pierwszy, podmiot – świat, niewątpliwie najsilniej zakodowany we wczesnej poezji Zbigniewa Her-

Obszerniejszą interpretację obu wierszy przedstawiłem w szkicu *Pora ufności*. O religijnym aspekcie wczesnej poezji Zbigniewa Herberta, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 2.

⁶⁷ W utworze *Usta proszą* relacja „ja” – „Ty” ma charakter zinterioryzowanej. Spotkanie człowieka z Bogiem, spotkanie, którego pragnie podmiot wiersza, przebiega we wnętrzu ludzkiej duszy, w samym „ja”. A można nawet powiedzieć więcej. Spotkanie to następuje w trudnej do nazwania przestrzeni, gdzie „ja” jest „najbardziej ja”, podmiotowość „najbardziej podmiotowa”. Taki sens ma chyba finałowe „który wypełniasz mnie do dna”. Co prawda, podmiot wiersza mówi: „może wypiję Ciebie z ciszą / nocnych ogródców i czuwania”. Sądzę jednak, że „nocny ogródców” jest tu nie tyle nazwaniem określonego pejzażu, istniejącego w świecie, ile raczej symbolem doświadczenia modlitwy, duchowej kontemplacji, której przestrzeń stanowi jaźń mówiącego. Można oczywiście przyjąć inny tok interpretacji i traktować obraz „nocnych ogródców” bardziej dosłownie, jako określenie pewnego typu przestrzeni zewnętrznej, sprzyjającej wyciszeniu, modlitwie. Ale nawet wówczas trzeba będzie powiedzieć, że świat ma znaczenie służebne i podlega daleko idącej redukcji. Ostatecznie możemy się zgodzić na rozwiązanie kompromisowe: w wierszu *Usta proszą* świat jest albo doskonale nieobecny, albo wycofany na drugi plan i zminimalizowany co do znaczenia.

berta. Możliwości poboczne zostały poza obszarem reprezentacji⁶⁸. A trzeba od razu powiedzieć, że to, co znalazło się na zewnątrz konstruowanych formuł prezentacyjnych, znajdowało się także w interpretacyjnym martwym polu. Lekturowy i krytycznoliteracki niebyt utworów niepublikowanych jest czymś oczywistym, ale nie o wiele różniła się egzystencja wierszy ogłoszonych na łamach prasowych. *Modlitwa starców*, której poeta nie zechciał włączyć do *Hermesa, psa i gwiazdy*, ukazała się dwa lata później na łamach „Znaku”. Wierszem ważnym, obecnym na pierwszym planie refleksji krytycznoliterackiej stała się, jak wiadomo, trzydzieści lat po pierwodruku, to jest wówczas, gdy ukazała się w tomie poetyckim. Znamienne, iż na początku lat dziewięćdziesiątych wielu komentatorów *Elegii na*

⁶⁸ Myślowy dramat rozgrywający się w trójkącie człowiek – świat – Bóg miał swoje ciągi dalsze w późniejszej poezji Herberta, powstającej już po roku 1957. Nie wdając się w szczegółowe rozważania, zwrócę uwagę na jedną kwestię. W okresie wczesnym wydaje się obowiązywać następująca zasada: świat istnieje jako intencjonalny partner „ja” tym mocniej, im słabiej istnieje Bóg. I odwrotnie, im silniejsze jest pojęcie Boga jako możliwego adresata lirycznego, tym mniej ważny staje się świat, otaczający podmiot wiersza. W późniejszych wierszach Herberta zasada ta nie obowiązuje, gdyż świat zostaje zinterpretowany jako znaczące wydarzenie pomiędzy Bogiem a podmiotem. A co to jest – świat? Otóż zarówno to, co wielkie i olśniewające (gwiazdy, Wielki Kanion, „jak sto tysięcy katedr zwróconych głową w dół”, słońce zachodzące „w Morze Jońskie prawdziwie nieopisane”, Akropol, dzieła Duccia i Belliniego), jak i to, co drobne, niepozorne, lecz służebne (guziki, szpilki, szelki, okulary, strugi atramentu, kartki, przezroczyste koszulki na papier, „teczki ciepłe”). Świat wydarzający się między Bogiem a podmiotem to również rzeczy związane z doświadczeniem ludzkiego cierpienia i upokorzenia: „strzykawki z igłą grubą i cienką”, „bandaże, wszelki przylepiec, pokorny kompres”, „sole mineralne”, „wenflony”, „pigułki na sen”... Takie rozwiązanie dramatu człowiek – świat – Bóg można skomentować słowami współczesnego teologa, odnoszącymi się do chrześcijańskiej nauki o transcendencji Stwórcy i stworzoneości stworzenia: „nie zdołamy pokazać żadnego miejsca w naszym świecie, na którym można by doświadczyć i zobaczyć Boga, takim, jakim On w istocie jest. Zarazem jednak również: świat, jaki jest, daje się zobaczyć jedynie na tym miejscu, na którym jest i działa Bóg. Świat pojawia się zawsze na tym miejscu, na którym my oczekujemy Boga. Wszędzie tam, gdzie my oczekujemy Boga, pojawia się świat. [...] Powtórzmy: świat ani nie jest Bogiem, ani nie jest czymś-bez-Boga (czymś zupełnie bezbożnym). Świat jest znakiem, że Bóg pragnie i oczekuje swojego stworzenia (a w nim każdego z nas) (T. Węclawski, *Królowanie Boga. Dwa objaśnienia wyznania wiary Kościoła*, Poznań 2003, s. 73–74).

odejście nie wiedziało nawet o tym, że wiersz publikowany był już w latach pięćdziesiątych, co zresztą owocowało nieporozumieniami interpretacyjnymi⁶⁹.

Nie chciałbym, aby powyższe uwagi wybrzmiały niczym absurdalna pretensja do poety, że w środowisku swojej własnej twórczości był intruzem, a publikowanych tomików nie uczynił jakimś rezerwatem rzadkich bądź ginących „okazów lirycznych”. Poeta dysponując własnym głosem, decyduje o rejestrach, w jakich będzie ów głos słyszalny, to prawda oczywista. Jeśli coś może martwić, to jedynie fakt, iż w roku 1956 oraz 1957 Zbigniew Herbert nie był w pełni suwerennym wykonawcą czynności formowania obrazu twórczości, gdyż musiał liczyć się z ograniczającym działaniem cenzury. Trzeba w tym miejscu dopowiedzieć, że w latach 1953–1957 Herbert wyraźnie aktywizuje się jako poeta komentujący rzeczywistość społeczno-polityczną. Czyni to na różne sposoby, z pozycji moralisty, historiozofa, ale też satyryka, karykaturzysty. Jego komentarze do bieżących wydarzeń, zarówno krajowych, jak i zagranicznych, bywają ograniczone do warstwy publicystyczno-aktualnej, to znów celują w historiozoficzną parabolę. Próba uczynienia terazniejszości społeczno-politycznej tematem wypowiedzi poetyckiej musiała doprowadzić do konfliktu z cenzurą, w którym autor był stroną słabszą i częściej ustępującą. Oczywiście Herbert miał pełną świadomość tej sytuacji, toteż należy przyjąć, iż także wówczas, gdy w skutek odwilży zyskał możliwość intensywnego publikowania, niektóre wiersze pisał od razu z myślą o szufladzie, ewentualnie dla wąskiego, zaprzyjaźnionego kręgu odbiorców⁷⁰.

⁶⁹ Sygnalizuje te sprawy między innymi Tomasz Garbol w książce *Chrzest ziemi*, dz. cyt., s. 28–29.

⁷⁰ Skala poetyckiej reakcji na wydarzenia roku 1956 jest u Herberta bardzo szeroka, obejmuje przeciwstawne jakości estetyczne i tonacje. Po tragicznych wydarzeniach z czerwca poeta próbował napisać okolicznościowy wiersz *Robotnikom Poznania* (AZH, akc. 17 955 t. 59). Skończyło się jednak na tytule i kilku nieczytelnych wyrazach. Z drugiej zaś strony w początkach roku 1956 Herbert sporządza tekst, który symptomy politycznej odwilży opisuje za pomocą drwiny, makabreski i czarnego humoru. Długi, nigdy niepublikowany, balladowy utwór pt. *Na sprowadzenie zwłok Brunona Jasińskiego* (AZH, akc. 17 955 t. 58), rozpoczyna się następującą strofką: „kiedy odwilż już doszła / do dalekiej północy / wychynął trup poety / z pod lodowej powłoki”. Dalej następuje szczegółowy opis, z którego

Z perspektywy uogólniającego oddalenia, przyjmowanej w niniejszym rozdziale nie widać ruchu słów i metafor. Brak podmiotu gramatycznego w pierwszej strofoidzie *Słońca nocy* lub semantyczna ambiwalencja tytułowego pojęcia w wierszu *Czułość* przestaje być już wyróżnialnym problemem. Jeśli następuje chwilowe zbliżenie na jeden, poszczególny wiersz to jedynie po to, by określić, jakiego procesu, układu, zjawiska jest on elementem. Taką cenę zapłacić trzeba za możliwość dostrzeżenia struktury, czy też architektoniki przedmiotu, któremu poświęcona była niniejsza praca, a który określony został: wczesna twórczość Zbigniewa Herberta. Widzimy, iż etap tak nazwany okalają dwa podokresy: 1948–1951 oraz 1954–1957. Dostrzegamy, że, gdy pierwszy z nich posiada rozmaicie pojmowaną cechę otwarcia, drugi ma, także wieloznaczną, cechę zamknięcia. Splot zdarzeń z lat 1954–1957 układa się w silną klauzulę okresu wczesnego tym bardziej, że jego graniczny charakter zostaje wzmocniony

dowiadujemy się na przykład, że wykopany „na ogół biorąc/ w bardzo dobrym był stanie”. Wystarczyło tylko „odświeżyć”, „pokropić jaśminem” i wysłać do ojczyzny... Następuje opis wieczoru autorskiego, na którym trup wygłasza poemat równie dynamicznie i zamasyście, jak zwykły to czynić poeta żywy w czasach Esplanady, „jednodniówek” futurystycznych i najazdów awangardy... Przypuszczam, że Herbert napisał ten wiersz dla psychicznego odreagowania, dla zabawy własnej, może też dla ucieszenia jakiegoś wąskiego grona znajomych. Inny jest z pewnością status wierszy *Na szczycie schodów* oraz *Co widziałem*, których daty powstania (odpowiednio 2 IX 1956 i 16 XI 1956) okalają wydarzenia październikowe. Nie ulega wątpliwości, że autor traktował te utwory jako poważne wypowiedzi na temat aktualnych wydarzeń. Wrócił do nich po niemal trzydziestu latach, konstruując tom *Raport z obłązonego Miasta*. Przedrukowane z datą „1956” pod tekstem, oba wiersze wybrzmiały wówczas niczym głos z innego czasu, włączony w przestrzeń dyskusji nad polskim tu i teraz, nad kondycją „obłązonego Miasta”. Na uwagę zasługuje także grupa utworów przedodwilżowych i odwilżowych, utrzymanych w poetyce dyskretnej paraboli i skupionych wokół motywu powolnego, lecz nieuchronnego murszenia totalitarnej władzy: *Cesarz*, *Mur* (napisane w roku 1953, wkrótce po 5 marca i komunikacie o śmierci Stalina), *Bajka ruska*... Tytuł ostatniego z wymienionych tekstów wzbudził już zastrzeżenia cenzury, ostatecznie jednak poeta zdołał go wybronić (por. list do Misiółkowej z dnia 11 V 1957 r., ZHHM 161). Sztuki tej nie udało się natomiast powtórzyć przy Węgrach, utworze pisanym w listopadzie 1956 roku, pod świeżym wrażeniem budapeszteńskich wypadków. Jak wiadomo, wiersz puszczony w tomiku bez tytułu stał się o wiele mniej czytelny, co zaowocowało nieporozumieniami interpretacyjnymi, zob. S. Barańczak w książce *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 46–48.

przez nieprzypadkową zgodność z rytmem przemian historycznoliterackich, pośrednio politycznych, społecznych⁷¹.

Rozdział o podokresie 1954–1957 zatytułowałem jednak *Zamknięcia i nowe otwarcia*, podkreślając w ten sposób niemożliwość prostej kategoryzacji omawianych zdarzeń. Aspekt inicjujący i otwierający jest w nich bowiem równie mocny, tyle że staje się on dostrzegalny w innych perspektywach. Wystarczy stwierdzić rzecz oczywistą: domykanie określonych wizerunków twórczości było równoznaczne z otwieraniem się ku czytelnikowi, także ku czytelnikowi-recenzentowi. To właśnie w latach 1955–1957 rozpoczyna się właściwa historia krytycznej recepcji Herbertowskiego dzieła poetyckiego⁷². Jeśli *Strunę światła i Hermesa, psa i gwiazdę* określiliśmy mianem aktów autointerpretacyjnych, to działanie czytelnika profesjonalnego wypadnie nazwać interpretowaniem rezultatu odautorskiej interpretacji. Ten poziom tekstualnej i historycznoliterackiej rzeczywistości pozostaje jednak poza polem obserwacji niniejszej pracy.

⁷¹ O przełomowym charakterze okresu 1954–1959 (a nie tylko samego roku 1956) pisze M. Kisiel, zob. *Więzy i wzloty. Przełom 1955–1959 w literaturze polskiej – próba modelu*, Kielce 1996. Zob. też M. Kisiel, *Literatura polska przełomu 1955–1959 wobec egzystencjalizmu* [w:] Plotka. *Wybór materiałów z VI Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze UŚ*, red. K. Uniłowski i C.K. Kędera, Katowice 1994; *Przełomy: rok 1956. Studia i szkice o polskiej literaturze*, red. W. Wójcik, Katowice 1996; *Październik '56. Odwilż i przełom w życiu literackim i kulturalnym Polski*, Kraków 1996, red. A. Kulawik. Z innej perspektywy obraz okresu ukazuje także książka Jacka Łukasiewicza *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963.

⁷² O ile mi wiadomo, można się doliczyć zaledwie dwóch wzmianek krytyczno-recenzenckich o twórczości Herberta przed rokiem 1955. Zob. J. Prokop, *Wiosenne porządki*, „Dziś i Jutro” 1951, nr 14 oraz M. Rostworowski, *O sytuacji w młodej poezji katolików*, „Dziś i Jutro” 1953, nr 25. Preludium intensywnej recepcji poezji Herberta stała się prapremiera pięciu poetów, a pełny rezonans krytyczny następuje po ogłoszeniu dwu pierwszych tomów wierszy. Zob. m.in.: K. Wyka, *Składniki świetlnej struny*, „Życie Literackie” 1956, nr 42; Z. Najder, *O poezji Zbigniewa Herberta*, „Twórczość” 1956, nr 9; J. Przyboś, *Nowy zbiór Zb. Herberta*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 42; A. Kamińska, *Niewierny Tomasz i świat*, „Twórczość” 1957, nr 10/11; B. Biernacka, *Drewniana kołatka czy fantastyczne ogrody?*, „Nowe Książki” 1957, nr 18, W.P. Szymański, *Suchy poemat moralisty?*, „Znak” 1958, nr 1.

Jest jeszcze inny wzgląd, dla którego o podokresie 1954–1957 nie powinno się myśleć wyłącznie w kategoriach pasa pogranicznego, klauzuli. Gdy spojrzymy na kalendarium twórczości poetyckiej z roku 1956 i 57 zauważymy w nim znaczną ilość tekstów włączonych kilka lat później do chronologicznie trzeciego tomu Zbigniewa Herberta pt. *Studium przedmiotu*. Grupę takich utworów tworzą przede wszystkim krótkie poematy prozą, (np. *Krzesała, Drwal, Żeby tylko nie anioł, Ostrożnie ze stołem*), ale również wiersze, i to te najsławniejsze, pamiętane mocniej chyba niż cały tom. I tak: 20 listopada 1956 powstają *Rozważania o sprawie narodowej* (druk w tomiku pod zmienionym tytułem *Rozważania o problemie narodu*), z roku 1957 pochodzi *Apollo i Marsjasz*. Bardziej złożona jest chronologia *Trenu Fortynbrasa*. Tytułowa formuła pojawia się po raz pierwszy w zapiskach z marca 1956 roku. Rękopis utworu datowany jest natomiast na 8, 9 września tego samego roku⁷³. Trzeba zresztą przypomnieć, że sam Herbert zaakcentował retrospektywny wymiar *Studium przedmiotu*, stosując zabieg bardzo dla siebie nietypowy, pozbawiony precedensów, nigdy też więcej niepowielony. Tom z roku 1961 otwiera wiersz drukowany cztery lata wcześniej w książce poetyckiej *Hermes, pies i gwiazda. Pudółko zwane wyobraźnią*, bo o nim mowa, to pochwała kreacyjnych możliwości tytułowej władzy umysłu, zdolnej do stwarzania barw i pejzażów. W tomie z 1957 roku utwór ten konkurował niejako z wierszem *Kołatka*, lub, to może lepsze określenie, tworzył z nim polemiczno-komplementarny dwugłos. W introdukcji *Studium przedmiotu* wybrzmiał natomiast sam, niczym stanowcza deklaracja autora: tym razem chcę przemawiać jako poeta wyobraźni twórczej i barwnej, a nie takiej, która jest tylko „kawałkiem deski”. Zapowiedź spełniły te spośród zamieszczonych w tomie tekstów, które stawały w centrum poetyckiego oglądu sam fenomen kreacyjności dający

⁷³ *Tren Fortynbrasa* to wiersz pod względem tematycznym znakomicie wpisujący się we wczesną twórczość Zbigniewa Herberta. Pozwala się on widzieć na końcu linii myślowej, którą rozpoczyna *Substancja* (1954) i na której znaleźć można również ciekawą, niepublikowaną scenę z *Jaskini filozofów* (1955). Krótkie omówienie tej kwestii przedstawiłem w artykule *Radość z archiwalnej kwerendy. Uwagi na marginesie Jaskini filozofów Zbigniewa Herberta*, „Dekada Literacka” 2008, nr 5/6.

się poznawać i kontemplować w artystycznej działalności człowieka (*Pisanie, Nic ładnego, Czarna róża*, czy wreszcie tytułowy wiersz tomu, najbardziej skomplikowany interpretacyjnie).

Reasumując, chronologicznie trzecia książka poetycka Zbigniewa Herberta, wydana w roku 1961, uzmysławia relatywny charakter domknięcia, a pośrednio całej konstrukcji tak zwanego „okresu wczesnego”. Owszem, wielorakie przesłanki legitymizujące przyjętą periodyzację są mocne i niekwestionowane. Z drugiej jednak strony nie można tracić z pola widzenia tego, co działo się niezależnie od wydarzeń przełomowych, jakby w innym porządku i rytmie. Proces stopniowego przyrastania dzieła poetyckiego, dodawania wiersza do wiersza, miał charakter ciągły i płynny. Głos nieustannie otwierał się – ku przyszłości.

*

Próbowałem zrozumieć i opisać strukturę wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta, przypadającej, wedle dokonanego rozstrzygnięcia, na lata 1948–1957. Czyniłem to w sposób możliwie precyzyjny, pozwalający określić funkcję wyróżnianych podokresów. Nie da się jednak uciec od pytania rozleglejszego, chyba też istotniejszego: czym są lata 1948–1957 w skali pięćdziesięciolecia 1948–1998? Czym jest „okres wczesny”, nie rozszczępiany już na podokresy, lecz widziany jako całość, w porządku pełnej twórczości?

Jednej z możliwych odpowiedzi na to pytanie dostarcza silna teza Andrzeja Lama, sformułowana na początku lat dziewięćdziesiątych, gdy dzieło Herberta było jeszcze *in statu nascendi*, a powtórzona w roku 2001, trzy lata po nieodwołalnym zamknięciu procesu twórczego. Teza ta brzmiała: „Jakkolwiek może się to wydać niezwykle, Herbert ukształtował się w swych głównych rysach jako poeta w latach 1950–1954”⁷⁴. Mniej interesuje mnie w tym momencie wskazany przez badacza okres czasu (nazbyt wąski, jak sądzę), zwracam natomiast uwagę na generalne przeświadczenie, stojące za cytowaną wypowiedzią. Najwcześniejszy okres twórczości poetyckiej (bo tylko do takiej odnosi się teza) jest widziany jako etap de-

⁷⁴ A. Lam, dz. cyt., s. 26.

terminujący dalszy rozwój Herberta poety. Metafora „ukształtowania głównych rysów” wyraża przekonanie, że w początkowej fazie doszło już do wykrystalizowania najważniejszych cech poezjowania autora *Pana Cogito*, tworzących rozpoznawalny paradygmat, aktualny w kolejnych dziesięcioleciach.

Skomentowanie takiej diagnozy to zadanie trudne, niełatwo bowiem powiedzieć, czym są „główne rysy poety”. Można oczywiście uciec się do eksperymentu: najpierw przyjmujemy jeden, wybrany model synchroniczny, opisujący świat poezji Zbigniewa Herberta. Następnie bierzemy w nieważniający nawias wszystkie wiersze napisane po roku 1957 i sprawdzamy, czy dany model nadal działa. Inaczej mówiąc, dążymy do ustalenia, czy wszystkie cechy uznane w ramach określonej koncepcji interpretacyjnej za konstytutywne dla poezji Herberta dają się wyodrębnić na materiale zawężonym do okresu wczesnego. W celach eksperymentu można na przykład wykorzystać klasyczny model Stanisława Barańczaka, skonstruowany w chwili, gdy ostatnim tomem Zbigniewa Herberta był *Raport z oblężonego Miasta*⁷⁵. Przypomnijmy: koncepcja interpretacyjno-opisowa, prezentowana w *Uciekinierze z Utopii*, mieści się w kręgu pojęć: „dziedzictwo”, „wydziedziczenie”, „antynomia”, „demaskacja”, „ironia”, „autor wewnętrzny”, „imponderabilia”. Logika konstrukcyjna jest następująca: „dziedzictwo” i „wydziedziczenie” to dwa „bieguny świata poetyckiego” Zbigniewa Herberta⁷⁶. Ten podstawowy układ binarny przejawia się na sposób szczegółowy w antynomicznej strukturze wyobraźni (biel – szarość, światło – cień, powietrze – ziemia), wartości (abstrakcyjne – namacalne, doskonałe – błędne, ozdobne – prawdziwe), jak również w opozycyjnym usytuowaniu bohaterów lirycznych (bogowie/aniołowie – ludzie). Między „dziedzictwem” a „wydziedziczeniem” zachodzi stosunek konfrontacji oraz „wzajemnej demaskacji”. Odsłanianie prawdy przebiega w poetyckim języku Zbigniewa Herberta dzięki dwu głównym mechanizmom: demaskującej metaforze (małej i wielkiej) oraz demaskującej ironii, która

⁷⁵ Można by również wykorzystać któryś z opisów nowszych, na przykład ten skonstruowany przez Lidę Wiśniewską w szkicu *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, dz. cyt.

⁷⁶ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, dz. cyt., s. 124.

wiąże się ściśle z technikami operowania podmiotem lirycznym⁷⁷. Barańczak systematyzuje rodzaje napięcia między podmiotem a rekonstruowanym w akcie interpretacyjnym „autorem wewnętrznym”. Następnie wykreśla obszar znaczeń, który nie podlega działaniu ironii i demaskacji – są to „imponderabilia”.

Co się tyczy fundamentalnego rozróżnienia na „dziedzictwo” i „wydziedziczenie”, to można by je przeprowadzić wyłącznie na materiale okresu wczesnego. Zresztą tekstem, z którego wyprowadza Barańczak tę opozycję i którego interpretację czyni niejako kamieniem węgielnym swego wywodu, jest *Wawel*, utwór z roku 1953⁷⁸. Jeśli zaś spojrzymy na szczegółowy katalog antynomii w sferze wyobraźni, aksjologii i kreacji bohaterów okaże się, że większość przykładów zaczerpnął krytyk z wierszy wczesnych, opublikowanych w dwu pierwszych tomach. Można zatem powiedzieć, iż inicjalny etap twórczości Zbigniewa Herberta zawiera już w sobie wszystkie napięcia tematyczno-formalne, którym w synchronicznym opisie przypadła szczególnie istotna rola. Już jednak kolejne ogniwo Barańczakowego rozumowania skłania do wniosków bardziej ambiwalentnych. Ograniczając pole widzenia do lat 1949–1957, nie jesteśmy w stanie znaleźć przykładów dla wszystkich strategii operowania podmiotem i bohaterem lirycznym. Brakuje bowiem tej specyficznej realizacji liryki maski, jaką jest kreacja Pana Cogito. Z drugiej strony, rodowód Pana Cogito sięga samej głębi okresu wczesnego i zaawansowanych eksperymentów z modulowaniem wewnątrztekstowych relacji między mówiącymi głosami i autorem wewnętrznym. Można powiedzieć: okres wczesny nie wykształca jeszcze Pana Cogito, ale pracuje już nad jego genezą.

Gdy Stanisław Barańczak przechodzi do omawiania „imponderabiliów”, ilość przykładów czerpanych z utworów wczesnych maleje. Pojawia się *Kapłan* (SŚ), traktowany jako wyraz „wierności [...] wobec dawnego dziedzictwa wartości”, czy też *Wrózenie* (SŚ), deklaracja wierności umarłym⁷⁹, jednak najbardziej charaktery-

⁷⁷ Notabene, jest to ten punkt wywodu, w którym Barańczak powtarza w innym języku literaturoznawczym wcześniejsze analizy Błońskiego.

⁷⁸ Zob. tamże, s. 57–60.

⁷⁹ Tamże, s. 196.

styczne i najlepiej przekonujące egzemplifikacje pochodzą z tomów późniejszych. Fakt to, jak sądzę, nieprzypadkowy. W poezji Herberta z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych mniej intensywna niż w liryce wczesnej jest refleksja ontologiczno-epistemologiczna, jakby bardziej odległe stawały się pytania o sposób istnienia świata (a w nim człowieka). Wzmocnieniu podlega natomiast nurt refleksji etycznej. W latach pięćdziesiątych kilkakrotnie formułowany był program egzystencjalnego heroizmu, pojmowanego w wymiarze metafizycznym. Człowiek stawał wobec nieuchronności śmierci i nicości, a jednak trwał przy wartościach ludzkiej kultury (*Zimowy ogród I, Drży i faluje, Morze I, Do Marka Aurelego*). W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych istotniejsze staje się chyba inne przeciwstawienie: człowiek wobec nihilizmu etycznego, wobec konformizmu, relatywizmu, grozy duchowego i intelektualnego zniewolenia. Wzmocnienie tonacji moralistycznej właśnie w siódmej i ósmej dekadzie ubiegłego stulecia to zjawisko zrozumiałe, wówczas bowiem zaistniały okoliczności, sprzyjające takiemu „otwarcu”, czy „ustawieniu” głosu poety, o jakim mówią nam wiersze: *Potwór Pana Cogito, Potęga smaku, Pan Cogito o postawie wyprostowanej, Raport z oblężonego Miasta, Pan Cogito o cnocie*. No i oczywiście – *Przesłanie Pana Cogito*.

Summa summarum nieco „prokrustesowy” eksperyment przymiernenia wczesnej poezji Zbigniewa Herberta do interpretacyjno-opisowego modelu skrojonego na szerszą miarę, każe wyprowadzić wnioski niejednoznaczne. Z jednej strony dostrzegalne są takie aspekty formalne i tematyczne, w których lata 1948–1957 mogą być traktowane jako etap kształtowania paradygmatu twórczości, respektowanego w kolejnych dziesięcioleciach. Ale też widzimy, iż w niektórych kwestiach wydzielony okres staje się raczej zbiorem mniej lub bardziej ścisłych przesłanek dalszego rozwoju poetyckiego niż definicją wzoru⁸⁰.

⁸⁰ Kwestią frapującą pozostaje dla mnie pytanie o to, czym w Herbertowskim doświadczeniu poetyckim okazała się ostatnia, niepełna dekada twórczej aktywności, czyli lata dziewięćdziesiąte. Można zastanawiać się, co mówią nam o przemianach Herbertowskiej sztuki słowa trzy ostatnie tomy poety. Bodaj najciekawiej pytanie to wybrzmiewa w odniesieniu do *Epilogu burzy*, który zawiera grupę wierszy o dość dziwnej poetyce. Są to w kolejności druku: *Dwaj prorocy*.

Na pewno nie da się powiedzieć, iż do roku 1957 Herbert odkrył już wszystkie tropy swej twórczości. Przeczy temu jedna choćby oczywistość: dopiero po tej dacie rozpoczęło się w życiu autora *Jaskini filozofów* doświadczenie podróŜowania *ad fontes* europejskiego uniwersum kultury i cywilizacji. To doświadczenie przemówiło w roku 1962 formą nową, pozbawioną antecedencji – zbiorem esejów *Barbarzyńca w ogrodzie*⁸¹. Delimitacje i periodyzacje zawsze mają w sobie element gry interpretacyjno-opisowej o umownych regułach. Gdybyśmy chcieli skonstruować idealny „okres kształtowania zasadniczych rysów poety-dramatopisarza-prozaika” granica 1957 jest zbyt wczesna, naleŜałoby ją przesuwając na początek szóstej dekady XX wieku. Ale czy takie delimitacyjne i periodyzacyjne gry nie stają się po trosze sztuką dla sztuki?

„Odtąd wszystko będziesz powtarzał”... Gdyby to dziwne memento, które Zbigniew Herbert skierował sam do siebie w roku 1954, w dzień trzydziestych urodzin, potraktować jako przewidywania autora na temat dalszej przygody pisarskiej, trzeba by je uznać za wróżbę raczej niepomyślną, nie tylko dla niego samego, ale także dla polskiej literatury. Artysta żyjący w cieniu swego debiutu, niepotrafiący powiedzieć nic więcej ani nic inaczej niż powiedział raz jeden, na początku, to przypadek smutny. Na szczęście nie jest to przypadek Zbigniewa Herberta. Autor *Studium przedmiotu* nie „powtarzał się” nawet wówczas, gdy operował w ramach wzorca wcześniej ukształtowanego i gdy nie modyfikował go w sposób wyraźny. Chyba, że pojęcie „powtórzenia” zgodzimy się rozumieć w znaczeniu, jakie przedstawił Søren Kierkegaard, myśliciel

Próba głosu, Język snu, Przyszło do głowy i Stało w głowie (zastanawiające przedrukowanie obok siebie dwu wariantów jednego tematu), *Portret końca wieku, Głowa*. Cechuje te utwory brulionowość, „surowość” językowa, niedopracowanie, efekty dysonansów i zgrzytów estetycznych, opór, z jakim poddają się kategoryzacji gotowe – niegotowe. Pojawia się pytanie o świadomość i celowość takiego ukształtowania wymienionych liryków. Por. „*Nie napisane wiersze Zbigniewa Herberta*”, z Aleksandrem Fiutem rozmawiają Mateusz Antoniuk i Tomasz Cieślak-Sokołowski, „*Kwartalnik Artystyczny*” 2008, nr 2.

⁸¹ W notatkach z okresu wczesnego można jedynie znaleźć świadectwa mówiące o tym, że już na początku lat pięćdziesiątych pasjonował się Herbert niektórymi spośród tematów późniejszej eseistyki. Przykładowo, pojawiają się zapiski na temat burzliwych dziejów Akropolu.

chętnie czytany przez Herberta w latach pięćdziesiątych. Nazwał on tym mianem ludzkie doświadczenie, polegające na utwierdzeniu i pogłębieniu osobowości. Powtarzalność tak rozumiana jest czymś głęboko różnym od wtórności i powielania, stanowi cechę twórczej biografii każdego wybitnego poety. Powiada bowiem Kierkegaard:

czym byłoby życie, gdyby nie było powtórzeń? Kto chciałby być tablicą, na której czas co chwila pisze inne słowa, lub nagrobkiem przeszłości? Powtórzenie jest rzeczywistością i powagą bytu. Ten, kto wybrał powtórzenie, dojrzewa w powadze⁸².

A w innym miejscu dodaje: „Istnieje tylko jedno właściwe powtórzenie – powtórzenie własnej indywidualności w wyższej potędze. [...] jest to powtórzenie sensu eminentori i najgłębszy interes wolności⁸³”.

*

Głos Herberta, głos poety, prozaika, dramaturga, eseisty, felietonisty, epistolografa, tylekroć i w różnych kierunkach otwierany, w roku 2009 jest nadal głosem otwierającym się. Uprawnia do takiego stwierdzenia wciąż niezakończony proces edytorski. Na skonfrontowanie z czytelnikiem oczekuje jeszcze wiele utworów niepublikowanych.

Ale też głos Herberta jest głosem otwartym dlatego, że stale rozbrzmiewającym pośród innych głosów w przestrzeni polskiej poezji. Na ile (i jak?) będzie słyszalny w kolejnych latach jest sprawą słuchu obecnych i przyszłych czytelników, w tym czytelników-poetów. Autorowi niniejszej rozprawy, zapisującemu właśnie jej ostatnie zdanie, pozostaje przyznać się do radości – że znalazł się w gronie słuchających – i do nadziei – że jego słuch nie okazał się słuchem przytępionym.

⁸² S. Kierkegaard, *Powtórzenie* [w:] tegoż, *Powtórzenie. Przedmowy*, tłum. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 19.

⁸³ S. Kierkegaard, *List otwarty Constantina Constantinususa do Pana Profesora Heiberga, kawalera orderu Dannebrog* [w:] tamże, s. 212.

Bibliografia przedmiotowa

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. J.M. Ruszar, M. Zieliński.
- *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*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2009.
- *Patrzeć 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.

Książki poświęcone twórczości Zbigniewa Herberta

- Adamiec M., „...Pomnik trochę niezupełny...”. *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 1996.
- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, wyd. 2, Wrocław 1994.
- Drzewucki J., *Akropol i cebula. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2004.
- Fałtynowicz Z., *Podróże bliskie. Zbigniew Herbert i Suwalszczyzna*, Suwałki 2008.
- Franaszek A., *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998.
- Garbol T., *Chrząst ziemi. Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006.
- Gołębiowska M., *Świat gotyku w esejach Zbigniewa Herberta. „Barbarzyńca w ogrodzie”*, Gniezno 1998.
- Kaliszewski A., *Gry Pana Cogito*, wyd. 2 rozszerzone, Łódź 1990.
- Kopciński J., *Nastłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.
- Kornhauser J., *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001.
- Łukasiewicz J., *Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995.
- Łukasiewicz J., *Herbert*, Wrocław 2001.
- Maciąg W., *O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1986.
- Mikołajczak M., *„W cieniu heksametru”. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004.
- Mikołajczak M., *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007.
- Mizińska J., *Herbert – Odyseusz*, Lublin 2001.
- Opacka-Walasek D., „... pozostać wiernym niepewnej jasności?”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996.
- Opacka-Walasek D., *Czytając Herberta*, Katowice 2001.
- Siedlecka J., *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002.
- Siemaszko P., *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996.
- Urbankowski B., *Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, Radom 2004.

Zbiory szkiców

- *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.
- *Dlaczego Herbert. Wiersze i komentarze*, red. K. Poklewska, T. Cieślak, J. Wiśniewski, Łódź 1992.
- *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Łódź 2004.
- *Herbert i znaki czasu. Colloquia Herbertiana (I)*, t. 1, 2, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, Białystok 2001.
- *Herbert. Poetyka, wartości, konteksty*, red. E. Czaplejewicz i W. Sadowski, Warszawa 2002.
- *Potęga smaku w czasach niesmaku. Studia i szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. T. Gruchot, A. Kiełb-Szawuła, Ostrów Wielkopolski 2008.
- *Poznanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.
- *Poznanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000.
- Skubalanka T., *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne*, Lublin 2008.
- *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001.
- *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, red. K. Szczypka, Wrocław 2000.

Pisma poświęcone twórczości Zbigniewa Herberta

- „Arkusz” 1991, nr 1.
- „Ethos” 2000, nr 4.
- „Poezja dzisiaj” 2005, nr 46-47.
- „Pogranicza” 2008, nr 3.
- „Prace Polonistyczne” seria XLVI, Łódź 1990.
- „Prace Polonistyczne”, seria XLVIII, Łódź 1993.
- „Teksty Drugie” 2000, nr 3.
- „Zeszyty Literackie” 1999, z. 68.

Artykuły i recenzje

- Adamiec M., *Jestem zatem w Holandii...*, „Kresy” 1994, nr 1.
- Antoniuk M., *Pora ufności. O religijnym aspekcie wczesnej poezji Zbigniewa Herberta*, „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 2.
- Antoniuk M., *Radość z archiwalnej kwerendy. Uwagi na marginesie Jaskini filozofów Zbigniewa Herberta*, „Dekada Literacka” 2008, nr 5/6.
- Baranowska M., *Dziwna codzienność Holendrów*, „Res Publica Nowa” 1993, nr 10.
- Biernacka B., *Drewniana kołatka czy fantastyczne ogrodzy?*, „Nowe Książki” 1957, nr 18.

- Carpenter B., *Czesław Miłosz i Zbigniew Herbert: poeta wygnania i poeta powrotu* [w:] *Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. 5, Londyn 1988.
- Czapczyk P., *Mitograficzne przymiarki Pana Cogito*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 9.
- Czapliński P., *Ironia mniejsza: apokryfy mityczne Zbigniewa Herberta* [w:] *Powaga ironii*, red. A. Doda, Toruń 2004.
- Czapliński P., *Mitologia przegranych*, „Polityka” 2001, nr 26.
- Drzewucki J., *Sztuka podróżowania, malarze Holandii i mikroskop*, „Twórczość” 1993, nr 10.
- Dudek J., *Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi... O poezji Zbigniewa Herberta*, „Ruch Literacki” 1971, z. 5.
- Filipowicz H., *Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Zbigniewa Herberta*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3.
- Fiut A., *Ukryty dialog*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3.
- Kamińska A., *Niewierny Tomasz i świat*, „Twórczość” 1957, nr 0/11.
- Karasek K., *Zbigniew Herbert: rok 1950*, „Plus-Minus” [dodatek do „Rzeczpospolitej”] 1999, nr 31.
- Kasprzysiak S., *Grecki labirynt Zbigniewa Herberta*, „Zeszyty Literackie” 2002, nr 1.
- Kornhauser J., *Herbert: z odległej prowincji* [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.
- Kornhauser J., *Struna światła – między ocaleniem a niepokojem*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3.
- Kwiatkowski J., *Herbert niezawodny* [w:] tegoż, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, przedr. [w:] tegoż, *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, Kraków 1995.
- Kwiatkowski J., *Imiona prostoty* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, przedr. [w:] tegoż, *Magia poezji. O poetach polskich w XX wieku*, Kraków 1995.
- Kwiatkowski J., *Po platońsku* [w:] tegoż, *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*, wyb. M. Podraza-Kwiatkowska i A. Łebkowska, posłowie M. Stala, Kraków 1995.
- Kwiatkowski J., *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, „Życie Literackie” 1958, nr 3.
- Lam A., *Lupus in fabula czyli o dialogowości poezji na przykładzie Zbigniewa Herberta* [w:] tegoż, *Lupus in fabula. Szkice literackie*, Kraków 1988.
- Legeżyńska A., *Czego szukać w labiryncie Herberta?* „Polonistyka” 2001, nr 6.
- Legeżyńska A., *Pożegnania w twórczości Zbigniewa Herberta* [w:] tejże, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.
- Lisowski Z., *Tragizm wojny i okupacji w poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Różewicza i Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.
- Łapiński Z., *Nagrobek* [w:] tegoż, *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*, Londyn 1988.
- Łukasiewicz J., *Grecja Zbigniewa Herberta* [w:] tegoż, *Ruchome cele*, Warszawa 2003.

- Mamoń B., *Teatr Herberta*, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 35.
- Marczyński J., *Konstrukcja dramatów Zbigniewa Herberta*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, nr 5.
- Mentzel Z., *Czy Herbert był socrealistą*, „Puls” 1989, nr 44.
- Najder Z., list do „Gazety Wyborczej” 1992, nr 70.
- Najder Z., *O poezji Zbigniewa Herberta*, „Twórczość” 1956, nr 9.
- Ossowski J.S., *Herbert czytający Gałczyńskiego* [w:] *Idee i eksplikacje*, red. W. Jaworski, Kraków 2001.
- Piwińska M., *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, „Dialog” 1963, nr 8.
- Poprawa A., *Rozwiązywanie mitologii* [w:] tegoż, *Formy i afirmacje*, Kraków 2003.
- Prokop J., *Wiosenne porządki*, „Dziś i Jutro” 1951, nr 14.
- Przyboś J., *Nowy zbiór Zb. Herberta*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 42.
- Przybylski R., *Między cierpieniem a formą* [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Siemaszko P., *W stronę ideału. O Zbigniewie Herbercie* [w:] tegoż, *Świat obrazu – obraz świata. Przestrzenie pograniczne w pisarstwie G. Herlinga-Grudzińskiego, Z. Herberta i J. Czapskiego*, Bydgoszcz 2000.
- Sienkiewicz B., *Herbert i Marquard o „duchu dziejów”* [w:] *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*, red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska, Poznań 2007.
- Sienkiewicz B., *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosisa do Herberta*, Poznań 1999.
- Sienkiewicz B., *Platon Herberta, czyli o rozumie, namiętnościach, pustce i lęku*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3.
- Sioma R., *Jeszcze raz o „Trenie Fortynbrasa” Zbigniewa Herberta* [w:] *Opis wiersza. Analizy i interpretacje liryki polskiej*, red. R. Sioma, Toruń 2002.
- Sioma R., *O tak zwanej tzw. przezroczystości semnatycznej poezji Zbigniewa Herberta. Uwagi na temat stanu badań*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 2004, z. 366.
- Sławiński J., *Zbigniew Herbert „Tren Fortynbrasa”* [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów, wybór, wstęp i oprac. E. Miodońska-Brookes, A. Kula-wik, M. Tatara*, Warszawa 1983.
- Sochoń J., *Bóg Poety*, „Ethos” 2000, nr 4.
- Stala M., *Rok 1983: głos poety* [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991.
- Stankowska A., *Wyobrażenia a kosmos. Poetycka epistemologia Zbigniewa Herberta* [w:] tejże, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998.
- Szpakowska M., *Kuszenie Sokratesa*, „Twórczość” 1971 nr 1.
- Szymański W.P., *Suchy poemat moralisty?*, „Znak” 1958, nr 1.
- Śliwiński P., *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.

- Śliwiński P., *Zbigniew Herbert: poezja, czyli bunt [w:] tegoż, Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002.
- Wiśniewska L., *Między biegunami i na pograniczu. O „Białym małżeństwie” Tadeusza Różewicza i poezji Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1999.
- Zagajewski A., *Jak zmierzyć własny świat? [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.
- Zagajewski A., *Opinie o „Labiryncie nad morzem” Zbigniewa Herberta [tytuł od redakcji], „Zeszyty Literackie” 2001, nr 73.*
- Zagajewski A., *Początek wspomnienia, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 68.*

Opracowania historyczno- i teoretycznoliterackie

- Abramowska J., *Gatunek i temat [w:] Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.
- *Autor – Podmiot literacki – Bohater*, red. A. Martuszevska, J. Sławiński, Wrocław 1983.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1993 (wyd. 2 Kraków 1996).
- Balbus S., *Zagłada gatunków [w:] Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.
- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. I, *Strategie liryczne*, Warszawa 1982; cz. II, *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.
- Balcerzan E., *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918–1928 [w:] Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, red. H. Kirchner, M.R. Prąglowska, Z. Żabicki, seria II, Wrocław 1974.
- Balcerzan E., *Wstęp do: J. Przyboś, Sytuacje liryczne: wybór poezji*, Wrocław 1989.
- Bartoszyński K., *Wobec genologii [w:] Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.
- Błoński J., *Bieguny poezji [w:] tegoż, Odmarsz*, Kraków 1978.
- Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonosans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- Bolecki W., *Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.
- Brożek M., *Wstęp do: Teofrast, Charaktery*, Warszawa 1950.
- Burzyńska A.R., *Mechanika cudu. Strategia metateatralna w polskiej dramaturgii awangardowej*, Kraków 2005.
- Cantalamessa R., *Pieśń Ducha Świętego. Rozważania na temat Veni Creator*, Warszawa 2002.
- Cohen R., *Historia i gatunek*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2.
- Czaplewicz E., *Chaos i genologia [w:] Genologia i konteksty*, red. Cz. Dutka, Zielona Góra 2000.
- Czermińska M., *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2003.
- Dłuska M., *Między prozą a wierszem [w:] tejże, Studia i rozprawy*, t. 2, Kraków 1970.

- Dłuska M., *Polski jamb i heksametr w ustach czytelnika*, „Sprawozdania Komisji Językowej PAU”, t. XLIII, 1938 nr 10.
- Dłuska M., *Polski wiersz toniczny* [w:] teże, *Studia i rozprawy*, t. 1, Kraków 1970.
- Dłuska M., *Próba teorii wiersza polskiego*, Warszawa 1962 (teże, *Prace wybrane*, t. 2, Kraków 2001).
- Dobrzyńska T., *Typ wypowiedzi a forma wiersza (na materiale polskiego wiersza tonicznego)* [w:] *Posługiwanie się znakami*, red. M. Hopfinger, Wrocław 1991.
- Dobrzyńska T., *Wiersz toniczny 3-akcentowy* [w:] T. Dobrzyńska, Z. Kopczyńska *Tonizm*, Wrocław 1979.
- Dudek J., *Polska poezja XX wieku wobec tradycji*, Kraków 2002.
- Fazan J., *Ale Ja nie Bóg: kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1998.
- Fiut A., *Nad wodą ciemną i porywistą* [w:] *Problemy awangardy*, red. T. Kłak, Katowice 1983.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, Warszawa 1978.
- Furmanik S., *Podstawy wersyfikacji polskiej*, Warszawa 1947.
- Głowiński M., *Ekspresja i empatia*, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej* [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, seria 2, Wrocław 1976, s. 295.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, wyd. 2 zmienione, Warszawa 1967 (wyd. 6, Warszawa 1991).
- Grabowski A., *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999.
- Gutorow J., *Niepodległość głosu*, Kraków 2003.
- Gutowski W., *Wśród szyfrów transcendencji*, Toruń 1994.
- Ingarden, R., *O dziele literackim*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1988.
- Jan Paweł II, *Dar i tajemnica. W 50. rocznicę moich święceń kapłańskich*, Kraków 1996.
- Jan Paweł II, *Dominum et vivificantem* [w:] *Encykliki Ojca Świętego Jana Pawła II*, t. 1, Kraków 1996.
- Jan Paweł II, *Ecclesia de Eucharystia*, Katowice 2003.
- Janicka E., *Sztuka czy naród? Monografia pisarska Andrzeja Trzebińskiego*, Kraków 2006.
- Janowska M., *Postać – człowiek – charakter. Modernistyczna personoloigia w twórczości Zofii Nałkowskiej*, Kraków 2007.
- Jarząbek D., *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*, Kraków 2006.
- Jastrzębski Z., *Literatura pokolenia wojennego wobec XX-lecia*, Warszawa 1969.
- Jaworski S., *Piszę, więc jestem*, Kraków 1993.
- Jedynek K., *Jeszcze kilka uwag o poemacie prozą*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4.
- Jedynek K., *Kilka uwag o poemacie prozą*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4.

- Kijowski A., *Outcast of obvious forms*, „Polish Perspectives. Monthly Review”, Warsaw, February 1966, Vol. IX, No. 2.
- Kisiel M., *Więzy i wzloty. Przełom 1955–1959 w literaturze polskiej – próba modelu*, Kielce 1996.
- kju [K. Wyka], *Zarażeni śmiercią*, „Odrodzenie” 1947, nr 7, przedruk [w:] *Pogranicze powieści, Z pism Kazimierza Wyki*, Kraków 2003.
- Kleiner J., *Mickiewicz*, t. 1, *Dzieje Gustawa*, Lwów 1934 (wznowienie Lublin 1995).
- Kluba A., *Autoteliczność – referencjalność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918 – 1939)*, Wrocław 2004.
- Kowalska A., *Charakter – portret obyczajowy* [w:] *Zagadnienia rodzajów literackich*, s. VII, z. 2 (13), Łódź 1965.
- Kryszak J., *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. Drugiej Awangardy*, Warszawa – Poznań – Toruń 1978.
- Kulawik A., *Teoria wiersza*, Wrocław 1987 (wyd. II, Kraków 1995).
- Kwiatkowski J., *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975.
- Kwiatkowski J., *Świat poetycki Juliana Przybosa*, Warszawa 1972.
- Lam A., *Polaryzacje awangardyzmu* [w:] tegoż, *Z teorii i praktyki awangardyzmu*, Warszawa 1976.
- Łukasiewicz J., *Oko poematu*, Wrocław 1991.
- Łukasiewicz J., *Rozmowy z poległym*, „Tytuł” 1993, nr 3.
- Łukasiewicz J., *Wiersze w gazetach 1945–1949*, Wrocław 1992.
- Maj B., *Biały chłopiec: o poezji Tadeusza Gajcego*, Kraków 1992.
- Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965 (tegoż, *Prace wybrane*, t. 3, Kraków 1996).
- Mayenowa M.R., *Poetyka opisowa. Opis utworu literackiego*, Warszawa 1949.
- Mayenowa M.R., *Stylistyczna motywacja polskiego tonizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3.
- *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992.
- Miodońska-Brookes E., *Religijne aspekty dramatów Wyspiańskiego; Tragedia Edypa i tragedia drobnoustrójów. Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości; W poszukiwaniu Chóru jako persony dramatu* [w:] tejże, *Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej. Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997.
- Miodońska-Brookes E., *Wawel – Akropolis*, Kraków 1980.
- Miodońska-Brookes, Kulawik A., Tatara M., *Zarys poetyki*, Warszawa 1972 (wyd. 4 Warszawa 1978).
- Napiórkowska L., *Charakter jako gatunek literacki w koncepcji Zofii Nałkowskiej*, „Litteraria” III, 1971.
- Nasiłowska A., *Persona liryczna*, Warszawa 2000.
- Niziołek G., *Ciało i słowo: szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Kraków 2004.

- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o rzeczywistości*, Warszawa 1995.
- Nycz R., *Tropy „ja”*. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia [w:] tegoż, *Język modernizmu*, Warszawa 2002.
- Okopień-Sławińska A., *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*, Wrocław 1985 (wyd. 2 Kraków 1998).
- *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000.
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław 1998.
- Pawelec D., *Od kołysanki do trenu. Z hermeneutyki form poetyckich*, Katowice 2006.
- Pawelec D., *Świat jako Ty: poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003.
- Pius XII, *Mystici Corporis*, Otwock 1997.
- Potkański J., *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosia, Miłosza i Herberta*, Warszawa 2004.
- *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 1988.
- *Przełomy: Rok 1956. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*, red. W. Wójcik przy współudziale M. Kisiela, Katowice 1996.
- Pszczołowska L., *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Warszawa 2001.
- Rostworowski M., *O sytuacji w młodej poezji katolików*, „Dziś i Jutro” 1953, nr 25.
- Siatkowski Z., *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3.
- Silvester (s. Teresy Landy), Jerzy Liebert, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 15.
- Sinko G., *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość i złudzenie?*, Wrocław 1977.
- Skwarczyńska S., *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*, „Roczniki Humanistyczne” 1971, t. 19.
- Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965.
- Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Warszawa 1965 (*Prace wybrane Janusza Sławińskiego*, t. 1, Kraków 1998).
- *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1995.
- *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska i J. Sławiński, Wrocław 1988.
- Stabro S., *Armia Krajowa odchodzi* [w:] tegoż, *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Kraków 1995.
- Stanzel F., *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, tłum. R. Hankde, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4.
- Szczepan-Wojnarska A., ... *Z ogniem będziesz się żenił. Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*, Kraków 2003.
- Szczepański J.J., *I co dalej*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 10.
- Szondi P., *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*, tłum. E. Misiólek, Warszawa 1976.
- Szymczyk G., *O lirykach prozą Zdz. Stroińskiego*, „Litteraria” 1982, t. XIV.

- Szymczyk G., *Poemat prozą: metoda opisu współczesności*, „Acta Universitatis Lodziensis: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne” 1979, s. I, z. 50.
- Szymczyk G., *Ten oksymoroniczny potwór? O teoriach poematu prozą* [w:] *Genologia i konteksty*, red. Cz. Dutka, Zielona Góra 2000.
- Szymik J., *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury. Literatura piękna jako locus theologicus*, Katowice 1994.
- Święch J., *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939–1945*, Warszawa 1982.
- Święch J., *Poeci i wojna. Rozprawy i szkice*, Warszawa 2000.
- Todorow T., *O pochodzeniu gatunków*, tłum. A. Labuda [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów Pamiętnika Literackiego*, seria 2, Wrocław 1988.
- Tyrmand L., *Dziennik 1954* (wersja oryginalna), Warszawa 1995.
- Ubersfeld A., *Czytanie dramatu I*, tłum. J. Żurowska, Warszawa 2002.
- Wałas T., *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993.
- *Warszawa we wrześniu 1939 roku. Obrona i życie codzienne*, red. Cz. Grzełak, Warszawa 2004.
- Węclawski T., *Królowanie Boga. Dwa objaśnienia wyznania wiary Kościoła*, Poznań 2003.
- Wilkoń A., *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków 2002.
- Wójcik W., *Zofia Nałkowska*, Warszawa 1973.
- Wyka K., *Krzysztof Baczyński (1921–1944)*, Kraków 1963.
- Wyka K., *Pogranicze powieści*, Kraków 1948 (*Z pism Kazimierza Wyki*, Kraków 2003).
- Wyka K., *Zaległe tomy Różewicza* [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni, Z pism Kazimierza Wyki*, Kraków 1997.
- Zabawa K., *Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.
- Zarębianka Z., *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*, Bydgoszcz 2001.

Indeks osobowy

A

Abramowska Janina 464
Adamiec Marek 460, 461
Adamowska Joanna 66
Adler Alfred 108
Albert Andrzej (Roszkowski
Wojciech) 266
Ambroży, św. 349
Anderson Maxwell 207, 208, 209
Andrzejewski Jerzy 437
Apollinaire Guillaume 168
Arystoteles 113, 350
Auden Wystan Hugh 17
Augustyn, św. 116, 364

B

Baczyński Krzysztof Kamil 34, 35,
50, 51, 77, 106, 287, 288, 289, 290,
294, 295, 305, 315, 321, 322, 323,
324, 325, 370, 432, 433, 462, 468
Baczyński Stanisław 42,
Balbus Stanisław 132, 464
Balcerzan Edward 22, 23, 53, 107,
125, 132, 285, 460, 464, 467
Baliński Stanisław 301

Baltyn-Karpińska Hanna 409
Barańczak Stanisław 11, 17, 121, 181,
450, 454, 455, 460
Bartelski Lesław Marek 302
Bartoszewski Władysław 300
Baudelaire Charles 133
Bellemin-Noel Jean 167
Berent Waław 392
Bertrand Aloysius 130, 133, 135
Białoszewski Miron 20, 75, 98, 136,
137, 172, 217, 400, 465, 467
Biedrzycki Krzysztof 50, 181, 227
Bieńkowski Zbigniew 135, 136, 251,
290, 291, 315, 316
Biernacka Barbara 451, 462
Biernacki Andrzej 19
Biniewicz Jerzy (zob. Trzebiński
Andrzej)
Błoński Jan 36, 38, 53, 75, 76, 77,
106, 107, 117, 118, 122, 293, 455,
466
Bojarska Natalia 280
Bojarski Waław 135, 136, 259, 280,
281, 283, 284, 305, 308, 433
Bolecki Włodzimierz 93, 464, 466, 467

Booth Michael 409
 Borowski Tadeusz 34, 252, 258, 259,
 260, 290, 291, 295, 315, 324
 Brodziński Kazimierz 325, 329
 Brodzka Alina 112, 130, 467
 Browarny Wojciech 29
 Brown John Russel 409
 Brożek Mieczysław 113, 464
 Brzozowski Stanisław 108, 322
 Brzozowski Wincenty, Korab 82
 Bujnicki Teodor 89
 Burek Tomasz 293, 294, 298, 314, 320
 Burzyńska Anna R. 214, 215, 216,
 217, 218, 464

C

Cantalamesa Raniero 345, 350, 464
 Carpenter Bogdana 462
 Carpenterowie Bogdana, John 66
 Chmura Leon (zob. Stroiński Zdzisław)
 Chrzanowski Tadeusz 149, 409
 Cicha Magdalena 19, 407, 445, 459
 Cieślak Tomasz 144, 461
 Cieślak-Sokołowski Tomasz 457, 464
 Citko Henryk 10, 11, 212, 268
 Cohen Ralph 97, 464
 Cyryl Jerozolimski, św. 349
 Czabanowska-Wróbel Anna 128
 Czajkowsy Magdalena, Zbigniew 11
 Czaplejewicz Eugeniusz 407, 461, 462
 Czapliński Przemysław 101, 176,
 461, 463
 Czechowicz Józef 58, 89, 99, 168, 189
 Czereśniewski Wawrzyniec 301
 Czermińska Małgorzata 355, 465

D

Degas Edgar 392
 Degler Janusz 467
 Dłuska Maria 37, 100, 132, 168, 171,
 174, 180, 183, 184, 185, 292, 467
 Dobraczyński Jan 252
 Dobrowolski Stanisław Ryszard 301
 Dobrzyńska Teresa 175, 465

Drogoszewski Aureli 129
 Drożdż-Satanowska Zofia 254
 Drzewucki Janusz 460, 462
 Dudek Jolanta 173, 294, 295, 436,
 462, 465
 Dutka Czesław Paweł 133, 468

E

Elektorowicz Leszek 19, 193, 194,
 195, 313, 431, 432
 Eluard Paul 417, 418
 Elzenberg Henryk 10, 18, 51, 82, 83,
 84, 96, 102, 108, 210, 223, 232,
 274, 397, 421, 422, 423
 Eurypides 220

F

Fałtynowicz Zbigniew 238, 273, 460
 Fazan Jarosław 98, 465
 Feliksiak Elżbieta 461
 Fiałkowski Tomasz 11
 Ficowski Jerzy 75, 314, 326, 348
 Filipowicz Halina 228, 462
 Filipowicz Kornel 251
 Fiut Aleksander 22, 23, 38, 154, 227, 333,
 334, 363, 366, 385, 457, 463, 467
 Franaszek Andrzej 76, 99, 293, 333,
 390, 400, 460, 461
 Friedrich Hugo 465
 Fryde Ludwik 37
 Furmanik Stanisław 19, 465

G

Gacki Kordian Stefan 40
 Gajcy Tadeusz 34, 35, 77, 255, 256,
 280, 281, 294, 295, 296, 297, 302,
 305, 321, 324, 432, 433, 466
 Gałczyński Konstanty Ildefons 81,
 148, 150, 173, 291, 292, 345, 361,
 400, 405, 464
 Garbol Tomasz 331, 333, 361, 363,
 422, 449, 460
 Gaszyński Konstatny 287
 Gautier Brigitte 20, 459

- Gide André 251
 Głowiński Michał 129, 132, 133, 183, 467, 470
 Gojawiczyńska Pola 252
 Gombrowicz Witold 233, 234
 Gomulicki Juliusz Wiktor 14, 394
 Gorczyńska Renata 38
 Górski Artur 414
 Goszczyński Seweryn 287
 Grabiński Stefan 42
 Grochowiak Stanisław 395, 397
 Gruchot Tomasz 462
 Gruszecka Aniela 251
 Grzelak Czesław 300, 471
 Gutorow Jacek 17, 467
 Gutowski Wojciech 160, 467
- H**
- Hartwig Julia 130, 133, 136, 152, 396, 397, 418
 Herbert Janusz 31, 33
 Herbert Katarzyna 21
 Herbert-Żebrowska Halina 11
 Hertz Paweł 251
 Hertz Zygmunt 326
 Holcroft Thomas 409
 Homer 267
 Hopfinger Maryla 175, 467
 Horodyński Dominik 351
 Hryniewicz Karol 25
 Hulewicz Witold 302, 303
 Huxley Aldous 226, 227
 Huysmans Joris Karl 250
- I**
- Ingarden Roman 120, 191, 467
 Irzykowski Karol 41, 159, 287
 Iwaszkiewicz Jarosław 54, 70, 246, 251, 281, 384, 395, 468
 Izydor z Sewilli, św. 349
- J**
- Jan Paweł II 312, 337, 359, 467, 468
 Janicka Elżbieta 468
 Janiczek Jan 301, 302
 Janowska Magdalena 115, 468
 Jarząbek Dorota 231, 468
 Jasienica Paweł 259
 Jasiński Bruno 449
 Jastrun Mieczysław 285, 437
 Jastrzębski Zdzisław 129, 130, 468
 Jaworski Stanisław 146, 167
 Jaworski Wit 81, 361, 464, 468
 Jedynek Krystyna (zob. Zabawa Krystyna)
 Jęczalik Tadeusz 153
 Jonas Hans 316
- K**
- Kaczorowski Jerzy 433
 Kajtoch Jacek 391
 Kalinkowski Stanisław 349
 Kaliszewski Andrzej 293, 461
 Kamińska Anna 128, 442, 451, 463
 Kania Wojciech 349
 Kant Immanuel 384, 385
 Karasek Krzysztof 32, 187, 463
 Karpowicz Tymoteusz 20, 66
 Kasprowicz Jan 135, 168
 Kądziera Paweł 10, 19, 194
 Kędera Cezary 451
 Kiełb-Szawuła Aleksandra 462
 Kierkegaard Søren 108, 457, 458
 Kijowski Andrzej 312, 468
 Kirchner Hanna 132, 466
 Kisiel Joanna 436
 Kisiel Marian 436, 451, 468, 470
 Kisielewski Stefan 259
 Klawek Aleksy 352
 Kleiner Juliusz 15, 468
 Klemensiewicz Zenon 180
 Kluba Agnieszka 468
 Kłak Tadeusz 53, 285, 385, 467
 Kłoczowski Piotr 38,
 Knysz-Tomaszewska Danuta 459
 Kołoniecki Roman 352
 Koman Dorota 459
 Komornicka Maria 129
 Konwicky Tadeusz 254, 275

Kopciński Jacek 9, 32, 98, 99, 205,
224, 231, 234, 365, 366, 460
Kopczyńska Zdzisława 175, 465
Kornhauser Julian 32, 442, 445, 460,
462, 464
Kossak-Szczuczka Zofia 252, 260
Kostkiewiczowa Teresa 467
Kott Jan 38, 251
Kowalska Aniela 113, 466
Kozicka Dorota 464
Krajewska Anna 101, 109, 126
Kramkowska-Dąbrowska Agnieszka 11
Krynicky Ryszard 9, 11, 128, 404, 421
Kryszak Janusz 466
Kubiak Tadeusz 301
Kulawik Adam 94, 128, 168, 179,
180, 451, 463, 466
Kunicka Janina 305
Kunicki Wojciech 250
Kuryluk Karol 165
Kuźma Erazm 174
Kwiatkowski Jerzy 36, 38, 70, 114,
286, 419, 420, 462, 466

L

La Bruyer Jean de 113
Lack Stanisław 396
Lam Andrzej 18, 73, 74, 103, 106,
107, 441, 442, 453, 462, 466
Landy Teresa (pseud. Silvester) 108,
467
Lau Jerzy 53
Lechoń Jan 156, 157, 301
Legeżyńska Anna 462
Leś Mariusz 461
Lewin Leopold 301
Lichniak Zygmunt 115
Liebert Jerzy 34, 174, 345, 352, 406,
407, 408, 417, 467, 468
Ligeża Wojciech 19, 20, 317, 318,
320, 329, 407, 445, 459
Lipski Jan Józef 390
Liskowacka Jolanta 68
Lisowski Zbigniew 106, 462

Ł

Łapiński Zdzisław 17, 463
Łomień Stanisław (zob. Trzebiński
Andrzej)
Łopalewski Tadeusz 45
Łukasiewicz Jacek 32, 62, 77, 122,
139, 144, 150, 290, 292, 298, 395,
444, 445, 453, 460, 463, 466

M

Maciąg Włodzimierz 460
Maciejewski Janusz 35, 36
Madej Antoni 305
Magnuszewski Dominik 325
Maj Bronisław 35, 321, 466
Majakowski Władimir 168
Malczewski Jacek 82
Malraux André 54
Małachowski Aleksander 36
Mamoń Bronisław 463
Mann Thomas 250, 266
Marczak-Oborski Stanisław 279
Marczyński Jacek 463
Marek Aureliusz 73, 81, 118, 170,
172, 391, 407, 441, 456
Markiewicz Henryk 132, 465, 466
Martuszevska Anna 466
Marzec Jan (zob. Bojarski Waclaw)
Mauriac François 54
Mayenowa Maria Renata 57, 175,
185, 466
Mazurkiewicz-Szczyszek Anna 300, 460
Mehoffer Józef 40
Mentzel Zbigniew 17, 4643
Michalski Konstanty 352
Michałowska Teresa 344
Miciński Bolesław 109, 116, 384
Miciński Tadeusz 377
Mickiewicz Adam 13, 14, 15, 16, 28,
168, 328, 344, 345, 387, 466
Mieczysławski Jan 83
Miernowski Jan 301
Międzyrzecki Artur 391
Mikołajczak Małgorzata 20, 25, 147,

- 167, 174, 175, 191, 338, 460
 Miłobędzka Krystyna 133
 Miłosz Czesław 11, 38, 50, 53, 66,
 78, 122, 136, 1722, 173, 262, 289,
 293, 294, 298, 313, 325, 326, 345,
 350, 351, 367, 396, 397, 400, 405,
 462, 467
 Miłosz Oskar 167
 Miodońska-Brookes Ewa 82, 94, 217,
 220, 221, 224, 335, 374, 463, 466
 Miriam (zob. Przesmycki Zenon)
 Misiołek Edmund 468
 Misiołek Halina 10, 73, 108, 146,
 148, 209, 214, 227, 232, 233, 237,
 263, 272, 274, 365, 405, 428, 429,
 434, 437, 438, 450
 Mizerkiewicz Tomasz 463
 Mizińska Jadwiga 460
 Młodożeniec Stanisław 37
 Morstin-Górska Maria 315, 316
 Mrozek Stanisław 264
- N
- Najder Zdzisław 17, 19, 32, 273, 442,
 451, 463
 Nałkowska Zofia 113, 114, 115, 116,
 117, 252, 259, 260, 468, 468
 Napiórkowska Lucyna 115, 467
 Nasiłowska Anna 117, 129, 130, 131, 467
 Niemiryczowa Antonina 345
 Nietzsche Fryderyk 108, 111, 210,
 222, 223, 231, 430
 Niziołek Grzegorz 98, 467
 Norwid Cyprian Kamil 14, 15, 16,
 21, 50, 168, 191, 322, 394, 395,
 396, 420, 426
 Nycz Ryszard 64, 231, 467
- O
- Odojewski Włodzimierz 395
 Odrowąż-Pieniążek Janusz 19
 Okopień-Sławińska Irena 129, 183,
 476, 465, 467
 Olivier Laurence 428
 Opacka-Walasek Danuta 143, 293,
 326, 338, 460
 Opacki Ireneusz 93, 97, 464
 Opieński Henryk 40
 Orłowski Hubert 250
 Orska Joanna 29
 Orygenes 349
 Ossowski Jerzy 81, 361, 463
 Osterwa Juliusz 365
 Ostrowska Bronisława 133
 Otwinowski Stefan 252
- P
- Pavis Patrice 212, 467
 Pawelec Dariusz 293, 470
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 192
 Peiper Tadeusz 38, 42, 157, 287
 Petelenz-Łukasiewicz Jacek (zob.
 Łukasiewicz Jacek)
 Petersowa Zofia 300
 Picasso Pablo 392
 Pieńkowski Stanisław 42, 82
 Pietrzycki Jan 414
 Piłsudski Józef 48
 Pius XII, papież 151, 359, 467
 Piwińska Marta 138, 463
 Platon 95, 231, 232, 463
 Płoszewski Leon 40
 Podlacha Władysław 82
 Podraza-Kwiatkowska Maria 406, 462
 Poklewska Krystyna 144, 461
 Pol Wincenty 325
 Poprawa Adam 29, 463
 Porojść Antoni 253
 Poświatowska Halina 395
 Potkański Jan 136, 172, 467
 Pragłowska Maria Renata 132, 464
 Prokop Jan 72, 74, 451, 463
 Przeczewski Marek 345
 Przesmycki Zenon (Miriam) 129, 251
 Przyboś Julian 41, 42, 50, 53, 57, 58,
 62, 96, 125, 128, 135, 136, 144,
 165, 166, 167, 168, 172, 189, 285,
 286, 287, 295, 306, 307, 391, 437,

451, 463, 464, 466, 467
 Przybylska Magdalena 460
 Przybylski Ryszard 249, 460, 464
 Przybyszewski Stanisław 46, 154
 Pszczołowska Lucylla 192, 467
 Putrament Jerzy 252
 Puzyna Konstanty 226
 Pyda Janusz 337

R

Raban Maur 349
 Rembek Stanisław 252
 Rilke Rainer Maria 77, 95, 367
 Rimbaud Jean Arthur 129
 Rogalski Aleksander 352
 Ronsard Pierre 69, 82, 83, 438
 Rostworowski Marek 451, 467
 Rouault Georges 84, 85
 Różewicz Tadeusz 29, 36, 45, 49, 53,
 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66,
 73, 74, 75, 94, 98, 102, 106, 118,
 137, 138, 167, 168, 179, 180, 181,
 189, 221, 275, 290, 291, 311, 351,
 396, 417, 461, 462, 464, 467, 468
 Ruszar Józef Maria 25, 29, 316, 396,
 459, 460
 Ruziewicz Jadwiga 19, 39, 41
 Ruziewicz Zdzisław 39, 41, 54, 227
 Rydel Lucjan 147
 Rymkiewicz Aleksander 24, 385

S

Sadowski Witold 407, 461
 Sandauer Artur 252
 Sartre Jean Paul 109, 224
 Schopenhauer Arthur 159
 Sebyła Władysław 269
 Siatkowski Zbigniew 158, 167, 168,
 180, 181, 183, 184, 467
 Sidoruk Elżbieta 461
 Siedlecka Joanna 194, 460
 Siedlecki Franciszek 57
 Siedlecki Jan, ks. 343
 Siemaszko Piotr 460, 463

Sienkiewicz Barbara 463
 Sikorski Władysław 47, 48, 50, 65
 Sinko Grzegorz 467
 Sioma Radosław 463
 Skórnicki Jerzy 473
 Skręt Rościsław 165
 Skubulanka Teresa 94, 138
 Skwarczyńska Stefania 33, 34, 37, 39,
 40, 96, 131, 467
 Sławiński Janusz 58, 94, 106, 129,
 132, 165, 183, 185, 463, 464, 465,
 466, 467
 Słonimski Antoni 227, 416
 Słowacki Juliusz 50, 77, 156, 157, 174, 345
 Sochoń Jan, ks. 463
 Sokrates 74, 193, 194, 204, 206, 207,
 210, 222, 227, 232, 233, 463
 Spólna Anna 285
 Stabro Stanisław 20, 51, 432, 467
 Staff Leopold 44, 45, 50, 52, 55, 108, 248
 Stala Marian 66, 179, 346, 383, 396,
 463, 465
 Stankowska Agata 463
 Stanzel Franz 468
 Starzyński Stefan 301
 Stroiński Zdzisław 98, 136, 280, 281,
 294, 303, 304, 305, 307, 308, 309,
 310, 314, 355, 432, 433, 468
 Stryjeński Tadeusz 40
 Szaniawski Jerzy 320
 Szatkowski Henryk 279, 280
 Szczawiej Jan 301, 302, 305
 Szczepański Jan Józef 252, 253, 254,
 255, 256, 259, 275, 468
 Szczepan-Wojnarska Anna 174, 468
 Szczyпка Józef 280
 Szczyпка Katarzyna 39, 194, 461
 Szekspir (Shakespeare) William 319,
 323, 428
 Szmajdlerowa Ewa 253
 Szondi Peter 468
 Szpakowska Małgorzata 463
 Szymański Wiesław Paweł 451, 464
 Szymborska Wisława 94, 102, 138, 461

- Szymczak Mieczysław 415
 Szymczyk Grażyna 129, 130, 131,
 132, 133, 468
- Ś
- Śliwiński Piotr 101, 420, 461, 464
 Świdorski Bronisław 458
 Święch Jerzy 468
 Świontek Sławomir 212, 467
 Świrszczyńska Anna 35, 124, 136, 238
- T
- Tataro Marian 94, 463, 466
 Taylor-Terlecka Nina 207
 Teofrast 113, 464
 Terlecki Tymon 207, 208
 Tetmajer Józef, Przerwa 104
 Tetmajer Kazimierz, Przerwa 385, 414
 Todorov Tzvetan 93
 Tomasz z Akwinu, św. 108
 Tomaszewicz Jerzy 280
 Toruńczyk Barbara 10, 11, 19, 238
 Tretiak Józef 14
 Trzebiński Andrzej 97, 98, 130, 135,
 136, 281, 282, 283, 284, 288, 290,
 294, 304, 305, 314, 433, 465
 Trznadel Jacek 130, 135
 Turowicz Jerzy 11, 18, 262, 274, 370
 Turowicz Maria 467
 Tuwim Julian 40, 173, 301, 400
 Tyrmand Leopold 433, 434, 436, 468
- U
- Ubersfeld Anne 468
 Ujejski Kornel 288
 Uniłowski Krzysztof 451
 Urbankowski Bohdan 39, 53, 460
- V
- Vauvenargues Luc de Clapiers de 113
 Vieweg-Marks Karin 215, 216, 217
- W
- Walas Teresa 468
- Wantuch Wiesława 128, 133
 Wat Aleksander 301
 Ważyk Adam 40
 Weinfeld David 11
 Węclawski Tomasz 448, 468
 Wiegandt Ewa 101, 461
 Wierzyński (Wirstlein) Kazimierz
 44, 45, 48, 301, 345
 Wilder Thornton 212
 Wilkoń Aleksander 468
 Wirpsza Witold 180
 Wirstlein Kazimierz (zob.
 Wierzyński Kazimierz)
 Wisłocka-Remerowa Krystyna 364
 Wiszniewski Michał 115
 Wiśniewska Lidia 454, 464
 Wiśniewski Jerzy 18, 74, 144, 317,
 433, 461
 Wit Stwosz 146, 149, 150
 Witkiewicz Stanisław Ignacy,
 Witkacy 226, 232, 234
 Włodek Adam 53
 Woroszyński Wiktor 374
 Woźniak-Łabieniec Marzena 18, 74,
 317, 433, 461
 Wójcik Włodzimierz 114, 436, 451,
 467, 468
 Wroczyński Jan 355
 Wroniewicz Grzegorz 9, 233, 235
 Wyka Kazimierz (pseud. k.jw) 2, 45,
 50, 51, 54, 58, 63, 108, 122, 141,
 171, 180, 252, 254, 255, 260, 290,
 451, 466, 468,
 Wyka Marta 94, 174
 Wyspiański Stanisław 40, 147, 220,
 221, 345, 354, 365, 366, 396, 414,
 427, 466
- Z
- Zabawa Krystyna 129, 130, 131, 132,
 135, 137, 466, 468
 Zagajewski Adam 128, 333, 462, 464
 Zagórski Jerzy 301, 385
 Zarebianka Zofia 468

Zawieyski Jerzy 10, 18, 25, 31, 32,
33, 34, 58, 84, 89, 95, 96, 109, 175,
194, 205, 206, 207, 209, 251, 258,
274, 275, 341, 353, 357, 363, 365,
371, 400, 401
Zawistowska-Toczek Dagmara 460
Zawodziński Karol Wiktor 57, 192
Zgorzelski Czesław 13, 344
Zieliński Andrzej 329
Zieliński Marek 459
Ziomek Jerzy 466

Ż

Żabicki Zbigniew 132, 464
Żeleński-Boy Tadeusz 46, 251
Żeromski Stefan 253, 255, 304, 319
Żukrowski Wojciech 251, 252
Żurowska Joanna