

Małgorzata Mikołajczak

„W cieniu heksametru”

INTERPRETACJE
WIERSZY

ZBIGNIEWA HERBERTA

Zielona Góra 2004



Małgorzata Mikołajczak

„W cieniu heksametru”

Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta

Wersja elektroniczna książki: *„W cieniu heksametru”. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2004, ss. 260.

Zielona Góra 2004

Rodzicom

*Szukam teraz jakiejś własnej, urojonej formuły klasyczności,
poezji, która miałaby jakieś szanse przetrwania.*

Zbigniew Herbert

(z listu do Jerzego Zawieyskiego)

WPROWADZENIE	8
CZĘŚĆ PIERWSZA.....	12
„W CIENIU HEKSAMETRU”.....	13
Jaki klasycyzm?	13
„Równowaga między rewelacją a komunikacją”	17
„Zatoczyć koło”	20
Tradycja heksametru	23
„Włócznia cień rzucająca długi”. Herbert wobec tradycji heksametru	25
Uczestnik wojny trojańskiej. Na tle pokolenia	30
Tarcza Achillesa, czara Dionizosa	35
„Cień heksametru”	38
KRĘGI TRADYCJI.....	42
Pod znakiem Homera	42
Wobec sacrum. Wzorzec Norwida.....	51
W nurcie elegijnym.....	54
CZĘŚĆ DRUGA	61
POD ZNAKIEM HOMERA	62
Zbigniewa Herberta „odpadki poematu” (<i>Fragment</i>).....	62
„Lot krótki i upadek” (<i>Dedal i Ikar</i>)	77
„Dokąd płynie Dionizos...” (<i>Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa</i>).....	91
Czytać <i>Tren Fortynbrasa</i> od końca (<i>Tren Fortynbasa</i>).....	99
WOBEC SACRUM.....	111
Zanim dojrzeje posąg (<i>Ołtarz</i>)	111
Estetyka i epifania (<i>Wit Stwoszc: Uśnięcie NMP</i>)	124
W NURCIE ELEGIJNYM.....	138
„Północny Orfeusz” (<i>Zimowy ogród</i>)	138
Co skrywa bielmo? Zbigniewa Herberta wiersz o życiu i śmierci (<i>Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism</i>)	151
Bliska i oddalona (<i>Tren</i>)	160
Dialogi martwej natury (<i>Kwiaty</i>)	172

ZAKOŃCZENIE	180
NOTA BIBLIGRAFICZNA	182
INDEKS NAZWISK	183
INDEKS UTWORÓW I ARTYKUŁÓW ZBIGNIEWA HERBERTA.....	190

Objaśnienie skrótów książek Zbigniewa Herberta:

SŚ – *Struna światła*, Warszawa 1956.

HPG – *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957.

SP – *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961.

N – *Napis*, Warszawa 1969.

PC – *Pan Cogito*, Warszawa 1974.

BO – *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wrocław 1977.

ROM – *Raport z oblężonego miasta*, Paryż 1983.

EO – *Elegia na odejście* Paryż 1990.

R – *Rovigo*, Wrocław 1992.

EB – *Epilog burzy*, Wrocław 1998.

MN – *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1998.

LM – *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.

WG – *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948 – 1998*, zebrał, opracował i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2001.

KM – *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2001.

HZ – Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949 – 1967*, wstęp J. Łukasiewicz, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2002.

HE – Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*. Z aneksem: Zbigniew Herbert, *Hamlet na granicy milczenia* Henryk Elzenberg, *Odpowiedź na ankietę* i z faksymiliami wierszy Zbigniewa Herberta i Henryka Elzenberga. Redakcja i posłowie Barbara Toruńczyk, Warszawa 2002

WPROWADZENIE

Trwa „poznawanie Herberta”. Powstającym książkom i rozprawom towarzyszą pośmiertnie wydawane wiersze, eseje i listy poety, i trudno oprzeć się wrażeniu, że wraz z literaturą przedmiotu powiększa się „krytycznoliteracki werniks, który malowidłu przydaje wprawdzie połysku, za to zaciera ostrość konturów, wyrazistość barw i głębię perspektywy”¹.

Dwadzieścia lat temu, sprzeciwiając się uproszczeniom i stereotypom narosłym wokół twórczości poety, Stanisław Barańczak zaproponował takie ujęcie badawcze, w którym punktem wyjścia były zagadnienia poetyki. Kategorie autora wewnętrznego, ironii oraz zawartych w języku antynomii, i demaskacji okazały się sprawnym narzędziem interpretacyjnym; uwagi poczynione w *Uciekinierze z Utopii* (1984) po dziś dzień są jednym z trafniejszych odczytań poezji Herberta. Takiego rozpoznania nie doczekały się zagadnienia dotyczące wersyfikacji poety, podejmowane przygodnie i zazwyczaj w kontekście szerszej problematyki². Nie powstała (tak zresztą jak w wypadku wielu innych autorów dawnych i współczesnych) próba całościowego opisu wiersza Herberta, a nieliczne, opublikowane w

¹ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2001, s. 7 (pierwsze wydanie: Londyn 1984). W podobnym duchu wypowiada się A. Franaszek we wstępie do: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 6.

² Na uporządkowania metryczne występujące w wierszach Herberta zwracają uwagę m.in. L. Pszczołowska, która w książce *Wiersz polski. Zarys historyczny* (wyd. 2, Warszawa 2001, s. 355, 361, 364, 366, 371, 375, 385-386) omawia kształt wersyfikacyjny wybranych wierszy poety, A. Kulawik, przywołujący utwory Herberta w kontekście prozodyjnej teorii wiersza (*Wersologia*, Kraków 1999, s. 51, 65, 87, 122, 125, 136, 168, 218); J. Dudek – autorka spostrzeżeń na temat roli jambicznego dziewięciogłoskowca w wierszach z tomiku *Struna światła* (*Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi... (O poezji Zbigniewa Herberta)*, „Ruch Literacki” 1971, z.5, s.306-307), K. W. Tatarowski, piszący o heksametrycznej budowie wiersza *Fragment (Od „stylu-monologu” do „stylu-dialogu”*. *Uwagi o poezji Zbigniewa Herberta*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczne”, 1979, s. I, z.50), P. Czaplinski, wypowiadający się na temat sześciostrojowca tonicznego (*Śmierć, czyli o niedoskonałości*, [w:] *Czytanie Herberta*, pod red. M. Wyka, E. Kuźma, Poznań 1995, s.51) oraz J. Łukasiewicz, który o wersyfikacji mówi na marginesie interpretacji wiersza *O Troi* (*Poezja Z. Herberta*, Warszawa 1995, s.11-25). Kwestie wersyfikacyjnej budowy wierszy Herberta poruszane są również przy okazji zestawień jego twórczości z innymi poetami. Taką tradycję zapoczątkował Kazimierz Wyka, który odniósł wiersze z debiutanckiego tomiku do poezji Miłosa i Jastruna (*Składniki świetlnej struny*, [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 25-35, prwdr. „Życie Literackie” 1956 nr 42). A. Kaliszewski pisze o wersyfikacji poety w kontekście praktyki poetyckiej Tadeusza Różewicza (*Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s.43).

ostatnim czasie rozprawy dotyczące tej kwestii, skupiają się na pojedynczych utworach³ bądź wybranych zjawiskach wersologicznych⁴. Dodać trzeba, że wśród głosów na ten temat zdarzają się – odosobnione wprawdzie – opinie o Herbercie – poecie „z pewnością nie takim, który dba o rytm i metrum”⁵. Tymczasem dbałość o wersyfikacyjną organizację tekstu i językowy kształt wiersza wydaje się nie tylko ważnym czynnikiem estetycznego oddziaływania, ale też jednym ze znamion poetyckiej wypowiedzi Herberta.

Moim celem nie jest jednak wypełnienie istniejącej luki i szczegółowa analiza wersyfikacyjna utworów poety. W swojej książce wybieram jeden z aspektów wierszowej organizacji tekstu i – poruszając się w obszarze poetyki oraz dociekań hermeneutycznych – zwracam uwagę na k o n s e k w e n c j e wyboru określonych uporządkowań metrycznych w twórczości Herberta. Przedmiotem mojego zainteresowania są utwory, w których pojawia się a l u z j a d o h e k s a m e t r u, realizowana za pomocą 6-akcentowca tonicznego⁶ oraz zbliżonych doń układów metrycznych. Przyjmując, że „w formie wierszowej zawarta jest jakby pamięć dotychczasowych jej realizacji”⁷ zwracam uwagę na związki utworów z t r a d y c j ą l i t e r a c k ą; przede wszystkim z poematami Homera, ale też z twórczością m.in. Jana Kochanowskiego, Cypriana Norwida, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Borowskiego. Chcę pokazać, że 6-akcentowiec wraz z wyraźnymi aluzjami do stylistycznych cech „heksametru polskiego”, jest wykładnikiem ściśle określonych treści i tematów.

Kontekst epickiej miary wierszowej, jednej z najstarszych i najsilniej skodyfikowanych w tradycji literackiej (a zarazem – jednej z najwcześniej dostrzeżonych w

³ Zob. T. Dobrzyńska, *Wiersz i aksjologia. Konotacje wartościujące formy wierszowej w „Mona Lizie” Zbigniewa Herberta*, „Sztuka i Filozofia” 2002, nr 21, przedruk [w:] *Tekst – styl – poetyka*, Kraków 2003, s. 163 – 177.

⁴ Zob. W. Sadowski, *Formy wersu w poezji współczesnej (na przykładzie „Nike która się waha” Zbigniewa Herberta)*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4, s. 15-23); J. Potkański, *Rola przeczutni w wierszach Zbigniewa Herberta*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4, s. 25-32. Analizą semantyki formy wierszowej Herberta na przykładzie dwóch utworów (*Nike która się waha*, *SŚ* oraz *Apollo i Marsjasz*, *HPG*) zajął się A. Grabowski w książce *Wiersz: forma i sens*, Kraków 1999, s. 170-175).

⁵ J. Brodski, *Fragmety przedmowy do włoskiego tomu wierszy Zbigniewa Herberta*, [w:] *Poznanie Herberta*, t. 2, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 124.

⁶ Pojęciem tym posługuję się w znaczeniu nadanym mu przez autorki *Tonizmu (6-akcentowiec toniczny)*, oprac. Z. Kopczyńska, [w:] T. Dobrzyńska, Z. Kopczyńska, *Tonizm*, Wrocław 1979, s. 108-149.

⁷ L. Pszczołowska, *Semantyka form wierszowych*, [w:] *Wiersz – styl – poetyka. Studia wybrane*, Kraków 2002, s. 271 (prwdr. *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, Wrocław 1986).

poezji Herberta⁸), implikuje jednak perspektywę zdecydowanie odmienną od tej, którą zaproponował Barańczak. W dużym skrócie rzecz można: nie ironia, lecz wzniosłość; nie antynomiczne rozdarcie, lecz scalająca sfera pamięci przeciwstawionej „tu” i „teraz” podmiotu – pamięci, która jako materia poezji przechowywana jest w strukturze wiersza, w metrycznej stylizacji na „mowę wysoką”.

Przyjęty „azymut na Arkadię” nie niweluje złożoności i napięć obecnych w tej twórczości, wręcz przeciwnie – uwydatnia to wszystko, co rodzi się na styku idealizowanej całości i doświadczanej fragmentaryczności, potrzeby dystansu i imperatywu uczestnictwa w historii, co decyduje o tragicznym napięciu, i – mam nadzieję – pozwala sięgnąć w głąb tej perspektywy, o którą upominał się autor *Uciekiniera z Utopii*. Interpretacja utworów zawierających heksametryczne reminiscencje odsłania niezwerbalizowaną sferę głębokich, niejako podskórnych znaczeń i pokazuje najbardziej trwałe rysy poetyckiego wizerunku. A przy tym w nowym świetle sytuuje spór o kształt klasycyzmu poety.

Prezentowana książka składa się z dwóch części. Pierwsza, o charakterze wprowadzającym, dotyczy motywacji uporządkowań metrycznych, rozpoznawalnych na tle tradycji heksametru. W tej części ustosunkowuję się do sporów narosłych wokół klasycyzmu Herberta, przedstawiam sposoby istnienia tradycji, do której odnosi się interesujący mnie obszar twórczości poety, rekonstruję świadomość metametryczną⁹ „heksametru” w wypowiedziach autora oraz proponuję klasyfikację jego „heksametrycznych” wierszy. Szeroko korzystam przy tym z obserwacji wersyfikacyjnych Lucylli Pszczołowskiej, Zdzisławy Kopczyńskiej oraz Teresy Dobrzyńskiej. Przyjmując ustalenia badaczek traktuję heksametr jako skodyfikowaną formę wierszową, w poezji współczesnej występującą jedynie pod postacią aluzji metrycznej. Interesuje mnie nie symultaniczne granie możliwymi wariantami pseudoheksametrów polskich i analiza palimpsestowej struktury wiersza Herberta, lecz semantyczne konsekwencje nawiązań do „homeryckiego” metrum.

⁸ Zob. K. Wyka, *Składniki świetlnej struny...op. cit.* Pojedyncze uwagi na temat heksametrycznego uporządkowania w wierszach poety znaleźć można również w książce L. Pszczołowskiej (*Wiersz polski...op. cit.*, s. 386); w artykule K. W. Tatarowskiego (*Od „stylu-monologu” do „stylu-dialogu”... op. cit.*); P. Czaplńskiego (*Śmierć, czyli o niedoskonałości... op. cit.*).

⁹ Ten termin, podpowiedziany mi przez prof. T. Dobrzyńską, pochodzi od S. Petrovića (por. S. Petrović, *The Metametrical function of Verse Forms*, [w:] *Teorie veršt. II*, Brno 1968).

Część druga zawiera zbiór analiz i interpretacji, którym poddane zostało dziesięć utworów Herberta: *Zimowy ogród (SŚ)*, *Oltarz (SŚ)*, *Dedal i Ikar (SŚ)*, *Fragment (SP)*, *Tren Fortynbrasa (SP)*, *Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism (PC)*, *Tren (ROM)*, *Wit Stwoszc: Uśnięcie NMP (EO)*, *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa (R)*, *Kwiaty (EB)*¹⁰. Każdy z dziesięciu rozdziałów jest propozycją lektury wierszy, które bądź doczekały się już osobnego omówienia (jak np. *Tren Fortynbrasa* czy *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*), bądź – znacznie częściej – nie stały się dotąd przedmiotem szczegółowego opisu. Proponowane przeze mnie odczytania mają nachylenie poetologiczne: uwzględniają strukturę tekstu i kategorie poetyki, biorą pod uwagę role podmiotu, kreacje czasu i przestrzeni, kształt stylistyczny i wersyfikacyjny utworów oraz nawiązania intertekstualne. Zakładam, że tylko w ten sposób, wychodząc niejako „od wewnątrz wiersza” i od zagadnień formalnych, można wskazać reguły rządzące światem poetyckim Herberta oraz znaczeniami tej – z pozoru prostej, a przecież często uważanej za hermetyczną i trudną – poezji.

Oddając książkę do rąk czytelników, pragnę zaznaczyć, że jej kształt ostateczny wiele zawdzięcza Pani Profesor Teresie Dobrzyńskiej. Życzliwa pomoc Pani Profesor okazała się bardzo ważna w rozpoznaniu opisanych tu zjawisk wersyfikacyjnych, jak również – w dostrzeżeniu kilku interpretacyjnych tropów. Słowa podziękowania kieruję także do Pani Profesor Lucylli Pszczołowskiej, która jako pierwsza wskazała mi sposób istnienia heksametru w poezji Herberta, oraz do Pana Profesora Czesława P. Dutki i Dra. hab. Piotra Michałowskiego, których uwagi okazały się bardzo pomocne na etapie powstawania książki.

¹⁰ Przywołując utwory pisane 6-akcentowcem tonicznym pomijam wczesny wiersz *Palce wrzecziona dźwięków...*, drukowany w „Tygodniku Powszechnym” (1950 nr 51/52) i nie uwzględniony później przez poetę w żadnym tomiku.

CZEŚĆ

PIERWSZA

„W CIENIU HEKSAMETRU”

Jaki klasycyzm?

Spory na temat klasycyzmu Herberta mają już swoją własną historię¹, znaczoną między innymi wypowiedziami Jana Błońskiego, Jakuba Zdzisława Lichańskiego, Jerzego Kwiatkowskiego, Ryszarda Przybylskiego, Jarosława Marka Rymkiewicza, a także polemicznymi względem nich głosami Stanisława Barańczaka, Andrzeja Kaliszewskiego, Janusza Maciejewskiego. W dyskusjach nad klasycyzmem poety spotykają się nie tylko odmienne stanowiska i ujęcia badawcze, ale też różnorodne rozumienia terminu. Poezja Herberta, co trafnie zauważył Jacek Trznadel², posiada zdolność zmartwychwstania w wielu znaczeniach. Parafrazując słowa badacza, rzecz można – zdolna jest zmartwychwstać także w wielu klasycyzmach. Klasycyzm jest bowiem jednym z tych pojęć, które wymykają się jednoznacznym definicjom. Pytając o Herberta-klasyka należałoby pytać również: o którego klasyka i o który klasycyzm chodzi?

Pojemność znaczeniowa i nieprecyzyjność pojęcia sprawia, że piszących na temat klasycyzmu poety trudno postawić po tej samej stronie ideowych polemik. Dla jednych klasyczność ma znaczenie bardzo szerokie: polega na rzetelności pisarskiej, żądaniu od artysty, by uczył nas, a zarazem rozwijał naszą wrażliwość, sposób patrzenia i myślenia,

¹ Por. m.in. J. M. Rymkiewicz, *Poeta i barbarzyńcy*, [w:] *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967, s. 59-70; J. Błoński, *Ironia, tradycja i głębsze znaczenie*, [w:] *Poznawanie Herberta...op. cit.*, s. 49-79; J. Z. Lichański, *O klasyczności i romantyczności tudziez o duchu poezji polskiej*, „Poezja” 1972, nr 6, s.45-54; J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty*, [w:] *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964, s. 360 – 374); R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, [w:] *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s.124-175; S. Barańczak, *Nieporozumienia*, [w:] *Uciekinier z Utopii... op .cit.*, s. 7-54; A. Kaliszewski, *Nowy tryumf czy requiem dla klasycyzmu?*, [w:] *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 59-77; *Liryka Herberta między klasycyzmem a poetyką faktu*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, z. 1, s. 179-215; J. Maciejewski, *Poeta moralnej odpowiedzialności. O poezji Zbigniewa Herberta*, „Scena” 1990, nr 7-8. Por też: W. Maciąg, *Jak sprostać klasykom? „Pan Cogito” Zbigniewa Herberta*, [w:] *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej 1918-1980*, Kraków 1992, s.309-314; A. St. Kowalczyk, *Klasycyzm dzisiejszy. O liryce Zbigniewa Herberta*, „Polonistyka” 1986, nr 3, s.171-183. Ostatnio także do grona wypowiadających się na temat klasycyzmu dołączył T. Garbol (*Dlaczego klasyk?: o problemie klasycyzmu poezji Zbigniewa Herberta*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, z. 1, s. 217-230).

² J. Trznadel, *Kamieniowanie mądrości*, [w:] *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją*, Warszawa 1978, s. 142.

odnajdywania najprostszego wyrazu dla uniwersalnych problemów³. Dla innych wiąże się z przekonaniem o istnieniu stałych wartości, z uznaniem estetycznych kanonów: miary, harmonii, równowagi; z powrotem do tradycji. W ujęciu autora nowszej koncepcji prądu – Ryszarda Przybylskiego klasycyzm współczesny (tragiczny) zasadza się na zgoła odmiennych przesłankach. Współcześni klasycy „rozumieją, iż żyją w epoce, która ideę harmonii świata uważa za przeżytek, a jej rozkład – za naturalny proces demitologizacji świadomości kulturalnej”⁴. Herbert, traktowany przez badacza jako jeden z nich, odrzucił dyktat tradycji, a ideę harmonii zastąpił, twierdzi Przybylski, „zasadą rzeczowego opisu przedmiotów i sytuacji, sformułowanego w obrazach i sądach nie mających nic wspólnego z jakimkolwiek apriorycznym systemem wartości”⁵. Takie rozumienie, nietrudno dostrzec, bliższe jest rozpoznaniom, które kontestują „klasyczne” lektury tej poezji.

Zgadając się z postawioną przez Przybylskiego diagnozą o „demuzykalizacji świata” w twórczości Herberta oraz z ujęciem klasycyzmu jako doświadczenia kryzysu, trudno bez zastrzeżeń zaakceptować wysnute przez niego wnioski. Poeta bowiem, choć „zasadniczo przeciwny rozumieniu klasycyzmu jako erudycyjnej i abstrakcyjnej >poezji kultury< lub jako uzasadnienia harmonijnej i bezkonfliktowej wizji świata”⁶, ani nie zgubił, ani nie odwiecił liry Orfeusza, i bynajmniej nie wyrzekł się idei ładu. Bliższy prawdy o sytuacji podmiotu Herberta zdaje się być autor *Uciekiniera z Utopii*, który pokazuje go jako „wiecznego dualistę”, istniejącego pomiędzy biegunami raju i wydziedziczenia, jednocześnie zanurzonego w przeszłości i odłączonego od dziedzictwa. Według Barańczaka to właśnie nierozwiązywalna sytuacja zawieszenia pośród sprzeczności decyduje o dramatyzmie i oryginalności tej poezji. (Przy okazji warto zauważyć, że jest to cecha każdej dojrzałej poezji, która unika – by pozostać wśród argumentów badacza – „klasycyzmu dogmatycznego” czy „romantyzmu anarchicznego”⁷, która dopuszcza wielość racji, uwikłanie w sprzeczności oraz prawdę o wielowymiarowości i złożoności egzystencji.)

Dla Herberta jednak Arkadia nie jest tylko jednym z biegunów. Poezja jako „córka pamięci” (*Życiorys*, HPG) – wyznacza jej rolę znacznie ważniejszą: nie punktu wyjścia, lecz o d n i e s i e n i a. Arkadia Herberta, teren prywatny i pilnie strzeżony, nadbudowana jest p o n a d „tu i teraz” podmiotu i ponad sprzecznościami. Herbert (o czym pisze również Barańczak) nigdy nie pogodził się z utratą. Wygnaniec z Utopii, tęskniący do „kamiennych

³ Takie rozumienie klasycyzmu proponuje J. Z. Lichański (*O klasyczności...op. cit.*, s.46, 49).

⁴ R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, *op. cit.*, s. 506.

⁵ Ibidem, s. 522.

⁶ S. Barańczak, *Uciekinier... op. cit.*, s. 29.

⁷ Zob. S. Barańczak, *Tęsknota do dysonansu*, [w:] *Nieufni i zadufani*, Wrocław 1971, s. 19.

tablic wartości” od początku poszukuje przestrzeni niepodatnej zwątpieniu, które dotknęło wiek XX. Zanurzony w swoją epokę i dziejącą się historię, pragnie dystansu. I choć, podobnie jak Eliot oraz inni poeci-sceptycy, dźwiga doświadczenie schyłku cywilizacji i kultury, pogłębione przeżyciem wojennym, choć niejednokrotnie daje wyraz rozczarowaniu wobec tradycji i scalającej wizji świata, prymat nad obszarem doświadczanego interregnum przyznaje niewidzialnemu „królestwu wartości”. Po stronie wartości (ich listę przedstawił swego czasu Edward Balcerzan⁸) niejednokrotnie wypowiadał się Herbert-publicysta, po ich stronie jest również – wolno sądzić – podmiot tej poezji. Ironia jako podstawowy styl dojrzałej poezji Herberta jest tu często, warto zauważyć, narzędziem obosiecznym: przydatnym zarówno, by rozprawić się z uproszczeniami i pozorem, z niesprawdzonymi postawami przeszłości, jak i z tymi tendencjami, które świat wartości próbują zastąpić nihilizmem i niebezpieczną anomią, „krzykliwą modą na negację, pustkę, rozpacz, triumfalne dorzynanie sztuki”⁹. Krzysztof Dybciak, piszący o „ocaleniu wartości w dziele Zbigniewa Herberta”, zwraca uwagę na nierozzerwalność krytycyzmu i autoironii poety z wiarą w wartości elementarne i w jakiś sposób absolutne¹⁰. Podstawową reakcją podmiotu nie jest rezygnacja, lecz gest ocalenia.

W poezji Herberta o c a l e n i e realizuje się w sferze czynności twórczych. Podmiot wierszy (ten którego spotykamy już od początku, od debiutanckiej *Struny światła* to przede wszystkim poeta-artysta, który wchodzi w rolę „małego stwórcy” (*Kłopoty małego stwórcy, SŚ*) i na nowo „wznosi porty kruchemu trwaniu” (*Drży i faluje, SŚ*). Decyzje egzystencjalne przekładają się tutaj na wybory estetyczne, a podstawowa dyskusja toczy się w obszarze estetyki. Herbert należy przy tym do tych poetów (uczniów Eliota), którzy doświadczenie „jałowej ziemi” łączą z wyczerpaniem się „kształtów oczywistych” i z przekonaniem, że nie ma prostego powrotu do źródeł kultury europejskiej. Konieczny jest nowy sposób wyrazu i „kształt nowy”. W liście do Jerzego Zawieyskiego, będącym świadectwem wczesnego etapu poszukiwań estetycznych, Herbert wyznaje: „Szukam teraz jakiejś własnej, urojonej formuły klasyczności, poezji, która miałyby jakieś szanse przetrwania” (*HZ* 41). Także w swoich debiutanckich wierszach, u początków drogi twórczej poeta przywołuje „śląd dłoni szukającej kształtu” (*Do Apollina, SŚ*). Kwestionując możliwość rekonstrukcji przeszłości, ukazując tradycję rozproszoną i rozbitą, gruzy „ceglanego chorału” (*Czerwona chmura, SŚ*), „odpadki

⁸ E. Balcerzan, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)*, [w:] *Poezja polska w latach 1939-1965*, część II, Warszawa 1988, s. 241-242.

⁹ Cyt. za wypowiedzią Herberta udzieloną K. Nastulance (*Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975).

¹⁰ K. Dybciak, *Ocalenie wartości w dziele Zbigniewa Herberta*, „Akcent” 1989, nr 2, s. 27.

poematu” (*Codziennosc duszy, PC*) i „słowa, które wypadły z całości” (*Zasypiamy na słowach, N*) – Herbert z metaliteracką świadomością proveniencji sięga po konwencje dawne, modyfikuje je i przetwarza.

Ryszard Nycz, który omawia cechy rewelatorskiego zapisu poety, zauważa, że u Herberta

forma mediacji okazuje się zbawczą koniecznością; staje się ochronnym medium formy (...), osłaniającej przed obezwładniającymi podmuchami rozkładu, pozoru i nieokreśloności. Jak się zdaje, literatura w tej funkcji pojęta okazuje się zarówno wyrazem ludzkiej formotwórczej woli, podtrzymującym niejako samym swym istnieniem wiarę w trwałość podstawy i niezmiennosc substancji-esencji ludzkiej rzeczywistości, jak i przejawem siły etycznego oporu, zabezpieczającego człowieka tyleż przed groźbą „uduszenia bezkształtem” pozamoralnego nieludzkiego świata, co przed traumatycznym przeżyciem kontaktu z substancją-materią przemijających rzeczy – tą inną, negatywną postacią realności (czy nierealności)¹¹.

Forma zdaje się być dla Herberta – by posłużyć się tu jeszcze celnym sformułowaniem Adama Poprawy¹² – rodzajem afirmacji, strukturalnym ekwiwalentem idei *exegi monumentum*. Pozwala trwać ponad „siłami sprzymierzonymi” czasu, natury, historii. Nie przypadkiem tym, co czyni cenną poezję mistrzów – Rilkego i Eliota, jest rzadka umiejętnosc: zaklinania „słów formy odpornej na działanie czasu” (*Do Ryszarda Krynickiego – list, ROM*).

Wskazana perspektywa prowadzi ku klasycystycznej czy raczej – w eliotowskim rozumieniu – neoklasycystycznej koncepcji twórczości, której wyróżnikiem jest m.in. przywiązanie do sposobu wypowiedzania. Utwory Herberta, zarówno te, które powracają do wzorów przeszłości, jak i te, które ustanawiają jednorazowe sytuacje gatunkowe, cechuje szczególna dbałość o stronę formalną oraz klasycystyczne z ducha opanowanie materii. Klasycystyczne jest też, przede wszystkim w pierwszym okresie twórczości, zainteresowanie Herberta formami wierszowania, zaczerpniętymi z metryki antycznej, w tym – przywiązanie do formy heksametru wielorako adaptowanej i przekształcanej.

Heksametr, który zajmował naczelną pozycję w repertuarze wiersza antycznego, był jednym z ważnych elementów charakterystyki klasycyzmu. Wiązał się z postulatem i

¹¹ R. Nycz, „Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji, [w:] *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 255 – 256.

¹² O formie jako afirmacji pisze A. Poprawa (*Wstęp [do:] Formy i afirmacje*, Kraków 2003, s. 11–16).

oczekiwaniem wysokiego stylu wpisanego w poetykę tego prądu¹³. Także w wypadku Herberta heksametr przywoływany aluzyjnie poprzez sposób wersyfikacyjnej konstrukcji tekstu stanowił, jak można przypuszczać, ekwiwalent poszukiwanej „formuły klasyczności”; oferował możliwość „słowa mocnego, którym można odbudować szczery patos” (HZ 41).

Wśród innych wyróżników XVIII-wiecznego klasycyzmu, mogącego służyć tu jako punkt odniesienia, warto wymienić m.in.: ład konstrukcji; intelektualną architekturę i precyzję analizy; intelektualizm, który „nie wyklucza namiętności i głębi wewnętrznego rozdarcia”; dominowanie rysów trwałych i powszechnych nad ulotnością chwili i konkretnym szczegółem i związaną z nimi - rezerwę i powściągliwość oraz wycucie dobrego tonu. Klasycyzm, dowodzi Henry Peyre, autor książki *Co to jest klasycyzm*, nie utożsamia precyzji analizy z kultem rozumu i zaufaniem do logiki. Zewnętrzny chłód i pozorny spokój dzieł klasycznych nie wyklucza głębi. Klasyk przedstawia rzeczywistość z obiektywizmem, który polega zarówno na zainteresowaniu tym, co zewnętrzne, jak i tym, co wewnętrzne w człowieku; tym, co widzialne i niewidzialne. Natomiast jeśli chodzi o reguły - budzące zazwyczaj najwięcej kontrowersji - nie są one intelektualną konwencją czy tylko zewnętrznym przymusem, lecz środkiem do osiągnięcia piękna, a to ostatnie zasada się na o d p o w i e d n i o ś c i. „Piękno - pisze Peyre - to efekt rzadkiej równowagi, trudnej do utrzymania przez dłuższy czas”¹⁴, to - dodajmy - również efekt doskonałej o d p o w i e d n i o ś c i między materią artystyczną i sposobem jej wyrażania. W przypadku Herberta i przyjętej tu perspektywy badawczej - obowiązujące wydają się zwłaszcza dwie wymienione cechy: zasada *decorum* oraz dominowanie rysów niezmiennych i trwałych.

„Równowaga między rewelacją a komunikacją”

Zagadnienie stylu Herberta sprawia nie lada kłopot między innymi dlatego, że wypowiedziom poety brak wyrazistych stylistycznych wyróżników; sytuacji nie ułatwia bynajmniej sprzeczność między „nieprzezroczyością” tekstów a pochodzącymi od autora - deklaracjami językowej prostoty. Sam poeta chętnie i wielokrotnie zwracał uwagę na sposób przekazu. W jednym z wczesnych artykułów zachęcał „czytelnika”, a - jak wolno sądzić - także piszącego: „niech stara się wnikać w wartość słowa nie tylko od strony znaczenia, ale też od tylnych schodów, od podszewki. Niech stara się usłyszeć jego dźwięk, poznać barwę,

¹³ Por. uwagi Z. Kopczyńskiej, L. Pszczołowskiej w artykule *Heksametram polski. Właściwości rytmiczne i funkcje znakowe*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 166.

¹⁴ H. Peyre, *Co to jest klasycyzm*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1985, s.85-149. Także za Peyrem wymieniam cechy klasycyzmu.

światło i ciężar. I niech nie wstydy się naiwnych spostrzeżeń” (*Od słowa ciemnego chroń nas...* (WG 371, prwdr. „Tygodnik Wybrzeża” 1948, nr 39). Autor eseju zatytułowanego *Od słowa ciemnego chroń nas...*, zafascynowany obrazowaniem Słowackiego i symbolizmem Rimbauda, przestrzegał jednak przed epigońskim naśladowaniem mistrzów i absolutyzowaniem struktury wiersza: jeśli z eksperymentu uczynić regułę, poezja przemieni się w schemat bądź w szyfr osobistych przeżyć. Tymczasem słowo ma przede wszystkim nazywać i znaczyć¹⁵. Gdy osiem lat później wychodzi pierwszy zbiór wierszy Herberta, widać od razu, że jego autor nie należy do grona eksperymentatorów, podejmujących grę z literacką formą. Twórcy *Struny światła* chodzi raczej o „giętki język”, „odpowiednie słowo” i tę umiejętność, którą parę lat później Jerzy Kwiatkowski nazwał zachowaniem „równowagi między rewelacją a komunikacją. Między konstrukcją a emocją. Między ważkością problematyki a siłą estetycznego oddziaływania”¹⁶.

Forma komunikacji, konstrukcja i estetyczne oddziaływanie – zrównoważone, zestrojone z treścią wypowiedzi, to znamię sposobu mówienia, któremu (bardziej chyba niż reminiscencjom antycznym) zawdzięcza dziś Herbert miano klasyka. Jego poezja zdaje się respektować klasyczne *decorum*. I nie chodzi tu o tradycyjne, historyczne dostosowanie stylu do tematu (wręcz przeciwnie, często o rzeczach „wysokich” mówi Herbert stylem niskim i – odwrotnie – rzeczy „niskie” nazywa wzniośle), lecz raczej o odpowiedniość zasadzającą się na przekonaniu, że to, co wypowiedziane, znaczy równocześnie poprzez formę znaku (to dzięki niej słowa w poezji „dziwią się sobie”) oraz strukturę wypowiedzi. Ta ostatnia natomiast ujawnia się nie tylko w znaczeniu słów, ale bierze pod uwagę aspekt brzmieniowy. Sprawia, że to, co wypowiedziane, może być ewokowane również przez strukturę wiersza, przez jego kształt wersyfikacyjny.

Oddajmy głos wersologom. Zdzisława Kopczyńska zauważa:

¹⁵ To przekonanie wypowiada Herbert także w wywiadzie udzielonym K. Nastulance (*Jeśli masz drogi dwie. Wywiad z Zbigniewem Herbertem*. „Polityka” 1972, nr 9, s. 286) oraz podczas pamiętnej Kłodzkiej Wiosny Poetów w roku 1972. Herbert mówił wtedy: „podobają mi się te wiersze, w których dostrzegam coś, co nazwałbym, cechą przezroczywości semantycznej (...) Owa przezroczywość semantyczna jest to własność znaku polegająca na tym, że w czasie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczany i sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi. Słowo jest oknem otwartym na rzeczywistość” (*Poeta wobec współczesności*, [WG 46]).

¹⁶ J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty*, [w:] *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 360.

Wartość znaczeniowa tej płaszczyzny utworu literackiego, jaką stanowi jego kształt wersyfikacyjny, nie bywa dziś poddawana w wątpliwość. Wielokrotnie już wykazano, że analiza tego poziomu organizacji tekstu wnosi momenty istotnie ważne dla rozumienia całości utworu, dla odczytania jego znaczenia¹⁷.

Warto też pamiętać, o czym przypomina Lucylla Pszczołowska, że

w miarę swego rozwoju, w miarę stosowania przez poetów w różnych tekstach i w różnych gatunkach forma wierszowa obrasta niejako w warstwy asocjacji ze stylami wypowiedzi (które współtworzy) i z gatunkami literackimi, w jakich występuje (...) Staje się więc ona jednym z elementów *decorum* - stylistycznej charakterystyki utworów, decydując o ich gatunkowej przynależności, podobnie jak rodzaj słownictwa czy składni, typ bohatera czy zakres tematyczny¹⁸.

Pomimo to ryzykowne wydaje się stawianie znaku równości między *signifié* i *signifiant* wierszy Herberta oraz doszukiwanie się w poezji autora *Napisu* analogii między wersyfikacyjnym kształtem wiersza i niesionymi przezeń treściami.¹⁹ W pojedynczych tylko wypadkach chwyt wersyfikacyjny, związany z graficznym rozmieszczeniem tekstu, zdaje się znosić, a przynajmniej w dużym stopniu niwelować arbitralność języka i stanowić znakowy ekwiwalent rzeczywistości istniejącej poza tekstem. Zazwyczaj bowiem – sięgając po konwencję – porusza się Herbert w obrębie tradycyjnych układów metrycznych i ich modyfikacji, a przywoływane przezeń sposoby organizacji wiersza znaczą w obrębie możliwości wskazanych przez autorkę *Semantyki form wierszowych*. Jedno jest przy tym

¹⁷ Z. Kopczyńska, *Znaczenie wyboru formy wierszowej (na przykładzie polskiego 8-zgłoskowca)*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 179.

¹⁸ L. Pszczołowska, *Semantyka form wierszowych...op. cit.*, s. 277. To zagadnienie poruszają również: Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Funkcje semantyczne form wierszowych w poezji polskiego romantyzmu. Mickiewicz – Słowacki – Zaleski*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z.3, s. 143-156; Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Znaczenie i wartość form wierszowych w kontekście literackim epoki (poezja polskiego baroku)*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z.3, s. 195-210); T. Dobrzyńska, *Typ wypowiedzi a forma wiersza (na materiale polskiego wiersza tonicznego)*, [w tomie zbiorowym:] *Posługiwanie się znakami*, red. M. Hopfinger, Wrocław 1991, s. 35-47); M. R. Mayenowa, *Semantyka systemu, metru i wiersza*, [w:] *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979; *Semantyka form wierszowych*, pr. zbior. pod red. L. Pszczołowskiej, w serii: *Słowiańska Metryka Porównawcza*, t. 3, Wrocław 1988. (tu zwłaszcza: L. Pszczołowska, D. Urbańska, *Wiersz polski. Tematyczna i stylistyczna dystrybucja form polskiego wiersza w 2. połowie XIX wieku*, s. 7-53).

¹⁹ Innego zdania jest W. Sadowski, który analizując formy wersu w wierszu wolnym na przykładzie Herberta, wskazuje na ich związki z treścią utworu (*Formy wersu w poezji współczesnej... op. cit.*; *Herbert a Leonardo, Ghirlandaio, Kandinski [o wersyfikacji graficznej]*, [w:] *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, pod red. E. Czaplejewicza i W. Sadowskiego, Warszawa 2002, s. 35-59).

pewne: Herbert należy do poetów, dla których wybór formy wierszowej ma szczególne motywacje i trwale łączy się ze znaczeniem.

„Zatoczyć koło”

Dążąc do odpowiedniości między materią artystyczną i sposobem jej wyrażania Herbert czerpie szeroko z możliwości, jakie daje tradycja wersyfikacyjna. Już w jednej z pierwszych recenzji debiutanckiego zbioru Kazimierz Wyka zwrócił uwagę na kształt wersyfikacyjny utworów poety. Rozszczepiając *Strunę światła* (1956) na składniki pierwsze²⁰ odnalazł w niej tok inkantacyjny, oparty na kanwie tonicznego sześcioprzyciskowca, nawiązujący do sposobu mówienia Miłosa (w wierszu *Ołtarz*), a także rytm sylabotoniczny, jambiczny (*Do Marka Aurelego*), który badaczowi nasunął analogię z wierszem Jastruna.

Pozostawiając na uboczu wpływologiczne dociekania, trzeba stwierdzić, że *Struna światła* (1956) uruchamia niezwykle bogaty zespół możliwości wersyfikacyjnych. Spośród trzydziestu dziewięciu utworów zawartych w tomiku jedynie trzy można uznać za napisane wierszem „rzeczywiście wolnym”²¹ (*Uprawa filozofii*, *Nike która się waha*, *Sól ziemi*). Reszta – w mniejszym lub większym stopniu wykorzystuje rytm tradycyjny²². To nie przypadek, tytułowa „struna”, będąca aluzją do muzycznej koncepcji świata jako harmonii, oznacza także napięcie, wiązadło.

Występowanie i zmienność regularnych form wierszowych w twórczości Herberta towarzyszy rozwijaniu się i kształtowaniu wypowiedzi poetyckiej autora. Ich repartycja obrazuje przemiany poetyki, a także zjawisko szersze, jakim jest – znamienne dla tego okresu – wypieranie form wiersza regularnego przez wiersz wolny²³. Jednak w kontekście całej, zamkniętej już twórczości poety, można z tej perspektywy mówić także o rysie wyróżniającym, a jest nim stała i w ostatnich latach (*Rovigo*, *Elegia na odejście*, *Epilog burzy*) wyraźnie zauważalna obecność tradycyjnych sposobów wierszowania. Nie tylko w

²⁰ K. Wyka, *Składniki struny świetlnej*, [w:] *Poznawanie Herberta...op. cit.*, s. 26, 27.

²¹ To znaczy takim, w którym nie występują nawet okazjonalne uporządkowania metryczne.

²² Mówiąc o mniejszym bądź większym stopniu realizacji tradycyjnego rytmu mam na myśli: w pierwszym wypadku te utwory, w których większość wersów posiada rytm regularny, w drugim – wiersze w pełni regularne.

²³ L. Pszczołowska, charakteryzując sytuację poezji polskiej w drugiej połowie XX wieku, pisze o dominacji wiersza wolnego i malejącym znaczeniu wiersza regularnego. Ten ostatni przeważa jedynie w pierwszej powojennej dekadzie, w okresie późniejszym „występuje rzadko i przeważnie już nie w całkowicie regularnym toku, lecz z zastosowaniem różnych konwencji czy mutacji” (L. Pszczołowska, *Wiersz polski.. op. cit.*, cz. IX: *Druga połowa XX wieku*, s. 355).

debiutanckiej *Strunie*, także w późniejszych zbiorach odnaleźć można 4-stopowy jamb, 6-akcentowiec toniczny, wiersz sylabiczny nieregularny, wiersz polimetryczny oraz okazjonalne cytaty, przeważnie aluzje metryczne do wiersza sylabicznego.

Pisząc dziś o poezji Herberta, badacze przywołują poręczną, zaczerpniętą z ostatniego zbioru wierszy, metaforę zatoczonego koła:

życie moje
 powinno zatoczyć koło
 zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata
 (Brewiarz, EB).

Rzec można, że w sposób trafny przystaje ona także do podjętych tu rozważań nad wierszem, którego łacińska nazwa konotuje znaczenie powrotu. Powracalność tradycyjnych porządków metrycznych i stałą obecność pewnych zjawisk w twórczości poety wyraziście ilustruje sytuacja tych uporządkowań metrycznych, które zawierają aluzję do „heksametru polskiego”; przeważnie utworów realizujących tok 6-akcentowy²⁴. I choć w powojennej poezji 6-akcentowiec występuje rzadko²⁵, jego udział wśród innych postaci wiersza regularnego, uprawianego przez poetę, wydaje się odbiegać od praktyki okresu.

Już debiutancki tomik przynosi utwory, które zawierają uchwytne rytmy 6-akcentowe (*Zimowy ogród*, *Ołtarz*, *Dedal i Ikar*). Obecność 6-akcentowca (mimo że zdominowana przez bogaty i zmieniający się repertuar innych form wierszowych) konsekwentnie towarzyszy także późniejszym praktykom wersyfikacyjnym Herberta. 6-akcentowcem bądź wierszem, w którym rytm oscyluje między 6-akcentowcem tonicznym i rozmiarami wiersza sylabicznego, w całości napisane są utwory: *Fragment (SP)*, *Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism (PC)*, *Tren (ROM)*, *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP (EO)*, *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa (R)* oraz zawarte w ostatnim tomiku *Kwiaty (EB)*. Ponadto heksametryczną aluzją, wykorzystywaną doraźnie dla celów ekspresyjnych, posługiwać się będzie poeta w wierszach wolnych (we wspomnianym wcześniej wierszu *Dedal i Ikar*, *SŚ* oraz w utworach *Tren Fortynbrasa, ROM*; *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi, ROM*;

²⁴ To nie jedyny rozmiar metryczny, który powraca w poezji Herberta. Najbardziej wyrazistym i najbardziej produktywnym jest dlań bowiem 4-stopowy jamb, który – podobnie jak 6-akcentowiec – pojawia się już u początków drogi twórczej i jest obecny, choć w mniejszym stopniu, także w późniejszej twórczości.

²⁵ Píše o tym L. Pszczołowska, *Wiersz polski... op. cit.*, s. 381 oraz Z. Kopczyńska (*6-akcentowiec toniczny*, [w:] T. Dobrzyńska, Z. Kopczyńska, *Tonizm*, Wrocław 1979, s. 132.

Ci, którzy przegrali, PC; Powrót prokonsula, SP; Sekwoja, PC). Jego rozłamaną postać znaleźć można w wierszu *Mama (SŚ)*²⁶ oraz *Napis (SŚ)*.

We wczesnym okresie twórczości 6-akcentowiec toniczny zdaje się być odpowiedzią na (wspomniane wcześniej) poszukiwanie przez Herberta własnej „formuły klasyczności” i „słowa mocnego, którym można odbudować szczery patos” (HZ 41). To właśnie „tonizm – jak zauważa Dobrzyńska – oferował taką modalność wypowiedzi, w której mieści się odpowiedzialne traktowanie każdej wygłaszanej myśli, każdego słowa”²⁷. W wierszu *Napis (SŚ)*, pochodzącym z debiutanckiego zbiorku, za pomocą 6-akcentowca rozbitego na wersy 3-akcentowe wypowiada poeta słowa, którym chciałby nadać walor trwałości i świętości (we fragmencie bezpośrednio poprzedzającym tę deklarację [„powtarzam wiersz, który chciałbym / przetłumaczyć na sanskryt / lub piramidę”] sylleptyczne połączenie stawia znak równości między sanskrytem i piramidą):

gdy wyschnie źródło gwiazd
będziemy świecić nocom

gdy skamienieje wiatr
będziemy wzruszać powietrze

Z czasem zmieniają się oczekiwania poety i jego sposób pisania. Toniczne postaci 6-akcentowca wyparte zostają przez postać „łagodniejszą”, oscylującą ku rozmiarom sylabicznym. Przemianę ilustruje zestawienie sytuacji przedstawionej w wierszu *Kwiaty (EB)* z obrazowaniem przywołanym w utworze *Napis (SŚ)*. O ile we wczesnym utworze kwiaty były wyrazem słabości (to właśnie „rękom słabym jak kwiaty” i opinii, że „woń więdnąca jest najpiękniejsza” przeciwstawiał poeta postawę heroicznego wysiłku wypowiedzianą w wierszu akcentowym), o tyle w *Kwiatach (EB)* napisanych pod koniec twórczości, melancholijny obraz więdnących kwiatów zwaloryzowany zostaje pozytywnie – w perspektywie zbliżającej się śmierci. Dobitny prozodyjny tok mowy wiązany zwyczajowo z realizacją głosową heksametru, a przez Herberta wykorzystywany do retoryzacji wypowiedzi (we wczesnych utworach 6-akcentowych) ustępuje miejsca mowie prostszej i tonacji elegijnej (dominującej w późniejszych wierszach „heksametrycznych”). Pozostaje jednak predylekcja do „mowy wysokiej” i wpisanych w nią treści. Z tego też względu nurt, biegnący niejako na uboczu głównej dykcji poety i – rzecz można – na antypodach ironii (ta bardzo rzadko pojawia

²⁶ Zwróciła mi na to uwagę Prof. Lucylla Pszczołowska.

²⁷ T. Dobrzyńska, *Typ wypowiedzi a forma wiersza...*, op. cit., s. 45.

się w wierszach tonicznym) okazuje się istotny dla uchwycenia całości wypowiedzi poetyckiej Herberta. Obecny od początku do końca poetyckiej drogi, zaświadcza o obecności stałych motywów i nastrojów, o dokonanym już na wstępie wyborze postaw, a także – o żywotności tradycji, dla której „heksametr polski”, funkcjonujący na prawach synekdochy, stanowi znak rozpoznawczy.

Tradycja heksametru

„Heksametr polski”, ukształtowany na przełomie XVIII i XIX wieku, był wyrazem przeszczepienia na grunt polski wzorców starożytnych związanych z eposem, ale także z tradycją antyczną poezji dydaktycznej, bukolicznej i religijnej. „Od pierwszej chwili swego istnienia heksametr nasz – podkreśla Tadeusz Kuryś – otrzymał pewne funkcje stylizacyjne”²⁸. Mickiewicz związał go z pieśnią litewskiego barda, który niczym Homer opowiada dawne dzieje Litwy (w tej realizacji heksametryczna aluzja stała się znakiem archaizacji, ludowości, a – w płaszczyźnie języka i stylu – raczej „prostej opowieści” niż „formy wysokiej”); natomiast Norwid „zwrócił uwagę na miarowy, powolny tok heksametru i zrobił go rytmem pochodu – ofiarniczego w *Wandzie*, żałobnego – w *Bema pamięci żałobnym rapsodzie*”²⁹. Te dwa przykłady wraz z rozpoznawalnymi incypitami „Skąd Litwini wracali? Z nocnej wracali wycieczki?” oraz „– Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancerz...” posłużyły jako wzorce dla późniejszych realizacji heksametru w poezji polskiej.

Heksametr Mickiewiczowski o toku daktyliczno-trocheicznym i sylabicznej rozpiętości wersów wahającej się od 14 do 15 sylab, wiernie naśladował układ stóp w heksametrze antycznym, zachowywał przy tym stały akcent inicjalny w nagłosie i stopie pośredniówkowej, spadek adoniczny oraz średniówkę (wypadającą między 3. i 4. stopą lub

²⁸ T. Kuryś, *Heksametr*, [w:] *Sylabotoniizm*, pod red. z. Kopczyńskiej i M. R. Mayenowej, Wrocław 1957, s. 316 – 342. Charakteryzując odmiany „heksametru polskiego” oraz ukształtowanego na jego gruncie 6-akcentowca tonicznego korzystam ponadto z opracowań L. Pszczołowskiej (*Wiersz polski. Zarys historyczny...op. cit.*), M. Dłuskiej, (*Drogi heksametru polskiego*, [w:] *Studia z teorii i historii wersyfikacji polskiej*, Warszawa 1978, s. 131 – 144; *Od „Powieści Wajdeloty” do nowego wiersza epickiego. Polski heksametr a 6-akcentowy wiersz toniczny*, [w:] *Studia...op. cit.*, s. 279 – 293) , Z. Kopczyńskiej (*6-akcentowiec toniczny... op. cit.*, s. 108 - 149), z artykułów L. Pszczołowskiej i Z. Kopczyńskiej (*Heksametr polski...op. cit.*), T. Dobrzyńskiej (*Typ wypowiedzi a forma wiersza...op. cit.*) i A. Kulawika (*Heksametr polski – arka przymierza między starymi a nowszymi systemami wersyfikacyjnymi*, [w:] *Metryka słowiańska*, pod red. z. Kopczyńskiej, L. Pszczołowskiej, Wrocław 1971, s. 161 – 171).

²⁹ T. Kuryś, *Heksametr... op. cit.*, s. 319.

wewnątrz 3. stopy). Ten typ heksametru odznaczał się tokiem bezprzerzutniowym, stychomytią i brakiem rymów.

Na jego bazie rozwinął się późniejszy wiersz toniczny 6-akcentowy. Różnice między heksametrem polskim i nawiązującym doń odpowiednikiem tonicznym dotyczą przede wszystkim rozluźnienia regularności, której konsekwencją jest brak adonicznej klauzuli wierszowej oraz brak stabilności w nagłosie wersów. Cechy te pozwalają „uznać 6-akcentowiec za odmianę polskiego heksametru o słabiej skodyfikowanym metrze”³⁰. Metr ten charakteryzował się obecnością 6-akcentów, wewnętrznym podziałem (średniówka między 3. i 4. akcentem metrycznym), tokiem bezprzerzutniowym, a często – obecnością rymów (niekiedy pojawiał się rym męski). W wierszu tonicznym zarazem zachodzi charakterystyczne dla tego metru „spłaszczenie” konturu intonacyjnego oraz schematyczne uregulowanie silniejszych działów składniowych. „Właściwości prozodyjne związane z postacią metryczną sprawiają – pisze Teresa Dobrzyńska – że wersyfikacja toniczna jest predestynowana do wyrażania niektórych tylko postaw komunikacyjnych. W naturalny sposób wyrażać może mowę trudną, dobitną, opanowaną, o wyrównanej linii emocjonalnej”³¹.

Odmiany wiersza 6-akcentowego sytuować można, wskazują autorki *Tonizmu*, w dwóch nurtach: nieheksametrycznym i heksametrycznym. Ten drugi

byłby reprezentowany przez wiersze, w których wybór formy 6-akcentowej wydaje się motywowany jej specjalnymi właściwościami i możliwościami, a więc wiersze mają charakter poważnej, trudnej czy tragicznej refleksji, często o tematyce narodowej, patriotycznej i religijnej, wiersze poświęcone losom, czynom i osobom o wymiarze niepospolitym itp. Tutaj też mieszczą się utwory nawiązujące do wątków starożytnych, klasycznych³².

6-akcentowiec, który pojawił się na przełomie XIX i XX wieku, uprawiany był aż do czasów II wojny światowej. W okresie międzywojennym oraz podczas wojny po formę tę sięgali między innymi poeci związani z nurtem katastroficznym (m.in. Józef Czechowicz, Józef Łobodowski, Czesław Miłosz, Aleksander Rymkiewicz, Władysław Sebyła) oraz rówieśnicy Herberta (Tadeusz Gajcy, Tadeusz Borowski, Krzysztof Kamil Baczyński). Była to jednak, co podkreślają Koczyńska, Dobrzyńska i Pszczołowska, forma raczej rzadka, a ostatnie utwory tego typu znaleźć można właśnie w twórczości poetów należących do pokolenia Kolumbów i ich nieco starszych kolegów.

³⁰ Z. Koczyńska, *6-akcentowiec toniczny...op. cit.*, s. 114.

³¹ T. Dobrzyńska, *Wiersz toniczny 3-akcentowy*, [w:] *Tonizm...*, *op. cit.*, s. 110.

³² Z. Koczyńska, *6-akcentowiec toniczny...*, *op. cit.*, s. 132.

Na kształt XX-wiecznych realizacji 6-akcentowych znaczący wpływ wywarł również heksametryczny wzorzec Norwida. W odróżnieniu do „heksametru polskiego” Mickiewicza był on wierszem ściślej sylabicznym, dopuszczał tok przerzutniowy oraz amfibrach w pierwszej stopie pośredniówkowej. Heksametr Norwidowski rezygnuje przy tym ze stychomytii, operuje strofą i rymem. Tworząc *Bema pamięci żałobny rapsod* – najwybitniejszą realizację wzorca, Norwid obrazuje miarowy, powolny i uroczysty krok uczestników żałobnego pochodu. Odwołuje się przy tym do recepcji heksametru utwierdzonej tradycją. „Rytm wyraziście 6-akcentowych jednostek toku wierszowego o wyrównanej sile wszystkich poszczególnych akcentów był bowiem (i jeszcze ciągle jest) – podkreślają Kopczyńska i Pszczołowska – najbardziej upowszechnionym >wzorcem< oralnym formy heksametrycznej, upowszechnionym przede wszystkim dzięki wielopokoleniowej szkolnej edukacji w metryce łacińskiej”³³.

Gwoli ścisłości dodajmy, że wśród odmian polskiego heksametru Kuryś wymienia również jego realizację 13-zgłoskową. „Rygorystyczne ustalenie tej minimalnej dla heksametru bazy sylabicznej powoduje, iż heksametr taki ma bardzo niewielkie możliwości zmiany układu akcentów i porządku stóp, jest to więc – jako cecha wtórna heksametru – sylabotonizm prawie lub zupełnie ścisły”³⁴.

„Włócznia cień rzucająca długi”. Herbert wobec tradycji heksametru

6-akcentowiec uprawiany przez Zbigniewa Herberta mieści się w tym nurcie wiersza tonicznego, który – za Kopczyńską i Dobrzyńską – nazwać można „heksametrycznym”. Realizują go utwory stylistycznie bądź tematycznie nawiązujące do tradycji antycznego metrum – takie, w których wybór formy 6-akcentowej jest motywowany jej specjalnymi właściwościami i możliwościami, oraz – co istotne – pamięcią wcześniejszych realizacji³⁵. Dodajmy przy tym, że w poezji Herberta rzadko spotkać można utwory realizujące w całości czystą postać 6-akcentowca tonicznego, a jeszcze rzadziej – „heksametr polski” (jedynym rozpoznawalnym nawiązaniem do heksametru Norwida, choć zawierającym odstępstwa od wzorca, jest wiersz *Óltarz*). Nawet w wierszach, które uznać można za 6-akcentowe, rytm często oscyluje między 6-akcentowcem tonicznym a układami sylabotonicznymi i rozmiarami

³³ z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Heksametr polski...op. cit.*, s. 169 – 170.

³⁴ T. Kuryś, *Heksametr...*, *op. cit.*, s. 321.

³⁵ Zob. Z. Kopczyńska, *6-akcentowiec toniczny... op. cit.*, s. 132.

syلابicznym (7+6, 7+7, 7+8, 7+9, 8+7, 8+8, 8+9). W twórczości Herberta obserwować można charakterystyczne dla tego okresu zjawisko, jakim jest gra z nieregularną regularnością. Często mamy do czynienia z podwójną rytmizacją (6-akcentowiec i 11-zgłoskowiec, 6-akcentowiec i 13-zgłoskowiec) Długie formaty średniówkowe (11- i 13-zgłoskowe) i wtręty 6-akcentowe podtrzymują średniówkowość. Dlatego mówić tu można raczej o przybliżaniu się do wzorca i aluzjach do regularności, które realizowane są za pomocą różnych rozmiarów wiersza. W efekcie mamy do czynienia nie tyle z toniczną kontynuacją „heksametru polskiego”, co z rodzajem metrycznej stylizacji na formę wysoką, z sygnałem podwyższenia rangi formy poprzez wersyfikacyjną aluzję do heksametru. Poeta nie powtarza wzorca, lecz przekształca go i modyfikuje „wlewając – jak oczekiwała Maria Dłuska od kontynuatorów tradycji heksametrycznej – nowe wino w statki nowe”³⁶.

Z pewnością Herbert, poeta o wykształceniu klasycznym, uczestnik lekcji łaciny³⁷ i czytelnik eposów Homera³⁸, miał w pamięci, tak jak pokolenie mu współczesnych, rytm heksametryczny, 6-akcentowy. Jak zauważają Dobrzyńska i Kopczyńska,

ale generacje bowiem wynosiły ze szkoły średniej doświadczenie lektury ł a c i ń s k i e g o h e k s a m e t r u (podkr. M.M.), który realizowany był silnie wybijanym tokiem sześćoakcentowym, gdyż wyraziście podkreślany akcent był z dawien dawna substytutem długiego elementu stopy antycznej. (...) Do tego typu doświadczeń odwoływali się z pewnością twórcy form analogicznych czy zbliżonych do klasycznego heksametru i ich kontynuatorzy³⁹.

Autorowi *Rekonstrukcji poety* znane były również, jak można sądzić, różne polskie tłumaczenia eposów Homera. Fragment *Odysei* w przekładzie Lucjana Siemieńskiego zamieszczony został w szkicu Herberta z roku 1956 zatytułowanym *Odczytanie pisma kreteńskiego* (WG 443-445). Następnie ten sam passus (tym razem w tłumaczeniu Jana Parandowskiego) posłużył jako motto eseju *Labirynt nad morzem* (1973). Charakterystyczne jest przy tym, że w swoich przywołaniach *Odysei* poeta nie korzysta z tłumaczenia Józefa Wittlina, chociaż ów przekład, w którym Wittlin posłużył się „rytmiką podobną do

³⁶ M. Dłuska, *Od >Powieści Wajdeloty< do nowego wiersza epickiego*, [w:] *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej...op. cit.*, s. 293.

³⁷ Ich świadectwem są wypowiedzi poety w eseju *Lekcja łaciny* (LM) i w opublikowanym pośmiertnie wspomnieniu *Przerwana lekcja* („Zeszyty Literackie” 2003, nr 2).

³⁸ Zob. uwagi zawarte w listach do Henryka Elzenberga (HE 19, 33).

³⁹ Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Heksametr polski... op. cit.*, s. 142.

heksametru”⁴⁰ i 6-akcentowcem tonicznym, powinien być szczególnie bliski pocie ceniącemu „naturalny” rytm łacińskiej mowy. O zainteresowaniu Herberta translatorską kwestią, dotyczącą poematów Homera, i o jego wersyfikacyjnych preferencjach świadczą komentarze na temat metru zastosowanego w tłumaczeniu *Iliady*. W eseju zatytułowanym *Włócznia cień rzucająca długi* Herbert wyraża nadzieję, że „nowy przekład Kazimierzy Jeżewskiej z powodzeniem zastąpi najpopularniejsze nasze tłumaczenie Franciszka Ksawerego Dmochowskiego” (WG 416). Ponad *Iliadę* Dmochowskiego, która – podobnie jak *Odyseja* Siemieńskiego przetłumaczona została tradycyjnym 13-zgłoskowcem, okazjonalnie „heksametryzowanym” i w której „samego Homera raczej (...) mało” (*Włócznia cień rzucająca długi*, WG 416) – zdaje się Herbert przedkładać *Iliadę* Jeżewskiej tłumaczoną za pomocą 6-akcentowca – „wiersza naśladowującego rytm oryginału, jego niewygładzone piękno, dostojność i spiżowy polot” (*Wieczory antyczne*, WG 418). Jej przekład, jak określił autor *Wieczorów antycznych*, „zwycięsko przeszedł próbę ucha” (WG 418) i – wolno przypuszczać – posłużył jako hipotekst w utworze *Fragment (SP)*, najbardziej „homeryckim” z wierszy Herberta.

Poeta wypowiadał się także na temat języka łacińskiego, ujawniając estetyczne preferencje. Świadcstwo przywiązania do „niewygładzonego piękna” oryginalnej łaciny przynosi wspomnienie z czasów szkolnych poety:

Nie wiem, kiedy to się stało (a chyba na pewno nie wydarzyło się nagle), że łacina zaczęła nas wciągać i fascynować. Naprzód, jeśli dobrze pamiętam, sam jej dźwięk poważny, siżowy, a jednocześnie jasny – harmonia dobrze rozdzielonych spółgłosek i samogłosek. Najprostsze zdania miały linię, mocno zarysowany kontur, jakby wykute były w kamieniu. (...) Więc owijaliśmy naszą mowę-lepiech, mowę ziemi i jej szeptów, jak bluszcz wokół marmurowej kolumny

(*Lekeja łaciny*, LM 195)⁴¹.

Być może właśnie ową surową powagę, marmurową trwałość dostrzegł poeta w heksametrze Norwida. *Bema pamięci żałobny rapsod* należał do jego ulubionych utworów. „Cień” bohatera i pamięć włóczni, pozwalającej przekroczyć „czeluście”, wpisuje się wyraźnie w nurt homeryckiej recepcji poety. Przygotowując wiersz Norwida na spotkanie autorskie w Teatrze Narodowym Herbert posłużył się rodzajem motta, przywodzącym na myśl wojenny świat eposu: „Słowa Norwida / z ognia / żelaza / dział artyleryjskich / pancierz i miecz” (*Słowo na wieczorze poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku* WG 97). Fragment

⁴⁰ Zob. uwagi J. Wittlina (*Wstęp do: Homer, Odyseja*, Warszawa 1931, s. 38-39) oraz komentarz Z. Kopczyńskiej (*6-akcentowiec...op. cit.*, s. 139-143).

⁴¹ Podobne uznanie dla łaciny znaleźć można w eseju *Przerwana lekcja...op. cit.*

rapsodu znalazł się w eseju *Piero della Francesca* (BO 237). Pisząc o fresku malarza z Arezzo, Herbert charakteryzuje go poprzez zestawienie z epicką narracją; cytat z Norwida funkcjonuje tu na prawach ilustracji epickiego (homeryckiego) stylu⁴²:

Narracja jest po epicku beznamiętna, a mordowani i mordujący spełniają swój krwawy obrządek z powagą drwali wycinających las. Niebo nad głowami walczących jest przejrzyste. Rozwiane na wietrze sztandary „pokłaniają się z góry opuszczonymi skrzydłami, jak włóczniami przebite smoki, jaszczury i ptaki”.

Także w *Pieśni o bębnie* (HPG) odnaleźć można reminiscencje *Bema pamięci żałobnego rapsodu*. W tym wypadku romantyczna wizja (ewokowana wyobrażeniem pochodu i aluzyjnym przywołaniem „czeluści” oraz „pleśni ziemi”) zdaje się być tłem dla ironicznie zobrazowanego „marszu ludzkości”. Efekt stylizacyjny pełni rolę odautorskiego komentarza, a podobieństwo polemicznie uwydatnia odmienną sytuację i odmienny koniec kroczącej w pochodzie ludzkości:

U Norwida:

Dalej – dalej – aż kiedy stoczyć się przyjdzie do grobu
I czeluście zobaczmy czarne, co czyha za drogą,
Które aby przesadzić ludzkość nie znajdzie sposobu,
Włócznią twego rumaka zeprzem jak starą ostrogą...

U Herberta:

kolumna prochu nad pochodem
rozstąpi się posłuszne morze
zejdziemy nisko do czeluści
do pustych piekieł oraz wyżej
nieba sprawdzamy nieprawdziwość
i wyzwolony od przestachów
w piasek się zmieni cały pochód
niesiony przez szyderczy wiatr

⁴² Warto zwrócić uwagę, że cytat z Norwida został poprzedzony nawiązaniem do znanego (z *Grażyny* Mickiewicza) porównania homeryckiego, opartego na zestawieniu „rycerza nieznanego”, przedzierającego się przez zastępy wroga, do wycinających las leśników-drwali („Jako lenicy, gdy sosny lub dęby / sieką wzdłuż puszczy, słychać łoskot w dali, / jęczą topory, chrobocą pił zręby, / Kiedy niekiedy wierzchołek się zwali; / Na koniec między wyciętymi zręby / Ujrzysz i mężów, i błyskanie stali: / Takie wysiekłszy środkiem Niemców łomy / Dał się ku Litwie rycerz nieznanomy”).

i tak ostatnie echo przejdzie
po nieposłusznej pleśni ziemi...

(*Pieśń o bębnie, HPG*)

Innym sygnałem recepcji heksametru – tym razem w wersji Mickiewiczowskiej – jest intertekstualne nawiązanie do pisanego „polskim heksametrem” *Konrada Wallenroda*. Wiersz *O Troi*, pochodzący ze *Struny światła*, zawiera czytelną aluzję do *Pieśni Wajdeloty* i tego jej fragmentu (tu potraktowanego ironicznie), w którym mowa o pieśni uchodzącej cało z historycznej zawieruchy.

Na kształt 6-akcentowych realizacji w wierszach poety wpływ niewątpliwie miała tradycja najbliższa i toniczne wiersze uprawiane przez rówieśników oraz poetów od Herberta starszych. Nie bez powodu Wyka usłyszał w wierszu *Oltarz* 6-akcentowy rytm przypominający wczesne wiersze Miłosa. W dialogu, który Herbert prowadzi z autorem *Trzech zim*, ale też z Krzysztofem Kamilem Baczyńskim i Tadeuszem Borowskim, oraz – w mniejszym stopniu – z Tadeuszem Gajcym, Józefem Czechowiczem, Józefem Łobodowskim usłyszeć można echa pisanych 6-akcentowcem utworów tych poetów. Użycie formy wierszowej jest przy tym tylko jednym z „miejsz wspólnych”, łączącym „archetekstem”, a o pokrewieństwie świadczy przede wszystkim powtarzalność postaw i tematów.

Analogicznie dzieje się w tych utworach, w których rytm wyraźnie oscyluje między rozmiarami sylabicznymi i 6-akcentowcem, i w których na plan pierwszy wysuwają się uporządkowania sylabiczne. W wierszu *Kwiaty* (EB) do głosu dochodzi m.in. pamięć pisanej 13-zgłoskowcem pieśni *Czego chcesz od nas, Panie Jana Kochanowskiego*, podkreślona parafrazą słów hymnu; w *Czarnofigurowym dziele Eksekiasa* rozpoznać można (za pośrednictwem *Odprawy posłów greckich*) echa *Iliady*.

We wszystkich omawianych tu utworach Herberta aluzja do heksametru motywowana jest podwójnie. Stylizacja na dawną formę epicką służy przywoływaniu treści „wysokich”, związanych z podstawowymi zagadnieniami egzystencji. Z drugiej strony, forma heksametru, silnie obciążona pamięcią użyc wcześniejszych, uobecnia kształt poetyckiej pamięci Herberta. Sposób jej istnienia przywodzi na myśl koncepcję tradycji, o której pisał Thomas Stearns Eliot. Żadnego artysty – twierdził autor eseju *Tradycja i talent indywidualny* – nie można rozpatrywać w oderwaniu i izolacji od twórców nieżyjących; zmysł historyczny, który jest warunkiem prawdziwej poezji, wymaga od autora „nie tylko żeby w kościach czuł swoją współczesność, ale odczucia, że całość literatury europejskiej, od Homera począwszy, i wraz

z nią również literatura ojczysta istnieją jednocześnie i składają się na ład współistniejący⁴³. Podobnie Herbert w *Rozmowie o pisaniu wierszy* (WG 52) twierdził: „Jesteśmy ogniwem w wielkim łańcuchu tradycji”, wymieniał przy tym nazwiska dawnych twórców, a wśród nich Homera. „Oto żyję w różnych czasach” – wyznaje podmiot jego wierszy (*Czas*, EB). Realizacjom 6-akcentowym i zbliżonym do nich układom metrycznym zdają się przy tym w stopniu większym niż innym utworom poety patronować odniesienia do tradycji. Jej kręgi wyznacza przede wszystkim twórczość Homera, Norwida oraz Kochanowskiego. Aluzjom wersyfikacyjnym, rozwiązaniom formalnym, zaczerpniętym z twórczości wymienionych autorów towarzyszą nawiązania intertekstualne – cytaty i aluzje. Ów obszar tradycji stanowi jedną z ważniejszych nici łączących poetę z pokoleniem rówieśników oraz z katastroficznym nurtem uprawianym przez poetów starszych. Heksametram – rodzaj „formy odpornej na działanie czasu” (*Do Ryszarda Krynickiego – list*, ROM), zakreśla przestrzeń pokoleniowego i ponadpokoleniowego spotkania, pozwala rozpoznać „tu” i „teraz” podmiotu w odniesieniu do uniwersalnej sytuacji egzystencjalnej. Dzieje się tak również dlatego, że walor stylizacyjny, związany ze świadomością antycznej proveniencji wersu, przydaje heksametrowi wartość indeksalną i łączy się z tematyką inspirowaną kulturą klasyczną.

Uczestnik wojny trojańskiej. Na tle pokolenia

Wybór heksametru konotuje określone treści. „Wpisana w ten metr – tak bardzo nacechowany oralnie – pewna powolność mówienia szczególnie sprzyja, zwracają uwagę Kocyńska i Pszczołowska, troskliwemu wyborowi formuł słownych, a nawet wybór taki nakazuje. I choć jego stylistyczne motywacje mogą być różne, główna postawa nadawcy pozostaje taka sama – można ją wyrazić zdaniem: mówię (lub chcę mówić) o rzeczach bardzo ważnych⁴⁴”. Tak właśnie o kwestiach istotnych pisali 6-akcentowcem rówieśnicy Herberta, a także poeci od nich starsi⁴⁵. Także Herbert, poruszając zagadnienia najważniejsze (życia

⁴³ T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska, [w:] *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. M. Heydel, M. Niemojewska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998, s. 25. O podzieleniu przez Herberta poglądów Eliota na temat tradycji świadczy również esej *Podziękowanie* (WG 544).

⁴⁴ Z. Kocyńska, L. Pszczołowska, *Heksametram polski... op. cit.*, s. 170. Trzeba zaznaczyć, że pierwsze obserwacje na temat szczególnej prozodii wiersza wypowiedziane zostały w monografii T. Dobrzyńskiej i Z. Kocyńskiej, *Tonizm* 1979).

⁴⁵ „W latach II wojny 6-akcentowiec (...) staje się znów wierszem „wysokim”, którym posługują się zarówno poeci dotąd nim pisujący, jak i młodszy, którzy dopiero wówczas debiutują, np. Gajcy (we fragmentach poematu *Widma*) czy Baczyński (np. *Narodziny Boga*)” – pisze L. Pszczołowska (*Wiersz polski... op. cit.*, s. 321). Por też wcześniejsze uwagi na temat wzrostu popularności 6-akcentowca tonicznego w okresie II wojny światowej w

i śmierci, trwania i przemijalności) sięga po formę tradycyjną. I nie przypadkiem jest to forma wywodząca się z poematów Homera, związana z mitem o Troi.

Jedną z kreacji podmiotu mówiącego w poezji Herberta, która pojawia się już w debiutanckim tomiku, jest rola bohatera wojny trojańskiej. Podmiot *Struny światła* wchodzi w rolę świadka i uczestnika epopeicznych wydarzeń. Bezpośrednie nawiązania do homeryckiego mitu znaleźć można w wierszu *O Troi*, w utworach *Trzy wiersze z pamięci* („pożar pachnie odległe / jak karta Iliady”), *Do Apollina* (wzmianka o bohaterach, którzy nie wrócili z wyprawy) i *Ołtarz* (tu rozpoznawalną aluzją jest wspomnienie morskiej bitwy). Sytuacja „trojańska” nie zamyka się tylko w początkowej fazie twórczości. Ofiarę z córki Agamemnona, bezpośrednio związaną z wyprawą trojańską, pokazuje Herbert w prozie *Ofiarowanie Ifigenii* (HPG). Uczestnikiem bitwy o Troję jest mówiący w wierszu *Fragment SP*. „Ilu Greków zginęło pod Troją / – nie wiemy” – zastanawia się po latach Pan Cogito (*Pan Cogito o potrzebie ścisłości*, ROM). Postaci bogów i bohaterów, znanych z homeryckiego mitu (Ateny, Apollina, Hektora, Achillesa, Hekabe, Agamemnona), pojawiają się w wierszach, w dramacie i w prozie Herberta⁴⁶ zarówno na samym początku, jak i pod koniec twórczości. Obraz płonącej Troi umieszcza poeta w debiutanckim zbiorze (wiersz *O Troi*, SŚ), ale też w dramacie *Rekonstrukcja poety* oraz w prozie *Hekabe* (KM), napisanej wiele lat później. I choć inna jest wymowa wspomnianych utworów, powracalność motywu „oblężonego miasta” i rycerskiego ethosu świadczy o nośności znaczeniowej mitu.

Temat Troi łączy Herberta z rówieśnikami: z Tadeuszem Gajcym, autorem *Legendy o Homerze*, z Andrzejem Trzebińskim, twórcą *Homera i Orchidei*, z Baczyńskim, który sytuację swego pokolenia konfrontował z opowieściami zapisanymi na „złoty kartach Iliady” (*Pokolenie*) i pisał o „grobach zgubionych homerów” (*Hellada*). Bitewny szczepek, przywoływany za pomocą stanowiących analogon heksametru 6-akcentowych wierszy tonicznym, odnaleźć można w utworach Borowskiego (*Czas pogardy...*) oraz Gajcego (*Rapsod o Warszawie*). Sytuacja walczącego pod Troją – jako znak sytuacji egzystencjalnej w ogóle – pozwala również wpisać jednostkowy los i dzieje Kolumbów w doświadczenie

monografii *Tonizm* (op. cit., s. 132-149). Mówiąc o rówieśnikach Herberta mam na myśli także poetów nieco od niego starszych: Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (1921), Tadeusza Gajcego (1922), Tadeusza Borowskiego (1922), Andrzeja Trzebińskiego (1922).

⁴⁶ Zob. *Przesłanie Pana Cogito* (ROM), *Achilles-Pentesilea* (R), *Ofiarowanie Ifigenii* (HPG), *Hekabe* (KM), *W drodze do Delf* (HPG), *Apollo i Marsjasz* (SP), *Do Ateny* (SŚ), *Próba rozwiązania mitologii* (N), *Do Apollina* (SŚ), *Opisanie krajobrazu greckiego* (LM) (*R*)*ekonstrukcja poety* (D).

poprzedniej generacji twórców⁴⁷. Motyw trojański pojawia się w poezji Wittlina, autora *Elegii na Homera* i przekładu *Odysei*, u Miłosza (autor *Trzech zim* nazywa Polskę „nowoczesną Troją” [*Dialog*] i pisze o ptaku, który zaśpiewa „jak na ruinach Troi” [*Elegia*]) oraz Czechowicza autora wiersza *iliada tętni*. U tego ostatniego „tętent Iliady” (jeśli wolno wykorzystać poetycką symbolikę w funkcji znaku rozpoznawczego bitewnej atmosfery eposu) uruchamia sytuację liryczną, w której mówiący saomookreśla się jako uczestnik nieprzerwanie trwającej wojny. Taką właśnie funkcję zdaje się pełnić trop homerycki w poezji Herberta – najczęściej reaktualizowany w obrazie przedłużającej się walki. Na historyczne doświadczenie II wojny światowej nakłada się symbolika militarna oraz nośna topika homerycka⁴⁸. I nie tyle chodzi tu o romantyczną paralelę Polski-Ilionu, ile o wizerunek egzystencji przeżywanej jako udział w męczącej bitwie, której zaprzestać nie sposób; która plami i brudzi, wyzwalając tęsknotę za moralną czystością i pokojem. Warto zauważyć, że bohater Herberta sytuuje się nie tylko wewnątrz atakowanej twierdzy (jako mieszkaniec „oblężonego miasta” [*Raport z oblężonego miasta, ROM*]), ale utożsamia się też ze znajdującym się na zewnątrz trojańskich murów najeżdźcą, przymuszonym do walki (*Fragment, SP*). Na niechcianą walkę skazany jest zarówno podmiot wiersza *Fragment (SP)*, jak i „siedzący w samym środku zapomnianej bitwy” bohater wiersza *Male serce (EO)*.

U Herberta – w odróżnieniu od jego rówieśników – mit trojański i wywodzący się z niego topos rycerza przekracza doraźną, motywowaną wydarzeniami wojennymi sytuację. Jest elementem konstruującym tożsamość podmiotu lirycznego; osadzającym jego istnienie w kategoriach wojennej egzystencji. W wierszach poety nader często powracają motywy: bitwy, walki, oblężenia, ataku, poddania się, przymierza, traktatu, paktu. Licznie występują wojenne akcesoria, wśród nich: tarcza (*Do Ateny, SŚ; Fragment wazy greckiej, SŚ; Heraldyczne rozważania Pana Cogito, EO*), miecz (*Ręce moich przodków, R; Dęby, EO; Mona Liza, ROM*), włócznia (*Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody, PC; Potwór Pana Cogito, PC*). „Wojenny kostium” pozwala mówić o wielu sprawach (tak różnych jak postawa Orwella, który „nigdy się nie podda” [*Album Orwella, R*] i wspomnienie

⁴⁷ A dodajmy, że motyw ten pojawia się też w generacji twórców od Herberta młodszych. Jeden z nich, Krzysztof Lisowski jest autorem wiersza zatytułowanego *Weteranowi wojny trojańskiej (Feng shui dla bezdomnych, Kraków 2003, s. 15)*.

⁴⁸ Na obecność tego motywu w twórczości Herberta jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę A. Kijowski (*Róża i las. O twórczości Zbigniewa Herberta* („Radar” 1965, nr 12). Obszerniej pisze o tym A. van Nieuwerkerken, który zwraca uwagę na pokrewieństwo między bohaterami Herberta i „przegranymi dawnymi cyklów epickich”. „Oblężone miasto Herberta – zauważa badacz – jest przede wszystkim nową Troją” (*Miasto i jego obrońcy u Herberta, Audena, Kawafisa, [w:] Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna, Kraków 1998, s. 207-213)*.

batystowej chusteczki funkcjonującej jako „znak poddania twierdzy” [*Prośba, EO*]), a topos rycerza realizuje się w wariantach: spiskowca, konspiratora, weterana, towarzysza broni. Do tego toposu kilkakrotnie nawiąże Herbert także w swoim ostatnim tomiku. Spoglądając wstecz wymienia „wojny domowe walne bitwy kamapanie” (*Pan Cogito. Ars longa, EB*), mówi o podpisywaniu „traktatu ze złoczyńcą” (*Zaświaty Pana Cogito, EB*), kreśli postać Tezeusza „unoszącego w zaciśniętej pięści trofeum” (*Głowa, EB*). W wierszu *Szachy (EB)* nową postacią smoka okazuje się pokazany humorystycznie... program komputerowy, który służy do gry w szachy („nafaszerowany / wszystkimi otwarciem / atakami obroną / a wreszcie radosnym / hallali nad zwłokami / przeciwnika”). „Królewską grę”, jak podsumuje poeta, trzeba „nocą wykradać / z obozu jeńców”. Przede wszystkim jednak wojskowy sztafaż, wspomnienie wspólnej wojennej przeszłości okażą się tu rodzajem porozumienia z przyjaciółmi – towarzyszami broni i formą manifestacji pokoleniowego braterstwa (*Artur, EB*). Wspólny los znajdzie teraz wyraz w w a l c e z chorobą i śmiercią, gdy przeciwnikiem jest „łajdak Parkinson” (*Ostatni atak. Mikołajowi, EB*) oraz „huraganowy atak / artylerii ciężkiej bólu” (*Pal, EB*).

Jeśli prześledzić rodowód Pana Cogito, skrzętnie rekonstruowany w takich wierszach, jak *Ręce moich przodków (R)*, *Heraldyczne rozważania Pana Cogito (EO)*, *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz (PC)*, *Potwór Pana Cogito (ROM)*, zauważyć można, że wywodzi się on z tradycji rycerskiej, której atrybutami są: siodło, koń, miecz, tarcza i oczywiście imperatyw walki – męznego stawania naprzeciwko wroga. Rycerska przeszłość stanowi część duchowego spadku podmiotu. W wierszu *Ręce moich przodków (R)* można przeczytać:

Bez ustanku pracują we mnie ręce moich przodków
 wąskie silne kościste nawykłe do prowadzenia wierzchowca
 władania mieczem szablą szpadą
 (...)
 a co już przekracza moją wyobraźnię
 wsadzają mnie na siodło
 a stopy w strzemiona

Rangi tej tradycji nie umniejsza ironiczny dystans towarzyszący wielu kreacjom Pana Cogito (najbardziej może widoczny w postaci Don Kiszota z wiersza *Pan Cogito o dwu nogach, PC*), a jej trwałość potwierdza obecność rycerskich „akcesoriów” także w innych utworach Herberta, również tam, gdzie klimat rozczarowania, elegijnego pożegnania znajduje

wyraz w motywie „pustej tarczy” (*Heraldycznych rozważaniach Pana Cogito, EO*) i „pustego siodła” (*Podróż, EO*).

Literacka „przeszłość rycerska”, do której sięga poeta, zdaje się jednak czerpać z dwóch źródeł. Obok homeryckiego toposu w poezji Herberta uchwycić można echa wyobrażeń rycerza chrześcijańskiego, którego wizerunek pojawia się na kartach *Biblii* (*List do Efezjan* 6, 10-18). Tarczą walczącego po stronie Boga jest wiara, orężem – dobra nowina, a walka toczy się w sferze duchowej i jest nierozzerwalnie związana z egzystencją człowieka, z jego kondycją duchową. Taka koncepcja dochodzi do głosu w poezji Mikołaja Sępa Szarzyńskiego – pierwszego poety, co podkreśla Barańczak, który „z walki uczynił zasadę i podstawę swej twórczości”⁴⁹. W słynnym sonecie *O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem* poeta zapisuje: „pokój szczęśliwość, ale bojowanie byt nasz podniebny”. Ma przy tym świadomość, że bitwie przewodzi „Król Powszechny”, rzecznik pokoju, który nie pozwoli zginąć swojemu podopiecznemu. Takiej nadziei nie ma ani Herbert, ani pokolenie mu współczesnych, a przecież nieobce jest mu pragnienie ewangelicznych wartości: prostoty, dobroci, czystości. O nie prosi Baczyński (w wierszu „Gdy broń dymiąca z dłoni wyjmę...”), o nie zdaje się zabiegać Herbert, gdy w wierszu *Fragment*, zwraca się do Apollina słowami:

lecz jeśli możesz przywróć splamionym twarzom dobroć
I włóż prostotę do rąk tak jak się wkłada żelazo

Wersję „duchowej walki” związanej z poszukiwaniem ładu odnaleźć można w publicystycznych wypowiedziach Herberta. „Mój profesor Henryk Elzenberg – przypomina poeta w eseju *Podziękowanie* – mówił, że >należy podjąć z całą odwagą, na jaką nas stać, walkę, aby w świecie chaosu, okrucieństwa, głupoty, w świecie przemijania i niepewności organizować obszary ładu i sensu<” (*Podziękowanie, WG* 546).

Utrata wiary w całościowo bezpieczną, sójną wizję świata oraz w Opatrzność, która już nie jest „naszą pomocą i tarczą” (*Ps* 33, 21) i nie czuwa nad losem pojedynczego człowieka i narodów, sprawia, że w pokoleniowych manifestach – nawiązujących do *Iliady* – powtarza się sytuacja podobna. Wyznania Herberta i jego rówieśników okazują się przy tym bardzo bliskie wyznaniom poetów wcześniejszych generacji, najbardziej tym może, w których do głosu dochodzą nastroje dekadencje. „Posępny, ciężki los naszego pokolenia. / za ciosem bije cios w czarowny gmach złudzenia. Nie wiemy, gdzie nam iść, nie wiemy skąd

⁴⁹ S. Barańczak, *Klasycyzm i romantyzm*, [w:] *Nieufni i zadufani...op. cit.*, s. 15.

idziemy / Jak zwiędły, suchy liść przez świat się toczym niemy”⁵⁰ – skarży się Zenon Przesmycki-Miriam, przywołując homerycki topos ludzkiego losu – niesionego przez wiatr liścia. Reprezentant tej samej młodopolskiej formacji, Kazimierz Przerwa-Tetmajer zapyta z pełną świadomością retoryczności gestu: „Jaka przeciwko włócznie złęgo twoja tarcza, człowiecze końca wieku” (*Koniec wieku XIX*).

Tarcza Achillesa, czara Dionizosa

Bohater Herberta nie zwiesza głowy. Jednym z imperatywów tej poezji jest walka z nastrojami dekadencjnymi oraz uparte pragnienie ocalenia wartości i sensu. W wierszach ze *Struny światła* oraz *Hermesa, psa i gwiazdy* na przekór wrogim żywiołom i siłom historii poeta „wznosi porty kruchemu trwaniu” (*Drży i faluje, ŚŚ*) i ponawia ocalające gesty. Takiej postawie zdaje się być wierny także autor późniejszych utworów, który (już z inną świadomością i z autoironią) potwierdza:

mogę to wszystko powtórzyć od nowa
z piórem odziedziczonym po gęsi i Homerze
z pomniejszoną włócznieą stanąć wobec żywiołów
(*Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody PC*)

Heroiczne męstwo, odwaga nakazująca trwać mimo przeciwności znajduje uzasadnienie w rycerskiej tradycji, zaświadczonej imionami bohaterów dawnych poematów epickich – Gilgamesza, Hektora, Rolanda oraz tych wszystkich, którzy – jak mieszkańcy świata homeryckiego – podejmują bezkompromisową walkę za przegraną sprawę. To ich postawy uosabiają pożądaną ideał męstwa i zasilają nurt heroiczny w poezji Herberta.

Znamienna jest sytuacja Pana Cogito, któremu zagraża „potwór nicości” (*Potwór Pana Cogito, ROM*). Bohater staje do „nierównej walki” zestawiając swoje położenie z sytuacją świętego Jerzego – szczęśliwą ze względu na jasne reguły potyczki i konkretnego, wyraźnie zarysowanego przeciwnika. Tymczasem wróg Pana Cogito, żyjącego w XX wieku, ma postać nieokreśloną i czai się wszędzie; grozi „powaleniem bezwładem / zwyczajną śmiercią bez glorii / uduszeniem bezkształtem”. „Bezkształt” jest dla Herberta synonimem bezradności.

⁵⁰ Na produktywność tej postawy w twórczości poetów Drugiej Awangardy oraz ich następców zwraca uwagę J. Kryszak. „Dotyczy ona – pisze autor *Katastrofizmu ocalającego* (w rozdziale *Dwoistość pragnień i niemocy*, [w:] *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. „Drugiej Awangardy”*, Bydgoszcz 1985, s. 39) – przede wszystkim tych, którzy urodzili się >w cieniu armat<, których dzieciństwo i młodość nasyciły się poczuciem niestabilności świata, niepewności wszelkich układów”.

Również tej, która wiąże się z podstawową dla poety czynnością – tworzeniem. Potwór jest groźny również z tego względu, że „nie da się / przebić / piórem / argumentem / włócznią”.

Już we wczesnych wierszach, o czym była mowa, „wyznaniec kształtów oczywistych” podejmuje próbę odnalezienia kształtów nowych, które mogłyby sprostać doświadczeniu śmierci. Obszarem, na którym dokonuje się mozolna rekonstrukcja, jest sztuka. To z nią konfrontuje Herbert doświadczenie katastrofy, bo też przede wszystkim przeciwko kulturze i zawartym w niej wartościom wymierzony jest atak. W wierszu *Do Marka Aurelego (SS)* zapowiedź katastrofy poprzedzają znamienne prośby o zgaszenie lampy i zamknięcie książki; sygnałem zagrożenia jest barbarzyński okrzyk trwogi. Tego okrzyku, powie poeta do Marka Aureliusza, „nie zna twa łacina”. Nie bez znaczenia pozostaje fakt przypisania łaciny adresatowi znanego wiersza⁵¹. Łacina jest tu symbolem mowy wysokiej, przeciwstawionej siłom barbarzyńcy. We wspomnieniu o przerwanej lekcji łaciny poeta przypisuje jej moc wprowadzaniu ładu w myślach i porządkowania odczuć moralnych – oddzielania dobra od zła, prawdy od kłamstwa⁵². Taką też funkcję zdaje się pełnić „wysoka mowa” poety, zaświadczona obecnością klasycznych elementów „stylu wysokiego” (są nimi: żołnierz, miecz, koń, miasto). W wierszu *Do Marka Aurelego „ślepy wszechświat”* bije w „wątlą lirę”, a barbarzyńcą jest zarówno najeźdźca, jak i bezradny wobec porażającej siły, wydany bezrozumnym żywiołom – podmiot.⁵³ Lira, choć wątła, stać się teraz musi rodzajem „pomniejszonej włóczni” (nieprzypadkowo w wierszu *Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*, PC wymienia ją poeta obok „pióra odziedziczonego po gęsi i Homerze”, a w wierszu *Potwór Pana Cogito*, ROM obok pióra oraz „tarczy ochronnej”); to ona ma bronić przed atakami nicości i barbarzyństwa, przed ciemnością i tym wszystkim, co zdaje się zagrażać kruchemu istnieniu. Uzbrojony w taki oręż, zaopatrzony w tarczę i włócznię, próbuje stawać naprzeciw wroga.

⁵¹ P. Czapczyk proponuje, by potraktować ten zwrot jako nieumyślny lapsus bądź zabieg podyktowany względami instrumentacyjnymi, gdyż starożytny wódz i myśliciel pisał, jak wiadomo, w języku greckim (*Mitologia na nowo odczytana... op. cit.* s. 64). Nie wykluczając symbolicznego sensu łaciny (jako mowy ludu, który stworzył świetną cywilizację), można jednak uwzględnić, że Marek Aureliusz – jako Rzymianin – mówił po łacinie i z tej perspektywy sformułowanie „twoja łacina” nie musi być traktowane jako lapsus bądź zabieg umotywowany jedynie stylistycznymi względami.

⁵² *Przerwana lekcja... op. cit.*, s. 63.

⁵³ Motyw barbarzyńcy i wizja pochodzą barbarzyńców odziedziczona została po poetach z kręgu II Awangardy (pisze o tym M. Zaleski, *Przygoda drugiej awangardy*, Wrocław 2000, s. 182). Sytuację podobną odnaleźć można u rówieśników Herberta. W wierszu *Czas pogardy* Borowskiego pokazany został pochód barbarzyńcy, u Baczyńskiego w kontekście marszu-spaceru („szli po dudniącym moście kroków”) pojawia się porównanie „drzewa jak rude łby barbarzyńców” (*Jesienny spacer poetów*).

Podobnie jak motyw włóczni, także symbol tarczy (wyjątkowo produktywny w wierszach Herberta) zdaje się kluczowy dla prowadzonych tu rozważań. W wojennym poemacie Homera właśnie tarcza, będąca elementem uzbrojenia Achillesa, decyduje o powrocie zagniewanego wojownika do boju i o wygranej Greków. Na prośbę Tetydy Hefajstos kuje zbroję i zapewnia:

Ufaj mi i nie obarczaj serca takimi troskami.
 Obym z taką samą łatwością był zdolny od śmierci okrutnej
 Ukryć go w jakimś zakątku, gdy los na niego zły spadnie,
 Jak przygotuję mu zbroję przepiękną, na którą niejeden
 Człowiek, gdy tylko ją ujrzy, popatrzy z podziwem ogromnym.⁵⁴

Opis tarczy Achillesa, wykonywanej przez boskiego kowala, należy do najślynniejszych fragmentów *Iliady*. W podręcznikach szkolnych funkcjonuje jako przykład homeryckiego stylu i pełni funkcję sygnatury. Motyw tarczy wykorzystał także w celach „szkolnych”, dla swoich rozważań nad stylem Arystoteles. W znanym przykładzie, będącym ilustracją porównawczej teorii metafory, tarcza Aresa zestawiona została z czarą Dionizosa⁵⁵. Na zasadzie wymienności, tłumaczy autor *Poetyki*, można nazywać czarę – tarczą Dionizosa i tarczę – czarą Aresa. Arystotelesowski przykład można odnieść również do interpretacji obu rekwizytów (tarczy oraz czary, czy raczej – przedstawionej na czarnofigurowym dziele wazy) w poezji Herberta. Mechanizm, ilustrujący teorię, sam okazuje się nośną metaforą i objaśnia sposoby funkcjonowania formy heksametrycznej. Rzecz bowiem można, że heksametr, użyty z całą świadomością antycznej proveniencji metru, jest dla poety rodzajem tarczy ochronnej i alternatywą wobec zagrażającego bezkształtu. Jest też – jak atrybut Dionizosa – naczyniem przechowującym magiczny, czarowny klimat poezji dawnej i opisywanych w niej heroiczych czynów.

Istotne są przy tym dwa aspekty: skodyfikowany kształt formalny metru oraz jego znaczenie synekdochiczne, które konotuje możliwość powrotu do całościowo spójnej, bezpiecznej wizji świata. Utrwalona w tradycji forma jest rodzajem wiecznotrwałej inskrypcji, a rytm powrotu zdaje się stanowić przeciwwagę dla miażdżącego „koła historii”. Epicki dystans, literacki sztafaż może być zaporą wobec doświadczeń historii. Obcowanie ze sztuką przenosi w eliotowski czas wiecznotrwałej tradycji i zapewnia pobyt w przestrzeni dzieł wiecznych. Heksametr reprezentuje przy tym mowę wzniosłą i posiada takie reguły kompozycyjne, które wywołują wrażenie istnienia odmiennej niż zwykła logiki,

⁵⁴ Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, wstęp i przypisy J. Łanowski, Wrocław 1981, s. 439.

⁵⁵ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989, s. 75-78.

„szlachetniejszej i bardziej tajemniczej od logiki obowiązującej w dialogu, logiki, wobec której trzeba być uległym”⁵⁶. Alfred Gawroński, pisząc o jedności treści i formy przekazu w starożytnych poematach, zwraca uwagę na ich funkcję utrwalania, przechowywania tradycji.

Chociaż bogactwo wyrażonej treści oddziela epopeję (...) od magicznego zaklęcia i rytualnych formuł kultur „prymitywnych”, łączy je to, że obydwie wypowiedzi mają pretensje do szczególnego statusu wypowiedzi autorytatywnie jednokierunkowej (...). Struktura stylistyczno-syntaktyczna tych utworów odróżnia je od wypowiedzi zwykłej, nadając im ton i aurę tajemniczego przekazu⁵⁷.

Forma wiąże się w jakiś sposób z metafizyką, a sztuka staje się w tym ujęciu rodzajem wtajemniczenia, które zbiega się z doświadczeniem religijnym. Mamy do czynienia z ewokowaniem tego, co znane, rozpoznawane i zarazem wzniosłe, przekraczające możliwości dyskursywnego wyrażenia; z otwieraniem innej przestrzeni. Nie bez powodu Dionizos, który pojawia się w poezji Herberta, niesie ze sobą możliwość wyrwania się z rzeczywistości „tu” i „teraz”, z niszczących trybów historycznej rzeczywistości – czy to poprzez postawę ofiary (*Ofiara, KM*), czy poprzez poświęcone heksametryczną aluzją wejście w nietzscheańskie koło „wiecznych powrotów” (*Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa, R*).

„Cień heksametru”

W wypowiedziach poetyckich Herberta tylko jeden raz pojawia się uwaga metatekstowa, świadcząca o refleksji nad konotacjami heksametrycznej formy. Utwór zamykający debiutancką książkę przynosi idylliczny obrazek:

w cieniu jednego h e k s a m e t r u (podkr. M.M.) leżą
 wilk i łania jastrząb i gołąb
 a dziecko usypia na grzywie lwa
 jak w kołysce-

(*Arijon, SŚ*)

Kontekst towarzyszący „heksametrowi” jest ważną wskazówką lekturową: potwierdza, a zarazem nakazuje wziąć w nawias wcześniejsze ustalenia. Sytuacja przedstawiona wiersza dotyczy wyobrażeń biblijnych, poetyckie obrazowanie tworzy tu scenierię arkadyjską. Jednym z wykładników panującej harmonii jest zgoda pomiędzy oprawcą i ofiarą. Wilk z barankiem,

⁵⁶ A. Gawroński, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa*, Warszawa 1989, s. 51.

⁵⁷ Ibidem, s. 55.

jastrząb z gołębiem, dziecko na grzywie lwa – to motywy starotestamentowe. W *Księdze Izajasza* odnaleźć można podobny fragment: „Wtedy wilk zamieszka razem z barankiem, pantera z kozłociem razem leżeć będą, cielę i lew paść się będą społem i mały chłopiec będzie je poganiał (...) dziecko włoży swą rękę do kryjówki żmii” (*Iz 11, 1-9*). Przysłówek „wtedy” odsyła do przyjścia Mesjasza, króla sprawiedliwego, o którym mówi prorok. W utworze Herberta figurą Zbawiciela zdaje się być mitologiczny Arijon - „najcelniejszy przykład kreatora ładu”⁵⁸, jak nazywa go Piotr Siemaszko. „Jego demiurgiczna moc jest w stanie uspokoić żywioły, wprowadzić porządek, harmonię, zniwelować napięcia natury”⁵⁹. Heksametryczna aluzja przydaje postaci i kreowanej przezeń rzeczywistości walor literacki. Metr antyczny został w wierszu ewokacyjnie upodmiotowiony jako strażnik, ale w pewnym sensie (na równi z Arijonem) także jako sprawca panującego ładu. Cień heksametru, podobnie jak przywoływana wcześniej „włócznia cień rzucająca długi” zaznacza podległy sobie obszar; jest metonimią skodyfikowanej przestrzeni literackiej i pamięci mitycznej, która zawiesza ziemskie prawa. Ów trop interpretacyjny wskazuje na pokrewieństwo „heksametrycznego stróża” i poety – bohatera wiersza *Pacyfik III (Na Kongres Pokoju)*, którego Herbert nazywa „strażnikiem tych, co śpią”. Moc poezji, która usypia i łagodzi ból istnienia przywodzi na myśl tradycję chocholego tańca i wyobrażenie biernej, niezdolnej do czynu egzystencji. W wierszu *Pacyfik III (Na Kongres Pokoju)* mówiący podmiot za pomocą ironii dystansuje się wobec takiej protekcji. W *Arijonie* funkcję ironii przejmuje literacki sztafaż (kreacja bohatera).

Świat usytuowany „w cieniu heksametru” nie respektuje praw historii. Panuje tu odmienny porządek: mitu albo... sztuki, bo do niej właśnie zdaje się nawiązywać poetyckie obrazowanie utworów, zawierających heksametryczną aluzję. Bezpośredni opis dzieła sztuki, będący ekfrazą, przynoszą wiersze: *Oltarz (SS)*, *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP (EO)*, *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa (R)*. Ponadto heksametr pojawia się w tych utworach, które na wzór dzieła sztuki „malują słowem” rzeczywistość przedstawioną: w *Kwiatach (EB)*, *Trenie (ROM)*, *Późnojesiennym wierszu Pana Cogito przeznaczonym dla kobiecych pism (PC)*, *Zimowym ogrodzie (SS)*. Związanie antycznego metrum ze światem sztuki potwierdza występowanie heksametrycznych cytatów, które doraźnie rytmizują tekst, w utworach podejmujących tematy „literackie”, takich jak *Tren Fortynbrasa (SP)*, *Dedal i Ikar (SS)*, *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi (ROM)*. I nie bez powodu aż w trzech poetyckich ekfrazach Herberta – w *Czarnofigurowym dziele Eksekiasa*, w wierszach *Oltarz* oraz *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP* przedmiotem opisu jest dzieło sztuki dawnej. Heksametryczna aluzja,

⁵⁸ P. Siemaszko, *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996, s. 59.

⁵⁹ Ibidem.

współbrzmiąca z hieratyczną, „posągową” formą, staje się odpowiednikiem artystycznej tradycji, znakiem dawności i archaiczności.

Dzięki antycznej proveniencji i kulturowemu zakorzenieniu jest heksametr, o czym była mowa, obietnicą powrotu do Arkadii dostępnej już tylko w świecie sztuki. Uobecnieniem artystycznego azylu i ładu. I nie będzie chyba nadużyciem zaproponowana w poprzednim rozdziale taka interpretacja aluzji do tego metrum w wierszach Herberta, która czyni zeń znak rzeczywistości ocalającej, literackiej przestrzeni pozwalającej zapanować nad doświadczeniem kruchej egzystencji; stworzyć upragniony dystans. Ale też właśnie heksametr, bardziej niż jakikolwiek inny znak tradycji dawnej, pomaga wyrazić doświadczenie tragiczne: napięcie i rozdarcie. Trzeba pamiętać, że dla autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* i *Martwej natury z wężem* sztuka nie była tylko – w rozumieniu neoklasycystycznym – przestrzenią dzieł wiecznych, bezpiecznym miejscem zadomowienia⁶⁰. Także autor *Pokoju umebłowanego* (HPG) zdecydowanie przeciwstawia „nieprawdziwemu światu / ciepłemu jak chleb / złotemu jak jabłko” niechlujne i brzydkie „wnętrza prawdziwe”. Obok ponadczasowej wartości dzieła – Herberta interesowały związki sztuki z historią, relacje między życiem artysty i jego dziełem. A przede wszystkim fascynował Herberta *lucidus ordo* przeniknięty ciemnymi promieniami kruchej kondycji człowieka, pociągała – konfrontacja odwiecznego ładu i jednostkowego niepokoju.

W wierszach „heksametrycznych” napięcia między wiecznotrwałą sztuką i przemijalną egzystencją ulegają intensyfikacji, a charakterystyczny dla eseisty chłodny odbiór estetyczny ustępuje miejsca wzniosłości i pragnieniu autorytetu⁶¹. Napięcie rodzi się tu na styku tego, co rozpoznawalne i obce; całościowe i fragmentaryczne, w konfrontacji epickiego dystansu i podmiotowego utożsamienia, literackiego sztafażu i autentyzmu przeżycia. Poeta wie, że zanurzenie w wiecznotrwałym uniwersum nie zwalnia z uczestnictwa w historii i nie może być rodzajem bezpiecznego azylu. Zapewne dlatego w kreacji Arijona dostrzec można nutę ironii. Trudno też do końca uwierzyć w rajski azyl usytuowany „w cieniu heksametru”. W „heksametrycznych” wierszach ów cień ma walor ambiwalentny. Zakreśla obszar tyleż bezpieczny, co... ciemny, osłonięty przed promieniami słonecznej Arkadii. Rzec można, że „c

⁶⁰ Choć z pewnością wiele racji ma Adam Zagajewski, który pisze, że dla Herberta – „poety wyzutego z ojcowizny” sztuka stanowiła rodzaj azylu (*Początek wspomnienia*, [w:] *Obrona żarliwości*, Kraków 2002, s. 107).

⁶¹ Deklarowanemu zresztą w wypowiedziach eseistycznych („Zawsze chciałem kochać, uwielbiać, padać na kolana i bić czołem przed wielkością”, *Labirynt nad morzem*, LM 9; „Jednym z grzechów śmiertelnych kultury współczesnej jest to, że małodusznie unika ona konfrontacji z wartościami najwyższymi. A także aroganckie przeświadczenie, że możemy obyć się bez wzorów [zarówno estetycznych, jak i moralnych] *Duszyzka*, LM 91).

i eń h e k s a m e t r u” ocala nie tylko wiarę w trwałość, w sens i spójną wizję świata, ale też „niepełność” i ułomność ludzkiej kondycji.

KRĘGI TRADYCJI

Pod znakiem Homera

Poezja Homera, będąca macierzystym obszarem tradycji heksametrycznej, patronuje wszystkim 6-akcentowym i doń zbliżonym realizacjom metrycznym w wierszach Herberta. Jednak pod szczególnym patronatem starożytnego poety i jego eposów zdają się pozostawać cztery utwory: *Fragment (SP)*, *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa (R)* *Dedal i Ikar (SŚ)* oraz *Tren Fortynbrasa (SP)*. Użyta tu forma metryczna posiada wartość indeksalną i znaczy przez odniesienie do tradycji epickiej. Jej funkcja wiąże się z synekdochicznym uobecnieniem świata eposu i stylu narracji epickiej.

W refleksji stematyzowanej Herberta antyczny gatunek jest oceniany negatywnie. Epos wiąże się ze szczękiem bitwy, z pożarem i śmiercią. Nie bez powodu podpalony dom „gada wielomownym językiem ognia, językiem zdyszanego epika” (*Żeby wywieść przedmioty, PC*). Herbertowy Homer, bohater *Rekonstrukcji poety*, wyznaje:

opowiadałem bitwy
baszty i okręty
bohaterów zarzynanych
i bohaterów zarzynających
a zapomniałem o tym jednym

opowiadałem burzę morską
walenie się murów
zboże płonące
i przewrócone pagórki
a zapomniałem o tamaryszku

(*Rekonstrukcja poety, D 70*).

Różnica pomiędzy wierszem o tamaryszku (zamieszczonym później w tomiku *Studium przedmiotu*) i homerycką opowieścią o losach długoletniej bitwy, między pojedynczym drobinowym istnieniem i olbrzymią machiną wojny (przeciwstawienie historii i trawy pojawi się jeszcze nie raz w wierszach Herberta) leży również w sposobie zastosowania wersyfikacyjnej formy i przekłada się na strukturę tekstu. Powyższe wyznanie, w którym wyrażony zostaje żal z powodu zlekceważenia drobnej rośliny, zapisane zostało w wierszu

wolnym (zawierającym jednak aluzję do heksametru w postaci układu stopowego daktyli i trochejów), natomiast próbkę wcześniejszej twórczości bohatera dramatu, twórcy wielkich eposów, wyraża regularny metr 6-akcentowy o postaci bezrymowej, co charakterystyczne dla epiki antycznej. Oto fragment :

Ruszają. Szum jest potężny, jakby sandał olbrzyma
 po kamieniach się sunął, a już kamień o kamień,
 Metal o metal i rzemień, wspaniały hałas rzeczy,
 Lecz ludzie są jeszcze niemi, spętani pędem i myślą
 (...)
 Oszczep rozdziera rozmowę. Pada woźnica Ajaksa,
 Krzyk jego krótki, jak gdyby urwane wodze ciągnięte
 Przez oszalałe konie. Strach wspólny zwierzętom i ludziom,
 włosy się jeżą pod hełmem, pot i trzęsienie kolan.
 Więc aby zmóc przerażenie, olbrzymią tarczę krzyku
 Podnoszą nad sobą Grecy. Bitwa jest wielka i piękna.
 Wrzawa, tak miła bogom jak tłuste mięso ofiar,
 Rośnie w górę i w górę dochodzi do boskich uszu
 Różowych od snu i szczęścia, więc schodzą bogowie na ziemię.
 Tak się zaczyna poemat. Czymże bowiem jest epos,
 Jeśli nie węzłem grubym ludzi, żelastwa i bogów,
 szepionych z sobą w konwulsjach, z czerwonym kogutem na szczycie. (...).

Epos, o którym tu mowa, reprezentuje wizję świata opanowanego przez siłę i przemoc. Rządzi w nim bezduszna, a dodać trzeba, że również bezrozumna, historia, wobec której jednostka nie ma wiele do powiedzenia. Rozpoznawalnymi składnikami świata przedstawionego są: hałas, wrzawa, zamieszanie.

Nacechowanie negatywne posiada heksametryczna aluzja do epickiego poematu w *Trenie Fortynbrasa*, takie konotacje niesie też struktura wersyfikacyjna wiersza *Fragment*. W obu utworach występuje kreacja żołnierza-barbarzyńcy. Jest nim zarówno Fortynbrasa, jak i przedstawiciel zbiorowości wypowiadającej się we *Fragment*. W tym ostatnim utworze wyrazistym nawiązaniem do hipotekstu jest postać Apollina Srebrnołukiego (początek wiersza: „Usłysz nas, Srebrnołuki...” nawiązuje do fragmentu pierwszej pieśni *Iliady* w tłumaczeniu Jeżewskiej, w którym kapłan Chryzes prosi: „Usłysz mnie dziś, Srebrnołuki...”) oraz moment, w którym podmiot liryczny mówi o „kamiennym wieńcu Troi”. Na związki z eposem wskazuje tu ponadto inwokacyjna prośba podmiotu oraz styl wysoki operujący szykiem przestawnym i paralelną składnią. W kontekście wydarzeń, które opisał Homer,

kreowana jest sytuacja przedstawiona wiersza: rzeczywistość przedłużającej się, męczącej bitwy.

Usłysz nas Srebrnołuki przez zamęt liści i strzał
Przez bitwy uparte milczenie i mocne wołanie martwych
Znów jesień Srebrnołuki drzewa i ludzie odchodzą
Śpimy w dusznych namiotach pod niebem zmiętym od przekleństw

W pyłe nurzamy twarze w pocie myjemy ciała
Z piersi otwartej mieczem nie krew nie krew ucieka
Zwierzęta umierają mułom zachodzą oczy
Butwieją żagle okrętom i żaden sztorm o zatokę
Nie powrócimy do żon obce gorzkie dziewczęta
Nie pozwolą nam długo płakać w swoich ramionach (...)

W tym wypadku „cudze piętno” elementów ewokowanych staje się składnikiem własnego stylu, który poeta konstruuje w odniesieniu do rozpoznawalnego intertekstualnego adresu i tych realizacji 6-akcentowego tonicznego wzorca, które przywołują sytuację podobną. We *Fragmencie (SP)*, konstruowanym na wzór pokoleniowych manifestów, najsilniej dochodzi do głosu refleksja ukazująca związki Herberta z poezją rówieśników i poetów starszych. Klimat rozczarowania, zmęczenia sytuacją egzystencjalną i podobne obrazowanie przynosi pisana 6-akcentowcem *Duma o żołnierzu* Józefa Łobodowskiego:

Co dzień wstajemy do czynu i w silnych skrzydeł szeleście
obumieramy na nowo, smutni dziedzice popiołu,
a noc zagłada nam w oczy i ramion straszliwych ołów
kładzie na skronie wyschnięte: - Kto wy i po co jesteście¹

Jeszcze wyraźniejsze pokrewieństwa odnaleźć można u Borowskiego, autora pisanych 6-akcentowcem wierszy z cyklu *Gdziekolwiek ziemia: Nocna elegia, Widzenie, Czas pogardy Ekloga czwarta, Ruiny mgieł, Muzyka sfer, Obrazy snu*. W wierszu *Czas pogardy* podobieństwa dotyczą zarówno sposobu kształtowania podmiotu mówiącego, jak i rzeczywistości przedstawionej, a czynnikiem niejako nadrzędnie spajającym obie wypowiedzi, jest sposób wykorzystania 6-akcentowego rytmu. 6-akcentowce Borowskiego

¹ J. Łobodowski, *Demonom nocy*, Warszawa 1936.

są, podobnie jak we *Fragmencie* (SP) Herberta, bezrymowe i charakteryzują się nieregularnie pojawiającym się oksytonem w klauzuli i przed średniówką²:

Spod brwi zmarszczonych boleśnie oczy człowiecze patrzą:
 napina się nieba ciężiwa i drogi leżą jak strzały
 drżące w porywach wiatru. Ścieżki wijące się kręto
 sztandarem kurzu w niebo po stopniach wiatru wstępują
 i suche świeci słońce, i chmury za ziemię uchodzą.
 A dołem wieją chorągwie, cienki piszczalek jęk,
 grzmot bębnow i warkot ciągnie się wozów stalowy.
 Żelazny krok barbarzyńcy wypala zboże na polach
 i kładzie pieczęć pożaru na miasta gościnnie otwarte.
 Spod czoł okrążonych żelazem zmęczone płoną oczy
 i barbarzyńców gardła o pieśń wołają, o pieśń.

Spod brwi zmarszczonych boleśnie oczy człowiecze patrzą:
 oto są miast ulice, szczelnie kamieniem wybite.
 Miarowy, żelazny krok i sytych gardzieli śmiech...”³.

(*Czas pogardy*)

We *Fragmencie* (SP) 6-akcentowiec toniczny przybiera postać ścisłą, której człony oscylują w granicach 7m – 9 ż, spadek adoniczny występuje w dziesięciu spośród piętnastu wersów, a w wersach 1., 9. oraz 14. pojawia się wygłos męski w klauzuli lub przed średniówką⁴.

Usłysz nas Srebrnołuki przez zamęt liści i strzał

1. / _ _ _ / _ _ / _ _ || _ _ / _ _ / _ _ _ / 14 (7+7m)

Nie powrócimy do żon obce gorzkie dziewczęta

9. / _ _ _ / _ _ _ / || / _ _ / _ _ _ / _ 14 (7m+7).

I włóż prostotę do rąk tak jak się wkłada żelazo –

² Ta właściwość wygłosu, charakterystyczna dla późnych realizacji 6-akcentowca tonicznego, różni omawiane realizacje od tradycji heksametru Mickiewiczowskiego i Norwidowego.

³ Cytowane utwory T. Borowskiego pochodzą z tomiku *Poezje*. Wybór i wstęp T. Drewnowskiego, Warszawa 1972.

⁴ Przedstawiony niżej schemat akcentowy uwzględnia tylko – i to na równych prawach – te akcenty, które służą podtrzymaniu metrum. Podobną zasadę przyjmuję we wszystkich przedstawianych w książce schematach. Nie zaznaczam akcentów zestrojowych niemetrycznych (gdy zachodzi „zbitka” przy nadmiarze akcentów zestrojowych) oraz nie rozróżniam akcentów pobocznych.

14. _ _ / _ _ / _ _ / _ _ / || _ _ / _ _ / _ _ / _ _

15 (7m+8)

Indeksalną, odnoszącą się do epickiego sposobu narracji funkcję, pełni 6-akcentowiec w *Trenie Fortynbrasa* (SP). Jeśli na przeciwstawne postaci i postawy „Hamlet – Fortynbras” nałożyć tu siatkę genologicznych znaczeń, okaże się, że Hamleta traktować można jako reprezentanta tragedii, natomiast Fortynbras uosabia świat eposu. Rzecz znamienna, gdy Fortynbras zaczyna mówić o swoim fachu, jego mowa, dotychczas biegnąca nieskrępowanym nurtem wiersza wolnego, poddana zostaje rytmowi regularnego sześćoakcentowca. Uwagę zwracają oksytoniczne wygłosy w dwóch kolejnych wersach:

Pogrzeb mieć będziesz żołnierski chociaż nie byłeś żołnierzem
 Jest to jedyny rytuał na jakim trochę się znam
 Nie będzie gromnic i śpiewu będą lonty i huk

_ _ / _ _ / _ _ / _ _ / || _ _ / _ _ / _ _ / _ _

16 (8+8)

_ _ / _ _ / _ _ / _ _ / || _ _ / _ _ / _ _ / _ _

15 (8+7m)

_ _ / _ _ / _ _ / _ _ / || _ _ / _ _ / _ _ / _ _

14 (8+6m)

W tym wypadku jako literacki komentarz mógłby posłużyć 6-akcentowy *Rapsod o Warszawie* Gajcego, osadzony w scenerii analogicznej do tej, która towarzyszy kwestii Fortynbrasa:

W odmętach godzin łamanych kropiły werble ponure,
 po śladach podków gubionych kołował żałobny rapsod,
 zacinał deszczem płacz stromy, mrocznym nakryty mundurem,
 i żużel serca w muzyce powrotnych kroków wygasał.

(...)

Dzwony zjeżone mosiężnie, ściśnięte leżały w pięści,
 w kościołach wonne procesje zastygły u kwietnych ołtarzy,
 święte płakały perłami – łzy opadały w chrzęcie,
 jak broń składana na stosy w odblaskach rudego pożaru.

(...).

Sytuacja pogrzebu oraz żałobnego rapsodu, przywołanie elementów religijnego obrządku i realiów wojennych, których unaocznieniem jest odgłos werbli, wskazuje na ten sam adres historyczny prezentowanych zdarzeń. Charakterystyczne jest przy tym związanie odgłosu werbla towarzyszącego równo, miarowo wybijanym krokom żołnierza-barbarzyńcy z równomiernym akcentowaniem wiersza tonicznego. Taka sytuacja ma miejsce w pisanych 6-akcentowcem wierszach Gajcego, Borowskiego i u Herberta w *Trenie Fortynbrasa*:

Kir wleczony po bruku hełmy podkute buty konie artyleryjskie
werbel werbel wiem nic pięknego

(*Tren Fortynbrasa, SP*)

Przy okazji warto pamiętać, że u Herberta odgłos bębna – „dyktatora muzyk rozgromionych” (*Pieśń o bębnie, HPG*) łączy się również z rytmem jambicznym. W cytowanej *Pieśni o bębnie* forma wierszowa, wsparta przez semantykę leksykalną, funkcjonuje – co zauważa Pszczołowska – jako metafora dźwiękowa⁵.

W wierszu *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi (ROM)* aluzja do metru antycznego jest częścią stylizacji. Fakt przytoczenia podkreśla zapowiedź tytułowa oraz konwencja wykorzystana w zakończeniu. Nadzieję kontynuacji dzieła, jaką opatrywane były teksty starożytnych, wraził poeta w metrum rozpoznawalnym poprzez odniesienie do antycznego wzorca:

mam niepłoną nadzieję że inni podejmą mój trud
i dzieło tak śmiało zaczęte doprowadzą do końca

— / — / — / — / — / || — / — / — / — / — / 15 (7+8m)

— / — / — / — / — / || — / — / — / — / — / 16 (9+7)

Podobną funkcję zdaje się pełnić doraźnie przywołana aluzja heksametryczna w wierszach *Ci, którzy przegrali (PC)* oraz *Sekwoja (PC)*⁶.

Potraktowanie 6-akcentowca jako reprezentanta tradycji eposu, w którym bohaterem jest zbiorowość, decyduje o kreacji podmiotu mówiącego w wierszach przywołujących heksametryczną aluzję. Twórczość poety potwierdza spostrzeżenia Kopczyńskiej i Pszczołowskiej:

Szczególne kształty rytmiki heksametrycznej (...) sprzyjały w oczywisty sposób przede wszystkim wyrażaniu treści odnoszących się do spraw dostatecznie ogólnych, interesujących większą liczbę odbiorców i do nich skierowanych. Taka też była praktyka stosowana przez znakomitą większość poetów sięgających po wiersz heksametryczny⁷.

⁵ L. Pszczołowska, *Semantyka form wierszowych...op. cit.*

⁶ Natomiast indeksalną funkcję służącą charakterystyce bohatera przypisuje poeta także innym rozmiarom wierszowym. Ciekawa byłaby pewnie pod tym kątem analiza takich wierszy, jak *Chodasiewicz (R)* czy *Ornamentatorzy (HPG)*.

⁷ Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Heksamet polski... op. cit.*, s. 171..

Pewnie dlatego w wierszach pisanych 6-akcentowcem mamy do czynienia przeważnie z liryką pośrednią albo z liryką, w której podmiotem mówiącym jest grupa ludzi.

Ta ostatnia sytuacja ma miejsce w omawianym *Fragmentcie (SP)*, w wierszu *Tren (ROM)* oraz *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa (R)*. W *Czarnofigurowym dziele Eksekiasa* nawiązania do eposu dotyczą drugiego z Homerowych utworów – *Odysei*. Tak jak *Fragment* można było uznać za ikoniczny ekwiwalent *Iliady*, tak tutaj mamy do czynienia z tekstem będącym niejako esencją treści drugiego z poematów – ewokowaniem magicznej „czary Dionizosa”. Taką interpretację podpowiada pierwotny zamysł autorski: potraktowania ekfrazy czarnofigurowej wazy garncarza Eksekiasa jako motta do planowanej książki *Atlas* (plany te zrealizowane zostały dopiero po śmierci poety przez wydawcę, Ryszarda Krynickiego. Wiersz posłużył jako motto do *Króla mrówek*). W tym usytuowaniu wiersz – jak można przypuszczać – miał spełniać rolę podobną do tej, jaką Herbert przypisywał fragmentom *Odysei*, poprzedzającym esej *Labirynt nad morzem* oraz artykuł *Odczytanie pisma kretańskiego*. O ekwiwalencji mówić tu można dzięki intertekstualnemu nawiązaniu. Cytowane w funkcji motta fragmenty *Odysei* pochodzą z księgi XIX, w której mowa jest o „morzu ciemnym jak wino”. Wiersz natomiast zawiera parafrazę tego porównania („morze czerwone jak wino” [*Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa, EO*]).

Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa jest – podobnie jak *Odyseja*, osnute wokół motywu wędrówki, a heksametr wraz z ukształtowaniem stylistycznym obrazuje ewokowany tu rytm powrotów. „Kolistość” kompozycji wzmacnia fakt, że właśnie wersy okalające – pierwszy i ostatni – realizują rytm nawiązujący do heksametru polskiego (przy czym trzeba zauważyć, że człon pośredniówkowy pierwszego wersu nie mieści się w formule heksametru polskiego).

1. Dokąd płynie Dionizos przez morze czerwone jak wino

4. Dokąd płynie prądami z pnia bukowego łódź lotna

1. / _ / _ _ / _ || _ / _ _ / _ _ / _ 16 (7+9)

4. / _ _ / _ _ / _ || / _ _ / _ _ / _ 15 (7+8)

Podmiotem mówiącym w czterowierszu jest zbiorowość („my” liryczne), a tekst staje się synekdochą tradycji, świata antycznego i owego klimatu *illo tempore*, do którego powrócić można poprzez poezję i „zaklinający rzeczywistość” czar poetyckiego słowa. W tym też wypadku heksametr Herberta, choć związany z sytuacją opisu, okazuje się metrem najgłębiej lirycznym. Podmiot empatycznie wchodzi w sytuację dzieła sztuki i związanego z nią mitu, współuczestniczy w misterium przemijania, a równocześnie – za pomocą metru -

Dostrzeżenie tego faktu uprawomocnia taką interpretację wiersza, w której postaci Dedala i Ikara okazują się reprezentantami tej samej instancji nadawczej. Takie zastosowanie heksametrycznej aluzji łączy Herberta z Czechowiczem. W wierszu *hildur, bajdur i czas*, w tym najbardziej epickim, jak twierdzi Tadeusz Kłak⁸, utworze poety podobnie jak u Herberta występuje podział na części opatrzone tytułem. Epickość budowana jest poprzez tok narracyjny, zarysowane postaci bohaterów, dokładne określenie miejsca i ram czasowych, w których rozgrywają się zdarzenia. Natomiast „z epiką czystą i konsekwentną, podkreśla Kłak, spotykamy się dopiero w części czwartej zatytułowanej *skrót innych lat*. Obejmuje ona trzy lata, a każdemu odpowiada jedna strofa (...) znakiem rozpoznawczym epickiego zamysłu tej części staje się klasyczna miara wiersza – heksametr o wyjątkowej niemal kombinacji trocheja i amfibrachu⁹. Ów poemat ilustruje dążenie Czechowicza do obiektywizacji wypowiedzi lirycznej i wykorzystanie epiki do budowy mitu, do kształtowania postawy mitotwórczej. W postawie wywiedzionej z eposu spotyka się więc nie tylko sposób poetyckiego wykorzystania mitu u obu poetów, ale też wspólna im niechęć wobec „liryki, która jest ekshibicją >duchostanów<”¹⁰ (u Czechowicza) i poezji „małej rozbitej duszy” (u Herberta). Jak widać, tradycja homeryckiego metrum okazuje się nośna w wielu płaszczyznach poetyckiego dialogu prowadzonego przez Herberta z rówieśnikami i poetami starszymi.

⁸ T. Kłak, *Czechowicz. Mity i magia*, Kraków 1973, s. 136.

⁹ Ibidem, s. 137

¹⁰ Cyt. za T. Kłak, *Czechowicz...*, *op. cit.*, s. 138.

Wobec sacrum. Wzorzec Norwida

Norwid „odkryty” przez Miriamą był niewątpliwie ważnym autorytetem dla Herberta i jego rówieśników¹. Jego oddziaływanie na autora wierszy *Guziki (SŚ)*, *Pora (EB)* i *Kwiaty (EB)* domaga się osobnego opracowania², natomiast na poziomie organizacji metrycznej eksponuje je Norwidowy wariant „polskiego heksametru” rozpoznawalny we wczesnych wierszach *Ołtarz (SŚ)* oraz *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP (EO)*. Ów wzorzec był w pokoleniu Herberta niezwykle produktywny. Wiele pisanych 6-akcentowcem utworów, zwłaszcza związanych z dramatycznymi wydarzeniami wojny, eksponuje swój podniosły i patetyczny charakter umieszczając w tytule określenia gatunkowe „rapsod” i w ten sposób wyraźnie nawiązując do *Bema pamięci żałobnego rapsodu*³. Ten utwór – wolno przypuszczać – był szczególnie bliski poecie. W przywołanych wcześniej sytuacjach (spotkania w Teatrze Narodowym oraz włączenia fragmentu wiersza do opisu malarstwa Piero della Francesca) – Herbert użył określeń sugerujących związek *Bema pamięci żałobnego rapsodu* z eposem. Jednak w wymienionych utworach heksametr Norwida pojawia się na odmiennych prawach – pod kątem obrzędowości i religijnego kultu, które na wydarzenia historyczne nakładają perspektywę sacrum. Herbert eksponuje przy tym charakterystyczną dla Norwida płynność i dynamikę świata przedstawionego. Przypomnijmy charakterystyczny początek *Żałobnego rapsodu*:

Czemu, cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancierz,
Przy pochodniach, co skrami grają około twych kolan?
Miecz wawrzynem zielony, gromnic płakaniem dziś polan,
Rwie się sokół i koń twój podrywa stopę jak tancerz.
Wieją, wieją proporce i zawiewają na siebie,
Jak namioty ruchome wojsk koczujących po niebie.
Trąby długie we łkaniu aż się zanoszą i znaki
Pokłaniają się z góry opuszczonemi skrzydłami,
Jak włóczniami przebite smoki, jaszczury i ptaki,

¹ Pisze o tym Z. Jastrzębski (*Ocena i wybór tradycji literackiej*, [w:] *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969, s. 108-110).

² Jak dotąd, o związkach Herberta i Norwida pisali J. Fert (*Norwid – Herbert [Epizod z guzikami]*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, z. 1, s. 97 – 118) oraz M. Inglot („*A Dorio ad Phrygium*” *Cypriana Norwida i „apolińskie” wiersze Zbigniewa Herberta. Paralele*, [w:] *Wyobraźnia poetycka Norwida*, Warszawa 1988, s. 49 – 61).

³ Por. T. Dobrzyńska, *Typ wypowiedzi a forma wiersza... op. cit.*, s. 38.

Jako wiele pomysłów, któreś dościgał włóczyniami.⁴

Ów norwidowski rytm (z przerzutnią w wersie 5., rozluźnieniem w nagłosie oraz okazjonalnymi, przeważnie asonansowymi współbrzmieniami), pojawia się w wierszu *Oltarz*. Przytoczyć warto pierwszą, podobnie jak u Norwida wyodrębnioną, strofoidę:

Naprzód szły elementy: woda muły niosąca
ziemia o oczach mokrych ogień żarłoczny i skory
potem trzęsąc grzywami łagodne szły smoki powietrza
tak otwierały procesję dla kwiatów i roślin małych
przeto trawę wychwala dłuto artysty Zielony
płomień nieludzki jak płomień rzucany z okrętów
trawę która przychodzi kiedy historia się spełnia
i jest rozdział milczenia

/ _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	14 (7+7)
/ _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	15 (7+8)
/ _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	16 (7+9)
/ _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	16 (8+8)
/ _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	15 (7+8)
/ _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	14 (8+6)
/ _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	15 (7+8)
_ _ / _ / _ / _	7

Rytm, będący odwzorowaniem Norwidowego metrum, występuje tu w wersach 5. i 7. Ten sam rytm wraz z charakterystycznym nawiązaniem do porównania z wiersza Norwida („Jak namioty ruchome wojsk koczujących po niebie”) rozpoczyna wiersz *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP (EO)*:

Jak namioty przed burzą marszczą się złote opończe
Przybór gorącej purpury odsłania piersi i stopy
Cedrowi apostołowie unoszą ogromne głowy
Nad wysokością zawisa broda ciemna jak topór

/ _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	15 (7+8)
/ _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	16(8+8)
_ _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	16 (8+8)

⁴ C. K. Norwid, *Bema pamięci żałobny rapsod*, [w:] *Dzieła*, wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził T. Pini, Warszawa 1934, s. 67.

— / — — — / — — — / — || — / — — — — / —

15 (8+7)

W obu utworach dominuje zmienność, ruch, płynność. Mamy tu do czynienia z opisowością szczególnego typu, akcentującą miarowy, majestatyczny niemal dynamizm świata przedstawionego. Heksametram jest wierszowym ekwiwalentem takiego sposobu obrazowania. W wierszu *Ołtarz* oddany jest powolny „ruch elementów”: „woda muły n i o s ą c a”, ziemia, ogień, „smoki powietrza”, które „trzęsąc grzywami łagodnie s z ł y” (podkr. M.M.) W utworze drugim mamy do czynienia z dynamiką dziania się cudu:

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

(*Wit Stwoszcz: Uśnięcie NMP, EO*)

Ścisłe związana ze sposobem obrazowania jest funkcja prozodyczna, polegająca na akcentowej realizacji heksametrycznego rytmu. Heksametram bowiem, na co zwraca uwagę Pszczołowska,

„wymusza” takie ukształtowanie wypowiedzi, by każdy jej element językowo-semantyczny, obciążony akcentem metrycznym równoważnym co do siły wszystkim pozostałym, miał dla znaczenia tej wypowiedzi istotną wartość. Wszelkiego rodzaju tzw. wata językowa staje się w tym układzie natychmiast zauważalna i utwór ujawniając swoje słabe miejsca traci siłę wyrazu⁵.

Napięcie komunikacyjne, powściągliwość, opanowanie emocji, które towarzyszą tekstom poddanym działaniu metru tonicznego sprawia, że zdają się one być szczególnie predystynowane do wypowiedzania treści poważnych.

W „świat heksametru” Herberta nawiązującego do Norwidowego wzorca wpisana została wizja wieczności, którą wyraża współlistnienie tego, co trwa i tego, co mija; tego, co wysokie i tego, co niskie, sfer *sacrum* i *profanum*. Nie przypadkiem oba wiersze, *Ołtarz* i *Wit Stwoszcz*: dotyczą sytuacji obrzędowej oraz ofiary. Tematem obu jest ołtarz i w obu na plan pierwszy wysuwa się perspektywa eschatologiczna ewokowana refleksją na temat sztuki. Dla Norwida, twórcy *Promethidiona* sztuka była „tęczą przymierza po potopach historii”, ona też zaświadczała o istnieniu nadrzędnego wobec niej porządku. „Wskazując na rozwój, ale i symptomy kryzysu kultury Norwid odkrywa niejako jej wymiar w głąb. (...) Odkrywa poeta

⁵ Z. Koczyńska, L. Pszczołowska, *Heksametram polski... op. cit.*, s. 170. Por. także uwagi T. Dobrzyńskiej (*Typ wypowiedzi... op. cit.*, s. 43)

sacrum tak przez siebie pojmowanej kultury”⁶ To właśnie kontemplacja dzieł sztuki, pomników przeszłości pozwala wniknąć w czas miniony i wstrzymać przemijanie. Uchwycona i słowem oddana dynamika świata przedstawionego potwierdza barokowy paradoks: trwa to, co potrafi zachować zmienność. Nieprzypadkowo w obłokach, nie w nieruchomo zastygłych gwiazdach, powie autor *Obłoków nad Ferrarą* (EO), odbija się los człowieka.

Sztuka rodzi doznanie eschatologiczne. W kontakcie z nią do głosu dochodzą odczucia i stany psychiczne nieprzekładalne na język werbalny. Przywołaniu „boskiego porządku” czasu i przestrzeni sprzyja nawiązanie do chrześcijańskich wyobrażeń (*Wit Stwosz: Uśnięcie...*, EO) oraz do antycznych obrzędów (*Ołtarz, SŚ*) (z taką sytuacją będziemy też mieć do czynienia w innych heksametrycznych utworach Herberta). „Cud się dłoniom wymyka więc kładą je na powietrzu” – mówi poeta. Groźne zostaje oswojone, choć nie pozbawione owej budzącej trwogę wzniosłości, a „przepaść między nami a światłem”, ta, o której pisał poeta w wierszu (*Struna, SŚ*) i ta, która występuje pod postacią przerwy w płaskorzeźbie w wierszu *Ołtarz (SŚ)*, zostaje zneutralizowana.

W nurcie elegijnym

Dla autora *Elegii na odejście* elegijność to – obok ironii – najważniejsza, a chronologicznie z pewnością pierwsza tonacja liryczna. Od początku poeta słowami „wznosi kopce” umarłym, stawia pomniki, żegna bliskich. Pamięć przeszłości jest dlań niezabliźnioną, a nadto troskliwie pielęgnowaną raną. Także wśród „heksametrycznych utworów” Herberta dominuje perspektywa elegijna. Rozpoznać ją można w omawianych wcześniej utworach: we *Fragmencie (SP)*, w którym motywy trojańskie złączone zostały z egzystencjalną refleksją na temat przemijania, w *Trenie Fortynbrasa (SP)*, będącym pożegnaniem zmarłego Hamleta, w wierszu *Ołtarz (SŚ)*, mówiącym o nietrwałości płaskorzeźby, która nie oparła się niszczącemu działaniu czasu. Najsilniej jednak nurt elegijny dochodzi do głosu w wierszach *Zimowy ogród (SŚ)*, *Tren (ROM)*, *Kwiaty (EB)*, *Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism (PC)*.

Wymienione utwory odbiegają od podniosłej elegijności, która charakteryzuje wiersze 6-akcentowe pisane w czasie wojny i tuż po niej przez rówieśników i poetów nieco od

⁶ Cz. P. Dutka, *Norwida filozofia słowa*, [w:] *Tancerz idei*, Wałbrzych 2000, s. 77.

Herberta starszych⁷. Utwory poety pozostają raczej pod wpływem tego typu liryzmu, który reprezentuje bliska poecie twórczość Rainera Marii Rilkego⁸. Klimat śmierci i odchodzenia, waga spraw ostatecznych, a także motywy Orfeusza, jesieni i więdnących kwiatów spokrewniają tonację wypowiedzi obu poetów. W *Elegiach Duinejskich*, pisanych (jak komentuje tłumacz) „rozluźnionym i unowocześnionym heksametrem” Rilke przekroczył granice sztuki, „jego poezja odtąd miała być nie tylko sztuką, ale poprzez nią – lekiem na rozpacz, próbą ocalenia”⁹.

W elegijnych utworach „heksametrycznych” Herberta, poza *Zimowym ogrodem*, 6-akcentowiec oscyluje ku rozmiarom sylabicznym i można tu – w większym stopniu niż w wypadku utworów scharakteryzowanych wcześniej – mówić raczej o aluzji do regularności, realizowanej za pomocą kilku porządków metrycznych. Podobnie jak w poezji Miłosa czy Mieczysława Jastruna, pojawiają się tu – zestawione ze sobą – różne formaty średniówkowe wiersza sylabicznego. Rytm oscyluje między 6-akcentowcem i sylabizmem (7+8, 7+7, czy 7+6...), do głosu dochodzi tok jambiczny. W tych utworach – silniej lirycznych, bardziej nastrojowych niż inne 6-akcentowce – występują rymy, najczęściej asonanse i konsonanse, ale zdarzają się też rymy dokładne. Na plan pierwszy wybija się nie dobitność, oralność wypowiedzi, lecz nastrojowość i liryzm.

W wierszu *Kwiaty (EB)* struktura wersyfikacyjna nawiązuje, o czym była już mowa, do pieśni *Czego chcesz od nas, Panie* Kochanowskiego. Efekt podobieństwa wzmacnia połączenie aluzji metrycznej z parafrazą słów hymnu:

u Kochanowskiego:

Czego chcesz od nas, Panie za twe hojne dary

— / — — / — — / — — || — / — — / — —

u Herberta:

⁷ Por. L. Piwowar, *Elegia*; J. Wittlin, *Elegia o Homerze*; K.K. Baczyński, *Elegie zimowe cz. IV (R)*. Brandstaetter, *Elegia na mowę hebrajską*. Te przykłady podaje za T. Dobrzyńską (*Typ wypowiedzi...op. cit.*, s. 38).

⁸ Rilkego wymienia Herbert jako swojego mistrza w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list (ROM)*, na niego też wskazuje jako na najwyżej cenionego przez siebie poetę niemieckiego (*Pierwsze spotkanie*, „Zeszyty Literackie” 2003, nr 1). Nie bez znaczenia pozostaje też fakt tłumaczenia przez Herberta fragmentu *Orfeusza Eurydyki Hermesa* („Zeszyty Literackie” 2003, nr 3).

⁹ M. Jastrun, *Posłowie* [do:] R. M. Rilke, *Poezje*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1987, s. 417.

Komu twe hojne dary nazbyt hojne komu

/ _ _ _ / _ _ _ || / _ _ / _ _ _

Takie użycie 13-zgłoskowca spokrewnia Herberta także z elegijnymi wierszami Baczyńskiego. W wierszu *Pożegnanie południa*, w którym wśród innych wersów długorozmiarowych pobrzmiewa 13-zgłoskowiec (7+6), poeta żegna się również z przywołanym tu jako element świata przedstawionego heksametrem:

Heksametram fal łacińskich o czerwony zachód.

Obłoki brzęczą, pejzaż je spędza do dolin.

Do widzenia, słońce mija jak pocałunek

i drzewa-pastorały pożegnalnych wiolin.

Tylko morze z daleka uwiązane tęskni jak pies.

Do widzenia, za zakrętem czeka góra zielona.

Noc, tunel łyka dym gorzki od wspomnień.

Myślisz: w ojczyźnie teraz uwiądł bez¹⁰.

Wiersz Baczyńskiego służyć by mógł za komentarz do *Zimowego ogrodu*, w którym 6-akcentowy rytm pierwszej zwrotki skontrastowany został z odmienną strukturą wersyfikacyjną kolejnych części oraz z odmienną poetyką. W obu utworach pojawiają się sygnały nawiązujące do kreacji mitycznego śpiewaka – Orfeusza. W podobnym klimacie utrzymane są pisane 6-akcentowcem utwory elegijne poety „spełnionej apokalipsy” i jeśli szukać analogii, to okaże się, że – tak u Baczyńskiego, jak i u Herberta, 6-akcentowiec występuje często we fragmentach utworów innoformatowych. Pisząc o poezji Baczyńskiego Kopczyńska zauważa: „Poeta modeluje wiersz 6-akcentowy różnorodnie, np. we fragmentach z cyklu *Pieśni pierwotnych* i w *Elegiach zimowych (cz.IV)* panuje struktura oparta na dwóch rozmiarach sylabicznych członów: 7- i 8-sylabowych”¹¹.

Natomiast rytm jambiczny (produktywny także w wierszach Baczyńskiego) , uchwytany w przedśrodkowej części *Trenu (ROM)* oraz – słabiej – w *Późnojesiennym wierszu... (PC)*, przywołuje na myśl te utwory Herberta, pisane najczęściej 9-zgłoskowcem jambicznym, w których poeta zawiera treści ocalałych wspomnień: świat pamiątek przeszłości, postaw i ideałów minionych. Jambem, jako rytmem wspomnień i pamięci, poeta stawia pomniki poezji oraz przeszłości. Nieprzypadkowo w 9-zgłoskowym *Życiorysie* Herbert

¹⁰ Cytowane utwory K. K. Baczyńskiego pochodzą ze zbioru *Utwory zebrane*, cz. I i II., oprac. A. Kmita-Piorunowa i K. Wyka, Kraków 1979.

¹¹ Z. Kopczyńska, *6-akcentowiec... op. cit.*, s. 148.

zawrze cytowaną już frazę: „Poezja córką jest pamięci”¹². Ale właśnie w tym utworze, tak jak w pozostałych 9-zgłoskowych 4-stopowcach jambicznych, do głosu dochodzi inna prawda: pamięć jest materiał poezji, także ta pamięć, którą przechowuje struktura wiersza w swoim uporządkowaniu metrycznym, stroficznym, w skodyfikowanych formach.

Poza wskazanymi funkcjami jambu trzeba też odnotować pojawienie się tego metru jako onomatopei wędrówki.

Ikoniczne zastosowania sylabotonicznych form wiersza są bardzo częste w całej historii sylabotonizmu w polskiej literaturze, a łączą się z indeksalnym traktowaniem opowieści o rytmicznym zjawisku: sama opowieść staje się rytmiczna i jest odwzorowaniem tego, o czym mówi

– przypomina Dobrzyńska¹³, pisząc o wierszu *Mona Liza (SP)*. Taką też funkcję – obok wspomnianej funkcji pamięci – zdają się pełnić lokalne układy jambiczne w *Trenie (ROM)*: W tym wierszu 6-akcentowym, nawiązującym do rytmiki heksametru, uwagę zwraca konsekwentnie jambiczny rytm w części przedśredniówkowej i regularny (poza wersem drugim) spadek adoniczny. Przytoczmy pierwsze trzy, wyodrębnione graficznie wersy:

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

— / — / — / — / — / — / — / — / — /	15 (7+8)
— / — / — / — / — / — / — / — / — /	15 (7+8)
— / — / — / — / — / — / — / — / — /	14 (7+7)

Znaczenia wiersza organizuje tu sytuacja płynięcia „na dnie łodzi”. Elegijny klimat i funeralna tematyka utworu znajdują wyraz w obrazowaniu pokrewnym *Czarnofigurowemu dziełu... (RO)* Łodzi, która znika „tam gdzie rzeka zakręca” towarzyszy obecność obserwatora (jest nim podmiot zbiorowy) i – podobna jak we wcześniej analizowanym wierszu – nieokreśloność celu podróży. Grę dystansu i utożsamienia podkreśla konstrukcja zaprzeczona i porównanie do falującego światła:

widoczna – niewidoczna – jak światło na fali

¹² Herbert nawiązuje tu do koncepcji zaczerpniętej z mitologii greckiej, gdzie Muzy są córkami Mnemozyny – Pamięci.

¹³ T. Dobrzyńska, *Wiersz i aksjologia...*, op. cit.

naprawdę nie jest inna – opuszczona jak wszyscy.

Połączenie „rytmu pamięci” (gdyż taką funkcję przypisać można jambowi w utworach Herberta) i „polskiego heksametru” spaja dwa aspekty: elegijny i mitologiczny. Wiersz jest hołdem złożonym zmarłej i przeniesieniem jej postaci w sferę mitu.

W *Trenie (ROM)*, a także w pozostałych elegijnych utworach zawierających aluzję do heksametru, rytm podkreśla proces przemijania. Płynność obrazowania współgra z treściami ewokującymi upływ czasu. Jesienna aura panuje w *Zimowym ogrodzie (SS)*:

Jak liście opadały powieki kruszyła się czułość spojrzeń
drżały pod ziemią jeszcze zduszone gardła źródeł
na koniec zamilkł głos ptaka ostatnia szczelina w kamieniu
i wśród najniższych roślin niepokój zmarł jak jaszczurka.

Jesienny nastrój już w tytule zapowiada *Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism (PC)*. Liryczną akcją wiersza rządzi prawo następstwa por roku i obserwowanego w naturze obumierania:

Pora spadania jabłek jeszcze liście się bronią
rankiem mgły coraz cięższe łysiej powietrze
ostatnie ziarna miodu pierwsza czerwień klonów
zabity lis na polu rozstrzelana przestrzeń

Dynamizm świata przedstawionego został tu wysnuty z powolnego, stającego się ruchu ku rozpadowi, śmierci. Proces „dojrzewania” jesieni obrazują m.in. „coraz cięższe mgły” i „łysiejące powietrze”. Tak też procesualność zobrazowana została w wierszu *Kwiaty (EB)*, w których wszystko dzieje się „na granicy zimy”:

Kwiaty naręcza kwiatów przyniesione z ogrodu
kwiaty nabiegłe barwą pąsowe fioletowe sine
odjęte pszczołom trwonią swoje aromaty
w woskowej ciszy pokoju na granicy zimy

Zakończenie wiersza przynosi obraz snujących się mgieł i odpływających statków, ewokujących ten sam, wpisany w heksametr, powolny, miarowy ruch. Tak właśnie „na granicy zimy”, ale też na granicy życia i śmierci istnieją wszystkie malowane poetycko pejzaże. Utwory nawiązują do archaicznych wyobrażeń utrwalonych w folklorze, w myśl których los człowieka czytać można w paralelnym doń porządku natury, a upływ czasu

metonimicznie obrazuje przemijanie pór roku. Heksametryczna aluzja w tych wierszach jest zarazem – bardzo wyraźnie – znamieniem stylu wysokiego i tonacji poważnej, która przystoi najważniejszym problemom. Podniosłość wiąże się z typem poruszanych zagadnień. Wracając do przeszłości Herbert uwzniośla ją i uświetnia poprzez symbolikę religijną. Powrót, którego celem jest m.in. tron (kolan babki, matki, Boga) dokonuje się w stylu wysokim, za pośrednictwem tradycji¹⁴. I nawet w *Późnojesiennym wierszu*), interpretowanym jako pastisz elegijnej konwencji obecnej w wierszykach publikowanych na łamach kolorowych magazynów, heksametr zdaje się pełnić podwójną funkcję i uczestniczyć w dwóch porządkach lektury. Jeśli utwór będziemy czytać jako „grę z konwencją” i literackim stereotypem¹⁵ – antyczny metr będzie znakiem tej konwencji, która współgra z młodopolską poetyką wiersza. Z drugiej strony, w głębszej warstwie lekturowej i na innym poziomie znaczeniowym będzie on nośnikiem tych samych prawd, które odnaleźć można we wcześniej omawianych wierszach. Jabłka schodzące pod ziemię, ziarno, a wreszcie bielmo jako elementy obrazowania nawiązują do motywu „życia ze śmierci”, trwania i przemijania.

W utworach o charakterze elegijnym heksametr Herberta, choć związany z sytuacją opisu, jest metrem najgłębiej lirycznym. Podmiot empatycznie współuczestniczy w misterium przemijania, a metr (podobnie jak we wspomnianych wcześniej utworach), służy ewokowaniu tego przeżycia, które ustala kondycję człowieka i jego podstawowe doświadczenie egzystencjalne. „Naprawdę nie jest inna – opuszczona jak wszyscy” – przyzna podmiot wiersza *Tren (ROM)*.

Przeżycie podmiotu mówiącego, tak jak przeżycie wyrażone w *Elegiach duinejskich* Rilkego lub w jego *Sonetach do Orfeusza*, nie poddaje się językowi dyskursu. W wierszach tych istnienie „na granicy” dotyczy więc zarówno procesualności zjawisk, jak i migotliwości treści. Organizacja wersyfikacyjna pomaga wyrazić niezwerbalizowane odczucia, związane ze śmiercią i przemijaniem. Niewyraźalne znajduje ujście w rytmie; „zapomniany język”, który uobecnia wyższy porządek rzeczy, dysponuje większymi możliwościami niż słowo.

¹⁴ Na sakralność tego przedstawienia wskazują związki z ikonografią bizantyjską, w której pojawia się motyw Hodegetrii (jest nią np. ikona Matki Bożej Częstochowskiej) – wyobrażenia, w którym kolana Najświętszej Maryi Panny są dla Dzieciątka tronek.

¹⁵ Taką lekturę wiersza proponuje M. Adamiec, *Pan Cogito a emancypacja*, [w:] „Cień wielkiej tajemnicy...”. *Norwid, Grabiński, Leśmian, Tyrmand, Mackiewicz, Herbert, Vincenz*, Gdańsk 1995.

CZEŚĆ

DRUGA

POD ZNAKIEM HOMERA

Zbigniewa Herberta „odpadki poematu”

(Fragment)

Poematy – nawet pięknie brzmiące i pełne pięknych słów, ale też utwory bez sensu i związku (...) muszą być jedynie odłamkami różnorodnych rzeczy.

Novalis

Usłysz nas Srebrnołuki przez zamęt liści i strzał
Przez bitwy uparte milczenie i mocne wołanie martwych
Znów jesień Srebrnołuki drzewa i ludzie odchodzą
Śpimy w dusznych namiotach pod niebem zmiętym od przekleństw

W pyłe nurzamy twarze w pocie myjemy ciała
Z piersi otwartej mieczem nie krew nie krew ucieka
Zwierzęta umierają mułom zachodzą oczy
Butwieją żagle okrętom i żaden sztorm o zatokę
Nie powrócimy do żon obce gorzkie dziewczęta
Nie pozwolą nam długo płakać w swoich ramionach
Nie o wieniec kamienny Troi prosimy cię Panie
Nie o pióropusz sławy białe kobiety i złoto
Lecz jeśli możesz przywróć splamionym twarzom dobroć
I włóż prostotę do rąk tak jak się wkłada żelazo –

Obłoki zsyłaj Apollo obłoki zsyłaj obłoki

(Fragment, (SP))

Jeśli interpretacja jest próbą opisu relacji *pars – totum* i rekonstrukcją odnoszącą część do całości, wiersz *Fragment (SP)* już w tytule zachęca do podjęcia interpretacyjnych działań. Fragment to tekst niesamodzielny, wynik zdefektowania całości bądź też jej ekwiwalent. W praktyce literackiej fragmentaryczność kreowana i sygnalizowana nagłówkiem jest – o czym pisze Kazimierz Bartoszyński – symbolicznym znakiem niedostępności lub nieukończoności dzieła¹. „Wielu tekstom można nadać w sposób kreacyjny charakter fragmentów w różnych sensach tego terminu przez imitację pewnych cech tekstów noszących autentycznie takie właściwości. Można je więc uczynić jakby znakami fragmentaryczności. I odwrotnie: pewnym tekstom fragmentarycznym użyć można znakowego charakteru tekstów całościowych”².

W interpretacji wiersza *Fragment (SP)* ważniejsza wydaje się druga z wymienionych możliwości: tekst utworu, implikujący wieloznaczność i niecałościowość, jest reprezentantem szerszych treści i domaga się usytuowania na odpowiednim tle poznawczym. Rolę tego tła pełni tu jednak nie jeden, lecz dużo więcej kontekstów. Przywołajmy trzy najważniejsze: tradycję literatury greckiej, zrodzonej w kręgu homeryckim (1), twórczość poetycką i prozatorską Zbigniewa Herberta (2), wreszcie – doświadczenie wojenno-egzystencjalne pokolenia Kolumbów, ujęte w kształt poetyckiej wypowiedzi Krzysztofa Kamila Baczyńskiego oraz – w mniejszym stopniu – Tadeusza Borowskiego (3). Dopiero rozpoznanie tych całości i związanych z nimi kodów odbioru umożliwi wskazanie tropów interpretacyjnych i odczytanie przesłania wiersza.

W kręgu homeryckim

Relacja tekstu do greckiego wzorca zakłada traktowanie przestrzeni utworu jako terenu uzależnień intertekstualnych i interkonwencjonalnych; jako obszaru konstytuowanego poprzez relacje dwojaki: tekstu do hipotekstu oraz tekstu do archetekstu. Wiersz *Fragment (SP)* zdaje się przy tym realizować strategię nazwaną przez Stanisława Balbusa „reminiscencją stylistyczną”. Polega ona

albo na aktywizacji aktualnej tradycji pasywnej, albo na uwypukleniu i pogłębieniu związku z wybranym fragmentem potencjalnej tradycji aktywnej, a przy tym zawsze na poszerzeniu zakresu możliwości znaczeniowych danej formy w nowym zastosowaniu lub na wykryciu niejako jej możliwości dotąd utajonych. Zawsze też podąża w kierunku zgodnym z tendencjami swego wzorca,

¹ K. Bartoszyński, *O fragmentach*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 4, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1998, s. 71-94.

² *Ibidem*, s. 94.

choćby nawet szła pod tym względem bardzo daleko. Po drugie – w strategii tej funkcja indeksalna ma charakter nie egzocentryczny (jak przy stylizacji), lecz raczej endocentryczny (jak przy aktywnej kontynuacji), co oznacza, że tekst nie jest odnoszony do obcego kontekstu semiotycznego, znajdującego się poza granicami „języków” aktualnych, biorących owe „języki obce” w metajęzykowy cudzysłów, ale przeciwnie: aktualny tekst wchłaniając i eksponując równocześnie elementy wzorca, przenosi ów wzorzec na swój teren i każe czytać go niejako pod auspicjami własnej poetyki, wzbogacając ją dzięki temu w takim stopniu, w jakim owa translokacja reinterpretuje sam wzorzec, nie zagrożony wskutek tego żadną semiotyczną alienacją, gdyż przecież znajduje się on zawsze „po tej stronie” granicy intersemiotycznej³.

Tak scharakteryzowana strategia występuje często w twórczości Zbigniewa Herberta i służy reinterpretacji tradycji. Cudze piętno elementów ewokowanych staje się składnikiem własnego stylu, który poeta konstruuje w odniesieniu do rozpoznawalnego intertekstualnego adresu. W wierszu *Fragment (SP)* tym adresem, ostentacyjnie ujawnionym już w pierwszym wersie, jest twórczość wywodząca się z kręgu Homera i dwa przypisane do niej gatunki: hymn oraz epos. Jak się przy tym okazuje, wiersz (podobnie jak każdy tekst, strukturalnie określony jako fragment) ma charakter otwarty. Odnoszony do danego gatunku, zarazem wychodzi poza określoność gatunkową⁴, przekracza ramy pojedynczego archetektu. I choć o wymowie *Fragmentu (SP)* decyduje tradycja eposu, nie można też pominąć relacji tekstu do homeryckiego hymnu.

Hymn homerycki, wykonywany ku czci bóstwa, pojawił się w VII-VI wieku p.n.e. Dziś spośród utworów tego gatunku najbardziej znane są hymny do Apollina, m.in.: *Hymn na cześć Apollona Delijskiego* i, przypisany Homerowi przez Tukidydesa, *Hymn do Apollona Pytyjskiego*. Oba tytułowe określenia bóstwa: „Delijski” i „Pytyjski” wiążą się z postacią Srebrnołukiego, o którym mowa także w wierszu Herberta. Nieprzypadkowo – jak się zdaje – spośród licznych epitetów stałych, nazywających boga Słońca (Febus, Muzagetes, Lykoktonos, Delijski, Pytyjski, Soter) autor *Fragmentu (SP)* wybiera właśnie Apolla Łucznika, czyli Hekebdosa. To określenie nawiązuje do mitologicznych wydarzeń pokonania Pythona i powstania Delf.

Mit poucza, że na początku nazwa miejsca brzmiała Pytho i panowała tu Gea, bogini ziemi. Apollo zapragnął mieć tu swoją świątynię. Przedtem należało zabić smoka – żeńskiego Pythona – wcielenie mocy chtonicznych. Hymn homerycki z końca VII wieku przed Chr. opisuje zapasy owych dwu

³ S. Balbus (R) *eminiscencja stylistyczna*, [w:] *Między stylami*, Kraków 1993, s. 254.

⁴ Por. K. Bartoszyński, *O fragmentach...*, *op. cit.* „Fragment - pisze Bartoszyński - znajdowałby się na terenie gatunkowej chwiejności, podobnie jak esej, a nawet należałoby przypisać mu cechę opozycyjności wobec wszelkiej kategoryzacji gatunkowej” (*O fragmentach...*, *op. cit.*, s.83).

elementarnych sił religii greckiej. Niedaleko pięknie falującego źródła bóg, syn Zeusa, zabił ze swego potężnego łuku smoka, olbrzymie zwierzę, dziką bestię, która tyle cierpień wyrządziła ludziom, a także ich owcom o cienkich nogach. Ten, kto ją napotkał, był stracony, aż do dnia, kiedy Apollo – bóg Łucznik wraził w nią swą potężną strzałę. Rozdzierana srogim cierpieniem bestia zwinęła się na ziemi, wydając wielkie rżenie... i oddała ducha, wyzionawszy skrwawiony oddech. Wtedy Apollo Fojbos rzekł dumnie „teraz gnić będziesz tu na ziemi, która jest żywicielką ludzi” (*Próba opisanie krajobrazu greckiego, LM 70*).

Podobny wizerunek boga – dumnego i groźnego pojawia się na początku *Iliady*:

Zstąpił ze szczytów Olimpu z sercem od gniewu wzburzonym,
 Łuk przewiesiwszy przez ramię i kołczan z dwóch stron zamknięty.
 Strzały dźwiękneły na barkach rozgniewanego okrutnie,
 Gdy się poruszył, do nocy był nadchodzącej podobny.
 Siadł od okrętów daleko i pierwszą wypuścił strzałę.
 Ozwał się dźwiękiem strasliwym srebrzysty łuk Apollona.
 Najpierw skierował swe groty na rącze psy i na muły,
 Potem jął ostre pociski miotać na ludzi śmiertelnych,
 Stosy bez przerwy płonęły żałobne nieprzeliczone.⁵

Nie ma wątpliwości, że do tej właśnie tradycji, ukazującej Likiosa z azjatyckim łukiem, nawiązuje autor *Fragmentu (SP)*, który Srebrnołukię obiera sobie za patrona. W *Iliadzie* Apollo zjawia się przywołany modlitwą Chryzesa. Dwukrotnie w I księdze eposu pojawiają się słowa kapłana „Usłysz mnie, dziś Srebrnołuki, który nad Chryzą panujesz” (taką wersję podaje tłumaczenie Jeżewskiej). Wolno sądzić, że początek wiersza, będący wyraźną aluzją do słów modlitwy, sytuuje także podmiot Herberta w roli szczególnej – wstawiającego się za innymi kapłanami.

Inwokacyjna prośba „Usłysz nas Srebrnołuki” podtrzymana jest w końcowych fragmentach tekstu. W apostrofach „usłysz”, „przywróć”, „włóż”, „zsyłaj” oraz w zamykającej wiersz prośbie o obłoki słyhać echo zwrotu do Muz – podopiecznych Apollina i sprawczyń poetyckich natchnień. W *Iliadzie* i *Odysei* ów moment otwarcia poematu był zapowiedzią relacjonowania zdarzeń. W wierszu Herberta zwrot do boga nie pełni jednak funkcji początku, jest raczej znakiem całości i jako synekdochiczna *pars pro toto* nabiera specjalnego charakteru: reprezentowania całego eposu. Można powiedzieć, że tekst ów funkcjonuje tak, jak zamieszczane w podręczniku szkolnym urywki narracji o pojedynku

⁵ Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, op. cit., s. 5-6.

Achillesa z Hektorem. Są one równocześnie prezentacją stylu homeryckiego i ekwiwalentem całego rycersko-heroicznego poematu⁶.

W analizowanym wierszu na związki z eposem wskazuje także rozpoznawalny, choć nieco zmodyfikowany (wygłosy męskie członów, odejście od toku trocheiczno-daktylicznego), rytm „polskiego heksametru” (tym metrem, warto zauważyć, pisane były również hymny homeryckie). Jednak najbardziej wyrazistym – gdyż bezpośrednim sygnałem jest nawiązanie do hipotekstu: moment, w którym podmiot liryczny mówi o „kamiennym wieńcu Troi”. W kontekście wydarzeń, które opisał Homer, w nawiązaniu do przytoczonej wcześniej sytuacji wywołanej gniewem boga Apollina, kreowana jest sytuacja przedstawiona wiersza: rzeczywistość przedłużającej się, męczącej bitwy, podczas której „palą się bezprzestannie smutne trupów stopy”⁷. Jej atrybutami są strzały, miecz i żelazo jako metonimia broni, a także pył i pot, butwiejące żagle okrętów, zmęczenie mułów oraz przymus koczowania w dusznych namiotach. Wizyjno-liryczne obrazowanie utworu budowane jest za pomocą metafor: „zamęt liści”, „mocne wołanie martwych”, „ludzie odchodzą”, „niebo zmięte od przekleństw”. W ten sposób obszar bitwy staje się przestrzenią mentalną, ukazującą stan wycieńczenia, wyczerpania, sponiewierania, któremu towarzyszy poczucie winy i opuszczenia. Podmiot mówiący nie ma nadziei na powrót, nie liczy na ocalenie. Wczorajszy najeźdźca przyjmuje teraz postawę uciemzonego, a wyrazem rezygnacji z ambicji zdobywcy jest zmiana oczekiwań: pragnienie już nie łupów wojennych i sławy, lecz wartości duchowych. Są nimi dobroć i prostota, pojmowane jako przeciwwaga dla zamętu i agresji.

Także w warstwie stylistycznej utwór nawiązuje do wzorca narracji epickiej. Przywołaniu stylu podniosłego służy, obok aluzji heksametrycznej, konstrukcja użytych tropów (wspomniana metonimia⁸, metafory: „piersi otwartej mieczem”, „uciekającej krwi”, „nurzenia twarzy w pyłe”, „mycia ciała w pocie”) oraz hieratyczna składnia, operująca apostrofą, szykiem przestawnym, chiazmem, elipsą i powtórzeniem.

Głos zabiera tu jednak nie obiektywny, stojący z boku narrator, lecz przedstawiciel zbiorowości, uczestnik i świadek relacjonowanych wydarzeń. Ta kreacja odsyła do drugiego, wspomnianego na początku, kontekstu, którym jest zbiór wcześniejszych i późniejszych wypowiedzi Herberta. Tych zwłaszcza, w których poeta podejmuje motyw trojański i wątek bohatera-rycerza, wojownika.

⁶ Por. uwagi K. Bartoszyńskiego, *O fragmencie...*, *op. cit.*, s. 80.

⁷ Homer, *Iliada...op. cit.*, s. 44.

⁸ Żelazo włożone do rąk to metonimia broni. Podobny przykład metafory daje Arystoteles w *Poetyce* („spiżem wyczerpał mu życie”). Także okręt (u Arystotelesa „stojący na kotwicy”) wpisuje się w krąg wojennego obrazowania (zob. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. I oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989, s. 75-78).

Próba rekonstrukcji

W twórczości Zbigniewa Herberta, współczesnego klasycysty, występowaniu tradycji antycznej towarzyszy znamienne napięcie między całością i częścią, harmonią i jej brakiem. „Antyk” jest więc całością, która tłumaczy spójność i oryginalność świata przedstawionego⁹, a zarazem fragmentem, który przynależy do nie dającej się już dziś odtworzyć jedności. Nie można wrócić do dawnych wzorców, do świata greckich mitów, tragedii i eposu. Ani pieśń, ani chór nie ocalały z wojennej zawieruchy. To rozstrzygnął poeta już w *Strunie światła*: do naszych czasów dotrwały jedynie „strzaskane torsy” (*Do Apollina*), „skorupy miasta” (*Trzy wiersze z pamięci*) i „gruzy ceglanego chorału” (*Czerwona chmura*). Wiersz *Fragment (SP)* jest – wolno sądzić – jednym z tych właśnie okruchów, domagającym się dopełnienia nie istniejącą całością. Choć sytuacja przedstawiona wyrasta z mitu, zaprzecza możliwości odtworzenia wzorca, a zasada ta obowiązuje w całej twórczości Herberta i we wszystkich, podejmowanych przez poetę próbach „rekonstrukcji”. Analizowany utwór to synekdochiczny obraz tego stanu, manifest niedostępności i (jako taki) wyrazisty reprezentant całej spuścizny poetyckiej Herberta. Do niej wszak, w sposób naturalny odnieść można również manifestowaną w tytule fragmentaryczność.

W twórczości poety tłem najbliższym *Fragmentu* są utwory wyrastające z kręgu tradycji homeryckiej. Za pomocą mitu trojańskiego mówi poeta o sytuacji aktualnej (paralela Troja-Warszawa, Troja-Polska) oraz wypowiada uniwersalne doświadczenie. Żywotność mitu znajduje wyraz w kreacji bohaterów wierszy Herberta. Do grona ulubionych należą bowiem ci wszyscy, których cechuje poszanowanie dla zasad honoru, wierności i męstwa. Jednym z nich, potomkiem legendarnego Hektora, wydaje się podmiot mówiący w wierszach z tomiku *Raport z oblężonego miasta*, nadawca *Przesłania Pana Cogito (ROM)* i bohater wiersza *Potwór Pana Cogito (ROM)*.

Pan Cogito, tak jak święty Jerzy, tak jak Apollo Srebrnołuki, staje do trudnej walki. Jego przeciwnikiem nie jest jednak zagrażający ludzkości smok. Jak czytamy:

potwór Pana Cogito
pozbawiony jest wymiarów

trudno go opisać
wymyka się definicjom

jest jak ogromna depresja

⁹ Zob. J. Brzozowski, *Antyk Herberta...*, op. cit., s. 240.

rozciągnięta nad krajem

nie da się przebić

piórem

argumentem

włócznią

gdyby nie duszny ciężar

i śmierć którą zsyła

można by sądzić

że jest majakiem

chorobą wyobraźni

(*Potwór Pana Cogito, ROM*)

Przeciwnik Pana Cogito to ktoś znacznie bardziej groźny niż smok czy Python. Tamte stwory wydają się przy nim dziecinną zabawką. Dlatego poeta powie:

Szczęśliwy święty Jerzy

z rycerskiego siodła

mógł dokładnie ocenić

siłę i ruchy smoka

(...)

Pan Cogito

Jest w gorszym położeniu.

Stwór, z którym przychodzi zmierzyć się potomkowi Hektora, jest „jak rozległa depresja rozciągnięta nad krajem”, a jego istnienie ma wymiar niematerialny. O podobnym zagrożeniu powie poeta jeszcze w kilku innych miejscach, między innymi w prozie *Endymion (KM)*, w której nakreślony został wizerunek samounicestwiającej się cywilizacji. Cechuje ją „rozchwianie ducha, przeradzające się w anarchię” i „nowy, prężny nihilizm”. Autor ironicznie współczuje mitologicznej bestii:

Biedny pytonie! Daremno opuściłeś kryjówkę, aby wziąć udział w apokalipsie, jak to przewidziały proroctwa. Nikt cię nie zauważył. Złamany, upokorzony, powlokłeś się do swojej remizy w okolicach Delf, wypełniony gorzką wiedzą, że ludzkość stała się dojrzała, stała się dostatecznie m o n s t r u a l n a (podkr. M.M.), aby ująć w ręce ster zagłady (*Endymion, KM 70*).

Zagłada grozi więc ludzkości z całkiem innej strony. W wierszu *Potwór Pana Cogito (ROM)* jej uosobieniem jest apokaliptyczna bestia beznadziei, depresji, nicości. Walka trwa,

a istnienie potwora nie pozwala na wytchnienie. Choć „rozsądni mówią / że można współżyć / z potworem”, Pan Cogito ani współżyć, ani poddać się nie zamierza.

Potwór Pana Cogito (ROM) to wiersz stylistycznie odmienny od omawianego utworu, utrzymany w całkiem innej tonacji, operujący ironią. Nieprzypadkowe jest jednak podobieństwo wynikające z sytuacji przedstawionej, z połączenia rycerskiego etosu i egzystencjalnej refleksji. We *Fragmencie (SP)* wizja historiozoficzna wypełniona została znakami, które jednocześnie uniwersalne reguły procesu dziejowego i los indywidualny: realia trojańskiej bitwy osadzone zostały w kontekście obrazów dotyczących przemijalności życia, aspekt zaś wojenny połączony został z jesienią i umieraniem. Tę dwutorowość obrazu oraz interpretacyjnych płaszczyzn zapowiada poeta już w pierwszych czterech wersach za pomocą syllepsy „zamęt liści i strzał”. Podobną wymowę posiada sylleptyczna konstrukcja w wersie trzecim: „drzewa i ludzie odchodzą”. Kontrast ciszy i hałasu, oparty na chiazmatycznym przeciwstawieniu i oksymoronie (bitwy milczenie, martwych wołanie) wyraża napięcie emocjonalne. Jesień u Herberta symbolizuje umieranie i odchodzenie, jest oznaką depresji i smutku, i gdy poeta oświadczy: „Znów jesień Srebrnołuki...”, to potwierdzi także i tę prawdę, że historia spełnia się w powracalności śmierci. Nieuchronna powtarzalność kolejnych jesieni, a i bitew – bo dopełniaczową formę rzeczownika „bitwa” (w sformułowaniu „bitwy uparte milczenie) traktować można jako mianownik liczby mnogiej i składnik wyliczenia – jest źródłem doświadczenia tragicznego.

Również namiot – jako symbol pojemny i złożony – uczestniczy w dwóch planach znaczeniowych. Namiot to tymczasowe, przenośne schronienie żołnierza i wędrowca. Symbolizuje obozowisko i wojnę, ale też tułactwo, przemijanie. Duszne namioty „pod niebem zmiętym od przekleństw” są znakiem odcięcia od sacrum. Nieprzypadkowo stan duszności, związanej ze śmiercią, towarzyszy potworowi nicości, o którym mowa we wspomnianym wcześniej wierszu.

Przywołując epizod z trojańskiej wojny mówi poeta (podmiot zbiorowy) o doświadczeniu egzystencjalnym i czasach współczesnych: rozczarowaniu, zmęczeniu, beznadziei. Pokazuje też, a można i tak czytać ten wiersz, że nasze życie jest tylko epizodem, fragmentem historii, na który składają się dzieje pokoleń żyjących przed nami i tych, które przyjdą po nas. Życie ludzkie przemija bowiem – jeśli użyć słynnego porównania z *Iliady* – jak liść na wietrze.

Adresatem gorzkiego wyznania podmiotu jest patron walczących ze smokiem, przywołany w wierszu trzykrotnie, a w ostatnim wersie nazwany imieniem Apollo. Inwokacyjna prośba wyznacza kolejny krąg miejsc wspólnych – tych utworów poety, w których pojawia się postać boga Apollina. *Fragment (SP)* – rzecz można – to ciąg dalszy

rozpoczętej w *Strunie światła* rozmowy z bóstwem, choć sytuacja tu przedstawiona – paradoksalnie – wydaje się wcześniejsza wobec opisaney w debiutanckim zbiorku. Wyznanie z wiersza *Do Apollina* dotyczy nie uczestnika trojańskiej wyprawy, lecz tego, kto już wie, że „bohaterowie nie wrócili z wyprawy”, a „wróżby poezji” okazały się mylne. *Do Apollina (SS)* to utwór rozrachunkowy, manifest żalu i rozczarowania wobec poezji, po części „antyhymn”, jak nazywa go Danuta Opacka-Walasek¹⁰. Podmiot prosi tu o przywrócenie nadziei i utraconych ideałów:

Oddaj mi
Młody okrzyk
Wyciągnięte ręce
I głowę moją
W ogromnym pióropuszu zachwytu.

W wierszu napisanym kilka lat później, mowa jest już o innym pióropuszu. „Pióropusz sławy” wraz z białymi kobietami i złotem jest atrybutem marzeń pogrzebanych. Wyrazem przemiany jest prośba już nie o górnolotny zachwyty i szczytne marzenia, nie o obietnice poezji utraconej w młodości, lecz o dobroć (równoznaczną z oczyszczeniem z win „splamionych twarzy”) i o prostotę. Wzywając Apollina poeta kreśli wizję poezji ocalającej i potrzebę powrotu do wartości pierwszych, ewangelicznych.

Zanim poeta przywoła boga Apollina w apostrofie wiersza *Fragment (SP)*, poświęci mu jeszcze sporo uwagi w utworach *W drodze do Delf (HPG)* oraz *Apollo i Marsjasz (SP)*. W obu wizerunkach Herbert eksponuje okrucieństwo boga „o nerwach z tworzyw sztucznych” (*Apollo i Marsjasz, SP*), podkreśla jego „nieczłowieckie” oblicze. Tymczasem w wierszu *Fragment*, umieszczonym zaraz za *Apollem i Marsjaszem*, bóstwo okazuje się sprzymierzeńcem człowieka. Znacząca też jest wewnątrztekstowa przemiana Srebrnołukiego: patrona walczących w Apollina. Zmiana imienia jest równoznaczną z modyfikacją modlitewnej prośby. Apollo zsyłający obłoki to bóg poetów, symbol religijnej i moralnej duchowości Hellady, który reprezentuje umiar, pogodę i harmonię. Rzec można, że zwracając się do niego poeta wymienia łuk i wieniec sławy zdobytej w boju na wawrzyn i lirę. Zarazem, prosząc o obłoki, domaga się swoistego *katharsis*. W kontekście splamionych twarzy i ciał zbrukanych pyłem i potem prośba o obłoki jest swoistą prośbą o oczyszczenie, wołaniem o deszcz, natchnienie, urodzaj. Jest – w kontekście wskazanej wcześniej aluzji do prośby Chryzesa – kapłańskim gestem modlitewnym.

¹⁰ D. Opacka-Walasek, *Do Apollina*, [w:] *Czytając Herberta. Biblioteka interpretacji*, pod red. R. Cudak, J. Tambor, t.IV, Katowice 2001, s. 85.

Zamykająca wiersz fraza (wyodrębniona graficznie, treściowo odbiegająca od wcześniejszej wypowiedzi) zdaje się być kluczową dla omawianego wiersza. Czym bowiem są obłoki? Jacek Brzozowski twierdzi, że obrazują one sytuację poezji.

Jako przedmiot prośby – pisze – obłoki pojawiają się tutaj >zamiast<, niejako w zastępstwie wszystkich tych rzeczy, które spełnione być nie mogą i nie będą. Cóż więc znaczą? Można, oczywiście, wyjaśniać je Lukrecjuszem, Szekspirem, Mickiewiczem, Czechowiczem, Miłoszem. Najprościej chyba jednak, i w duchu studium właśnie przedmiotu, byłoby spojrzeć do góry. Przesłaniają niebo. Ulotne, zmienne, przemijające – przesłaniając, zmuszają przecież do patrzenia ku górze. I wtedy aktywizują wyobraźnię, pozwalają na domysł, sugerują i podpowiadają, zapelniając zimną pustkę i nieskończoność błękitu. Wchodzą na krótko pomiędzy ziemię a niedosiężalne niebiosy jak znak, przesłanie, wciąż zmienna metafora. Są, dosłownie i w przenośni, „pomiędzy”, są „zamiast” i są „przybliżeniem”. I nie ma nic innego, co równie sugestywnie wypełniałoby przestrzeń nad nami. I taki też jest status, taki sens, takie miejsce poezji, miejsce wierszy w porządku rzeczywistości. Podobnie jak prośby, modlitwy rodzące się w obliczu Srebrnolukiego, boga spraw ostatecznych. (...) Poeta więc nie odsłoni tajemnicy, nie wyrazi cierpienia, nie wyrazi świata i losu wprost i bezpośrednio. Poezja jest tylko metaforą, jest – jak modlitwa do Srebrnolukiego – tylko fragmentem i „przybliżeniem”. Ale kiedy czytać ją tak, jak ogląda się obłoki, a ogląda się je z ziemi, jeżeli zatem czytać ją, pamiętając o gruncie, z jakiego wyrasta, i o ograniczeniach, jakie ją wiążą, sens poezji zostaje ocalony. Sens, który bierze się z kontekstu, a nie z dosłowności¹¹.

Przywołajmy ów kontekst, który badacz zostawił na uboczu. Wraz z przyzywaniem obłoków uruchomiona została refleksja metapoetycka, która wywodzi się z twórczości Horacego¹². Dla omawianego zagadnienia istotny jest jednak horacjański wątek z późniejszego wiersza – *Obłoki nad Ferrarą (R)*. Obserwowane przez poetę obłoki są „Białe / podłużne jak greckie łodzie / ostro ścięte od spodu / bez żagli / bez wiosła”. Na podobnych być może łodziach przybyli greccy wojownicy, by walczyć pod Troją. Na takich łodziach można też pewnie umknąć z pola walki; oderwać się od ciężaru bolesnej rzeczywistości.

W *Obłokach nad Ferrarą (R)* wysoki, podniebny przestwór skonfrontowany zostaje z przestrzenią ziemską na zasadzie kontrastu i utożsamienia. Obłokom, które „suną / bardzo wolno / są prawie nieruchome” przeciwstawia poeta „liczne miejsca postojów / - namioty / zajazdy na skraju drogi / azyle dla bezdomnych / gościnne pokoje / nocowanie *sub Iove* / klasztorne cele / pensjonaty nad brzegiem morza...” Losom ziemskiego tułacza towarzyszy paralelny los niebiańskich wędrowców, żeglarzy powietrznych, a tymczasowe koczowanie

¹¹ J. Brzozowski, *Antyk Herberta...*, *op.cit.*, s. 256.

¹² Już wcześniej przywołuje ją poeta w wierszu *Balkony (HPG)*, będącym nawiązaniem do słynnej pieśni Horacego (*Eheu, jak gwałtem lotne obłoki...*).

w obozach wojennych spokrewnia się z beztroską tymczasowością pasterskich namiotów. Obłoki, przeciwstawione splątanym drogom, brakowi celu, uciekającym widnokręgom „suną wolno / lecz pewnie / ku nieznanym / wybrzeżom”. Takie obłoki to symbol świętości, łaskawości, mądrości. To także miejsce epifanii i emblemat Opatrzności. W zakończeniu wiersza poeta oświadczy: „to w nich / a nie w gwiazdach / rozstrzyga się / los”.

W wierszu *Fragment (SP)* idylliczność zamykającego wiersz obrazu podkreśla harmonia głoskowa (efekt trzykrotnego powtórzenia wyrazu „obłoki” i dwukrotnego powtórzenia wezwania „zsyłaj”) oraz eufoniczna instrumentacja głosek płynnych – „l”, „ł”. Prośba podmiotu nie jest „zamiast”. Pragnienie oczyszczenia ściśle się łączy i współbrzmi z prośbą o obłoki. One przemienić mogą rzeczywistość namiotów wojennych w namioty pasterzy, a epos w sielankę. One też są ekwiwalentem prostoty i dobroci, uosobieniem marzeń i poezji – tej właśnie, która ma wartość ocalającą, która broni przed chaosem, zamętem, nihilizmem, nicością.

Doświadczenie wojenne

Znaczenia wiersza *Fragment (SP)* dopełnione zostają sensami wywiedzionymi z innych tekstów poety. Przywołany kontekst wierszy: *Do Apollina (SS)*, *Potwór Pana Cogito (ROM)*, *Obłoki nad Ferrarą (R)* uzupełnia brakujące ogniwa poetyckiej refleksji i Herbertowego dialogu z tradycją, ale – podobnie jak spuścizna antyku – nie wyczerpuje aktualizowanych w tekście odniesień. Nielatwo dotrzeć do wszystkich „miejsc wspólnych”. Nie to jest zresztą istotne – założona fragmentaryczność musi przemawiać treścią niepełną. Zostańmy przy obłokach. To one są kluczem do uchwycenia przesłania wiersza i znakiem rozpoznawczym trzeciej, ostatniej już z wymienionych na początku całości.

Jako *loci communes* – obłoki obrazują przemijalność i trwanie, nieuchronność i powtarzalność historii. Także tej, o której pisał kiedyś Krzysztof Kamil Baczyński wizyjnie spiętrzając obrazy historycznych bitew. W wierszu *Historia* „krew ta sama spod kity czy z hełmu” ewokowała powracalność śmierci i nietrwałość ludzkich istnień, silnie doznawaną dopiero w obliczu wojennej zawieruchy.

Twórczość Baczyńskiego, podobnie jak innych umarłych rówieśników, to jedna z niezabliźnionych ran poetyckiej pamięci Herberta. Poetów tego pokolenia wspominać będzie autor w debiutanckiej *Strunie światła* i w *Epilogu burzy*. Sylwetki „Kolumbów” przywołane zostaną w obrazie śpiewaka uciekającego z palącego się miasta (*Poległym poetom, SS*) oraz w wizerunku poety, któremu nie udaje się wyprowadzić poezji z płonącego miasta (*O Troi, SS*). To im stawia Herbert pomniki i kopce. „Wołanie martwych”, wołanie pokoleń, o którym mowa w wierszu *Fragment* i które pobrzmiewa w całej późniejszej poezji

Herberta, to – wolno sądzić – także i tamto wołanie. W wierszu *Fragment* słycać je kilkakrotnie. Za pomocą intertekstualnych nawiązań Herbert powraca tu bardzo wyraźnie do wątków i symboli, czytelnych na tle twórczości pokolenia „spełnionej Apokalipsy”¹³.

W wierszach, które uznać można za manifesty pokoleniowego samopoczucia, pojawiają się znamienne obrazy. Borowski w *Czasie pogardy* ukazuje świat jako pole bitwy. Metafora „nieba cięciwy” i porównanie dróg do strzał „drżących w porywach wiatru” nawiązuje do sytuacji *Iliady*. Z bitewną aurą korespondują tutaj zdarzenia dziejące się „dołem”: sunący pochód „barbarzyńcy”, towarzyszący mu hałas i zniszczenie. Podmiot innego wiersza Borowskiego wyznaje:

niepróżno tarcz dźwigamy, broń,
wznosimy czoło, mocne ramię
i ukrwawiamy w boju dłoń.
Niepróżno z piersi ciecze krew,
poblądle usta, skrzeple twarze

(*Pieśń*)

Zbliżone wyznanie, a jednak zaprawione większą niepewnością (bo jaki sens ma trwająca walka?) zawiera znany wiersz Baczyńskiego:

I tak staniemy na wozach, czołgach,
na samolotach, na rumowisku,
gdzie po nas wąż się ciszy przeczołga,
gdzie zimny pot obmyje nas,
nie wiedząc: stoi czy płynie czas.
Jak obce miasta z głębin kopane,
popielejące ludzkie pokłady
na wznak leżące, stojące wzwyż,
nie wiedząc, czy my karty iliady
rzeźbione ogniem w błyszczącym złocie,
czy nam postawią, z litości chociaż,
nad grobem krzyż.

(*Pokolenie*)

Bohater *Fragmentu* (SP), uczestnik trojańskiej bitwy i zarazem poeta współczesny, to właśnie jeden z tamtych, bohater homeryckiego eposu. Obrazowanie i kształt stylistyczny wiersza Herberta nawiązuje do wypowiedzi Borowskiego i Baczyńskiego, a choć inna jest

¹³ Określenie J. Kwiatkowskiego (*Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964, s. 9).

sytuacja polityczna (wiersz Herberta powstał przecież niemal dwadzieścia lat po wojnie), choć tym razem „nie krew nie krew ucieka”, podmiot wypowiada doświadczenie bardzo podobne do tego, które stało się udziałem straconego pokolenia. Jego tożsamość rozpoznawalna jest na tle historiozoficznego i generacyjnego katastrofizmu pokolenia czasów wojny i okupacji¹⁴. Podobnie jak w utworach Baczyńskiego, „mówi się tu o dziejach zdominowanych przez mord i o kondycji tych, którzy – okolicznością dziejową zmuszeni do zabijania – przerażeni są dostrzeżeniem faktu, iż nie tylko wroga, ale i ich dosięga znieprawienie; z tego punktu widzenia – zauważa Andrzej Franaszek – Herbertowską modlitwę można byłoby włożyć w usta żołnierzy wszystkich czasów, także tych, którzy walczyli w AK i Szarych Szeregach”¹⁵. Gorzka rezygnacja podmiotu to w istocie akceptacja konieczności uczestnictwa w dziejącej się historii, już nie patetycznej, lecz powszedniej, a przez to – jak się wydaje – bardziej jeszcze tragicznej. Trwa czas „spełnionej Apokalipsy”, a walka wcale nie jest zakończona. „Długie jak wieczność oblężenie” (*Raport z oblężonego miasta, ROM*), o którym powie Herbert w innym miejscu, sprawia, że tragiczne doświadczenie, związane z utratą wartości, jest udziałem także i tych, którzy ocaleli.

Pragnienie przywrócenia dobroci splamionym twarzom i włożenia do rąk prostoty formułowane jest niejako w intertekstualnym dialogu z Baczyńskim. Młody poeta, podobnie jak Herbert, prosił przecież o wyjęcie z oczu „bolesnego szkła tamtych lat, o starcie z włosów pyłu bitewnego (*„Niebo złote ci otworzę...”*) i o oczyszczenie (*Modlitwa II*). „Gdy broń dymiąca z dłoni wyjmę...” – pisał, marząc o powrocie do świata dobra, miłości i prostoty, do „niebios złotego namiotu, / przestrzeni jak morze żywej” (*Dzieło dla rąk*). Dlatego także Herberta prośby do Apollina wydają się dziwnie znajome. W *Elegii* Baczyński zwracał się do obłoków „lotnych, żagli uniesień, drzew przyjaciół na nieboskłonach”. Im przeciwstawiał własny niepokój, niedokończoność, śmiertelność i kruchość. „Wiarą was nazwę...” – pisał.

Rytm powrotu

Obca, jałowa rzeczywistość podmiotu mówiącego niczym nie przypomina epoki heroicznej. Nie ma powrotu do świata „poetów naiwnych”¹⁶, rządzonego harmonią, prostotą

¹⁴ Po śmierci Borowskiego pisał Herbert w liście do Zawieyskiego: „po raz pierwszy zrozumiałem, co znaczy słowo pokolenie. To jest związek ludzi, w których bił ten sam czas, którzy doznawali tych samych pokus, radości, klęsk. To bardzo wielkie słowo i bardzo wielka solidarność” (HZ 59).

¹⁵ A. Franaszek, *Róża w czarnych włosach*, [w:] *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998, s. 148-149.

¹⁶ Zob. F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. S. Skwarczyńska, Kraków 1965, t.1,

i dobrem. Nie ma powrotu do całości. Pozostały tylko gruzy i „odpadki poematu” (*Codziennosc duszy, PC*). To z nich konstruowane są treści wiersza-fragmentu.

We *Fragmencie (SP)* spleciona sieć nawiązań konstruuje znaczeniorodną przestrzeń intertekstualną, a przy tym – ikonicznie odtwarza mentalną przestrzeń podmiotu. Herbert, wędrowiec w świecie kultury, tułacz żyjący „tu” i „teraz”, swoje odczucia wypowiada za pomocą konwencji. Znaczenia wiersza stają się czytelne w nawiązaniu do wcześniejszych wypowiedzi, na tle spuścizny autora, w kontekście twórczości rówieśników oraz – co najważniejsze – w reminiscencji stylistycznej, dla której odniesieniem jest antyk. To on wyznacza przestrzeń intertekstualnych spotkań Herberta z innymi poetami¹⁷. Językiem tej tradycji „Herbert posługiwał się w momentach kluczowych, decydujących: kiedy określał poetykę i sens poezji, zasadnicze idee i wartości, kiedy wreszcie szukał ocalenia”¹⁸. Tak dzieje się również i teraz.

Przesłanie utworu wiąże się z pragnieniem oczyszczenia i z powrotem do świata marzeń, prostoty i dobroci. Ów powrót ewokowany jest na wszystkich poziomach tekstu: w warstwie znaczeniowej („nie powrócimy do żon”, „znów”), w powracaniu do obrazów, motywów i słów-kluczy znanych z poezji bliskiej Herbertowi, w nacechowaniu interpretacyjnych kontekstów. W tym sensie także aluzja do heksametru polskiego pełni funkcję rytmu powtórzeń – metrycznego ekwiwalentu całości. Najwierniej realizują ją wersy 11. i 12.:

11. / _ / _ _ / _ _ _ / _ _ || / _ _ _ / _ _ _ / _ _ 15 (7+8)
 12. / _ _ _ / _ _ / _ _ || / _ _ _ / _ _ _ / _ _ 15 (7+8)

Rytm powtórzeń najsilniej jednak dochodzi do głosu w ostatnim wersie – będącym niejako kulminacją i zarazem esencją powracalności:

15. _ _ / _ _ / _ _ _ / _ _ || _ _ / _ _ / _ _ _ / _ _ 16 (8+8)
 15. obłoki zsyłaj Apollo obłoki zsyłaj obłoki

¹⁷ Biorąc pod uwagę wątek trojański i motyw Apollina interesujące byłoby również prześledzenie spotkania Herberta z Norwidem. Poemat *A Dorio ad Phrygium* rozpoczyna się inwokacją skierowaną do Apollina: „Nie ciebie wzywam ja, o Apollo, / Któremu na nieśmiertelnej cięciwie / Tętnią strzały, gdy z bark otrząsas włos. / Tyś rumieńcem dogmatu młodego ludu, / Tyś energii harmonją... / Lecz ku tobie wołam, a Apollinie, / Którego akademicki ton i postać / Wielokrotnie i najróżnotrafniej / Pisarz brał i malarz kleił na mur, / Nie tve dając ci ciało, nie tve, równe / Ładem linji i barw harmonją...”. W dalszej części poematu poeta zestawia realia swego czasu z sytuacją eposu.

¹⁸ J. Brzozowski, *Antyk...*, op. cit., s. 268.

Trzykrotnie powtórzone słowo „obłoki”, eufoniczna powtarzalność głosek „a”, „o” oraz specyficzna konstrukcja składniowa (powtarzalnością członów rządzi gradacyjny układ: ABC–AB–A) sprawia, że dobitność znaczeniowa tego fragmentu ustępuje miejsca symbolicznej nieokreśloności; prośba brzmi niczym magiczna inkantacja.

Choć w *Strunie światła* poecie nie udało się wywieść z pożaru ani chóru, ani poematu, ocalała pieśń kierując się w podobloczną przestrzeń (*O Troi, SŚ*). To tam, ku przestworom nieba spogląda teraz poeta. Poprzez implikowaną otwartość, paradoksalnie, fragment ma zdolność wypowiedzienia tego, co niewypowiedzalne lub do wypowiedzenia trudne, jedynie on – wyrażając bezradność wobec całościowego ujęcia – daje wgląd w transcendencję, niemożliwą do ujęcia formami całościowymi¹⁹. Wołanie o obłoki to pragnienie odzyskania całości, to pragnienie poezji. W niej przecież „każda całość może być częścią i każda część całością”²⁰. I tylko tak – zdaje się wierzyć Herbert – możliwy jest powrót

¹⁹ Takie były poglądy romantyków. Por. K. Bartoszyński, *O fragmencie...*, *op. cit.*, s. 912.

²⁰ F. Schlegel, cyt. za: K. Bartoszyński, *O fragmencie...*, *op. cit.*, s. 70.

„Lot krótki i upadek”

(*Dedal i Ikar*)

Jednym z grzechów śmiertelnych kultury współczesnej jest to, że małodusznie unika ona frontalnej konfrontacji z wartościami najwyższymi. A także aroganckie przeświadczenie, że możemy obyć się bez wzorów....

Zbigniew Herbert, *Duszyzka*

Jękły głuche kamienie

Cyprian Norwid, *Fortepian Szopena*

Dystans epicki

Wypowiedź poetycka Zbigniewa Herberta rzadko przybiera postać liryki bezpośredniej i nawet w tych utworach, w których występuje względne utożsamienie podmiotu z autorem wewnętrznym (w wierszach osobistych i konfesyjnych) wraz z „ja” autorskim do głosu dochodzi zazwyczaj także „wewnętrzny rewizor” – ironia¹. Sztuka jest dla Herberta odwrotnością ekshibicjonizmu. Nieprzypadkowo podziwianego Piero della Francesca nazwie autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* „jednym z najbardziej bezosobowych, ponadindywidualnych artystów wszystkich czasów” (*Piero della Francesca*, BO 238). Dystans, powściągliwość, obiektywizm; antybiografizm i antypsychologizm; relacja zwrotna („ja” – „ja”) stłumiona przez odniesienia: „ja” – „świat”, „ja – inni”, „ja” – „Bóg”... Z pewnością bliska jest Herbertowi–poecie postawa epika, który przekraczając ograniczenia funkcji emotywniej i autotelicznej próbuje docierać do sedna spraw i bytu; relacjonować bądź (częściej) prezentować zdarzenia.

Filarami tak rozumianej epickości są u Herberta w s p ó ł c z u c i e, i r o n i a, m i t y –pojęcia (zarazem kategorie estetyczne), które często powracają przy okazji analizy jego

¹ Tę sytuację rozpoznał i szczegółowo omówił S. Barańczak (*Ironie*, [w:] *Uciekinier z Utopii... op. cit.*, s. 120 – 146).

wierszy i które uznać można za wyróżniki tej twórczości. Współczucie jako źródło postawy epickiej i niejako *dajmonion* pisarstwa, jako siła odśrodkowa inspirująca ciążenie ku innym. Ironia, będąca gwarantem dystansu. I mit, który w arystotelesowskim znaczeniu (*mythos*) pozwala obiektywizować przeżycie (gdyż „Nie ma zjawiska przyrody ani zjawiska w życiu ludzkim, które nie nadawałoby się do mitycznej interpretacji i o taką interpretację nie prosiło”²) oraz – za przykładem Norwida – „odejrzeć” fatum.

Owo norwidowskie „mierzenie się z rzeczywistością” było może najważniejszym motorem estetycznych poszukiwań Herberta, jego spotkań z „wzorami kultury”. Dzieła mistrzów „burzyły zarozumiałą pewność siebie, kwestionowały ważność >mysiej krzątanimy< wokół skrzeczącego >ja<. A w zamian ofiarowały światło” (*Duszyczka, LM 90-91*).

Zarazem kontakt z nimi nie zawsze był tylko kontemplacją czy też – by przywołać sformułowanie z listu do Jerzego Zawieyskiego – „pokornym zagapieniem się w przedmioty” (HZ 144). Zazwyczaj owocem takiego spotkania był dialog i próba „rozbrojenia” obecnej w sztuce mitologii. Chłodne promieniowanie dzieł sztuki, wyrazisty *lucidus ordo* prowokował, by przeciwstawić mu „ciemne źródła”. W jasnym blasku arcydzieł spada „węzowa łuska pychy” (*Dawni mistrzowie, ROM*); najboleśniej odsłania się pełna niepokoju i pęknięć kondycja ludzka. Z tego też powodu artefakty kultury działają niczym lustro; pozwalają przejrzeć się w sobie tak jak w spektaklu zaaranżowanym przez szekspirowskiego Hamleta; jak w fabule greckiej tragedii, w której wraz z *katharsis* działa na odbiorcę siła *anagnorisis*. „Pragnąłem zawsze, żeby nie opuszczała mnie wiara, iż wielkie dzieła ducha są bardziej obiektywne od nas. I one będą nas sądzić” (*Duszyczka, LM 91*) – wyzna poeta i może dlatego wiele razy staje naprzeciw dzieł mistrzów, wzorów tradycji, by w nich oglądać siebie i świat sobie współczesny; by konfrontować. I będzie to oddziaływanie wzajemne, bo Herberta „rozwiązywanie mitologii” odbywa się równocześnie w obu znaczeniach tego słowa. Jest rozszyfrowywaniem zagadki i tajemnicy zawartej w strukturze dzieła czy w fabule mitu, ale też reinterpretowaniem, a często o d w r a c a n i e m sytuacji utrwalonej w tradycji bądź wybranego motywu.

Tak dzieje się również w spotkaniu zapisanym na początku lat 50-tych, w poetyckiej konfrontacji z mitem o Dedalu i Ikarze.

Mówi Dedal:

Idź synku naprzód a pamiętaj że idziesz a nie latasz
skrzydła są tylko ozdobą a ty stąpasz po łące

² E. Cassirer, *Mit i religia*, [w:] *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, przedmową poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1998, s. 139.

ten podmuch ciepły to parna ziemia lata
a tamten zimny to strumień
niebo jest takie pełne liści i małych zwierząt

Mówi Ikar:

Oczy jak dwa kamienie wracają prosto do ziemi
i widzą rolnika który odwala tłuste skiby
robaka który wije się w bruździe
zły robak który przecina związek rośliny z ziemią

Mówi Dedal:

synku to nie jest prawda Wszechświat jest tylko światłem
a ziemia jest misą cieni Patrz tutaj grają kolory
pył się unosi znad morza dymy idą ku niebu
z najszlachetniejszych atomów układa się teraz tęcza

Mówi Ikar:

Ramiona bołą ojciec od tego bicia w próżnię
nogi drętwieją i tęsknią do kolców i ostrych kamieni
nie mogę patrzeć się w słońce tak jak ty patrzysz się ojciec
ja zatopiony cały w ciemnych promieniach ziemi

Opis katastrofy

Teraz Ikar głową w dół upada
ostatni obraz po nim to widok dziecinnie małej pięty
którą połyka żarłoczne morze
w górze ojciec wykrzykuje imię
które nie należy ani do szyi ani do głowy
tylko do wspomnienia

Komentarz

Był taki młody nie rozumiał że skrzydła są tylko przenośnią
trochę wosku i piór i pogarda dla praw grawitacji
nie mogą utrzymać ciała na wysokości wielu stóp
Istota rzeczy jest w tym aby nasze serca
które toczy ciężka krew napęłniły się powietrzem
i tego właśnie Ikar nie chciał przyjąć

módlmy się

(Dedal i Ikar, SS)

Aluzja heksametryczna

Wiersz *Dedal i Ikar (SŚ)* rozpoczyna się dialogiem. „Mówi Dedal”, „Mówi Ikar”, znowu kwestia Dedala i zamknięcie rozmowy wypowiedzią Ikara. Podobny zabieg, przypominający dramatyczne didaskalia, spotkać można w późniejszej poezji Herberta. Monolog Kaliguli (*Kaligula, PC*), Damastes (*Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi, ROM*) poprzedzony zostaje lakoniczną zapowiedzią o formule „mówi + imię bohatera”. W tych sytuacjach, zakwalifikowanych przez Barańczaka jako liryka roli³, dramatyczny bohater jest nietożsamy z autorem wewnętrznym wypowiedzi. Tak jak w *Powrocie prokonsula (SP)* czy *Trenie Fortynbrasa (SP)*, w większym bądź mniejszym stopniu zaznaczony zostaje autorski dystans wobec mówiącego podmiotu.

Analizowany wiersz, pomimo formalnego podobieństwa, reprezentuje jednak inny typ wypowiedzi, a tytułowi bohaterowie wydają się być raczej maską autora. Za pośrednictwem Dedala i Ikara toczy się tutaj wewnętrzny dialog, spór racji i – podobnie jak w pojedynku Apollina i Marsjasza (*Apollo i Marsjasz, HPG*) – trudno ustalić zwycięzcę i pokonanego; tego, po czyjej stronie jest słuszność i tego, który się myli. Obaj mówiący są bowiem reprezentantami tej samej instancji nadawczej, którą – przez analogię do autora psychofizycznego, „z krwi i kości” – nazwać można autorem wewnętrznym konstruowanym z krwi ciemnej i jasnej (pisał o niej Herbert w dramacie poświęconym Sokratesowi), z ciemnych i jasnych źródeł, powinności i pragnień⁴.

Pierwsza przesłanka, która uprawomocnia taką interpretację, zawiera się w budowie wiersza. Utwór, rozpisany na głosy i naśladujący strukturę dramatu, jest tekstem epickim i to nie tylko z powodu pojawiających się w dalszych partiach tekstu epickich form podawczych (zaznaczone „didaskaliami” opis i komentarz). W znaczeniu, które epice nadaje Henryk Markiewicz⁵, także dialog otwierający wiersz ma strukturę epicką, a za pewną przesłankę narracji monologicznej można uznać zabieg formalny – jednolitość strukturalną, dostrzeganą na poziomie wersyfikacyjnej organizacji tekstu. Wypowiedzi obu bohaterów (zwłaszcza ich dwie kolejne kwestie) zawierają tendencję do wyrównania 6-akcentowego. W wypowiedziach

³ S. Barańczak, *Ironie*, [w:] *Uciekinier z Utopii...*, *op. cit.*, s. 133 – 138.

⁴ W takim kierunku zdaje się też zmierzać interpretacja J. Dudek, według której „cała twórczość [Herberta – M.M.] jest nieustannym poszukiwaniem ponadindywidualnej równowagi i syntezy między tym, co – zgodnie z symboliką Herberta – wyraża światło a >misą cieni<, ziemią” (*Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi... op. cit.*, s. 293).

⁵ „Utwór epicki określić można jako tekst monologiczny (wypowiedzi postaci są wszak przytoczeniami) o funkcji przedstawiającej, z niewielkim na ogół nasileniem funkcji emotywniej” (H. Markiewicz, *Rodzaje i gatunki literackie*, [w:] *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1996, s. 163).

obu odnaleźć można aluzję do heksametru – epickiego metrum Homera, który służy tutaj nie tylko uwzniośleniu treści, ale też ich modelowaniu na podobieństwo epickiej narracji. Wraz z wyrównywaniem rytmu, ujednocnieniem wersyfikacyjnego konturu narasta semantyczna nieprzystawalność wypowiedzianych kwestii – sposobów widzenia świata. W ten sposób budowane jest napięcie wewnętrzne, przygotowujący moment katastrofy. W dwóch ostatnich wersach wybór drogi odmiennej, dokonany przez Ikara, podkreśla pośredniówkowa zbitka akcentowa – „przeakcentowanie” wersu, zaburzające tok rytmiczny.

Mówi Dedal:

/ / / / / / / / / / / / / / / /	16 (9+7)
/ / / / / / / / / / / / / / / /	15 (8+7)
/ / / / / / / / / / / / / /	12
/ / / / / / / /	8
/ / / / / / / / / / / / / / / /	14 (7 + 7)

Mówi Ikar:

/ / / / / / / / / / / / / / / /	15 (7+8)
/ / / / / / / / / / / / / / / /	15 (8+7)
/ / / / / / / / / / / / / /	10
/ / / / / / / / / / / / / / / /	15 (8+7)

Mówi Dedal:

/ / / / / / / / / / / / / / / /	14 (7+7)
/ / / / / / / / / / / / / / / /	16 (8+8)
/ / / / / / / / / / / / / / / /	14 (8+6)
/ / / / / / / / / / / / / / / /	15 (8+7)

Mówi Ikar:

/ / / / / / / / / / / / / / / /	14 (7+7)
/ / / / / / / / / / / / / / / /	17 (8+9)
/ / / / / / / / / / / / / / / /	16 (8+8)
/ / / / / / / / / / / / / / / /	14 (7+7)

Odwrócenie platońskiego projektu świata

W rozmowie Dedala i Ikara inicjatywa należy do ojca. Jego wypowiedź dwukrotnie otwiera apostrofa: „Idź synku naprzód”, „Synku, to nie jest prawda”. Zdrobienie pełni tu funkcję hipokorystyczną, wskazuje typ relacji między uczestnikami dialogu, ale też pozwala rozpoznać modalność wypowiedzi. Czasowniki „idź” i „pamiętaj” przywołują archetypową sytuację – naukę chodzenia, która jest zarazem nauką życia, rodzicielskim „prowadzeniem”. Rozważny Dedal napomina: „pamiętaj że idziesz a nie latasz”. Rozwagę i ostrożność ewokuje też zastrzeżenie nazywające skrzydła „t y l k o (podkr. M. M.) ozdobą” oraz czasownik „stąpasz”. Jak się wydaje, nie samą wiedzę, lecz i postawę roztropności pragnie przekazać dziecku ten, który „objaśnia świat”.

Objaśnianie oparte jest na dychotomicznym szeregu: „idziesz” – „latasz”, „ten” – „tamten”, „ziemia” – „niebo”, „zimno” – „ciepło”, „podmuch” – „strumień”. Kształt świata i ustalenie składników rzeczywistości dookreślone zostaje poprzez analogię i przeciwstawienie. Dzięki temu sytuacja przedstawiona nawiązuje do wzorca zachowań Boga, który w biblijnej *Genezis* zarazem stwarza i porządkuje świat. Rozdział *Księgi Syracha* (zatytułowany *Człowiek w dziele stworzenia*), głosi: „Słuchaj mię, synu, zdobądź wiedzę / i do słów moich przyłóż swe serce! Z umiarem objawię naukę / i z troskliwością wyłożę wiedzę. Na rozkaz Pana, na początku, stały się Jego dzieła / i gdy tylko je stworzył, dokładnie określił ich zadanie. Uporządkował je na zawsze, od początku w daleką przyszłość. (...). Pan stworzył człowieka z ziemi / i znów go jej zwróci.” (Syr 16, 24 – 27; 17, 1).

Starotestamentowe *creatio* (akt słowny) odbywa się na zasadzie rozdzielenia. Bóg oddzielił światło od ciemności, niebo od ziemi, ziemię (jako powierzchnię suchą) od wody. Te elementy (ziemia, woda [tu jako „strumień”, „morze”], powietrze [„podmuch ciepła”], światło, cienie) odnaleźć można również w wypowiedzi Dedala. Dopiero później ma miejsce to, co teologia nazywa „przyozdobieniem”, a co jest treścią drugiej kwestii ojca. Światu przedstawionemu przydane zostają kolory; obraz świetlistego wszechświata dopełniony zostaje pyłem i dymami, które wznoszą się ku niebu oraz tęczą utkaną „z najszlachetniejszych (jak głosi epitet superlatywny – przyp. M. M.) – atomów”. Apel do intelektu wzmocniony zostaje oddziaływaniem na sferę odczuć estetycznych. Jednak gdy Dedal zabiera głos po raz drugi, jego wypowiedź ma już inny cel: jest reakcją na słowa Ikara i opinią, która dotyczy fundamentalnej prawdy bytu. „Nieprawdziwej” wizji swego rozmówcy przeciwstawia Dedal rzeczywistość, noszącą znamiona filozofii plotyńskiej. Zapowiedzią tej perspektywy jest sformułowanie zawarte w zakończeniu pierwszej wypowiedzi ojca. Nazwanie ziemi „pełną” nawiązuje bowiem tak do Biblii („Ty wszystko mądrze uczyniłeś: ziemia jest pełna twych

stworzeń” Pwt 4, 29), jak i do optymistycznej formuły Plotyna zakładającej, że żyjemy na najlepszym ze światów. „Ziemia cała jest pełna wszelkich żywin i istot nieśmiertelnych i aż do nieba pełne jest wszystko”⁶ – głosił przedstawiciel neoplatonizmu, a za nim tęzę tę przejęła kosmologia średniowiecznego chrześcijaństwa. Z ducha platońskie jest także przeciwstawienie Wszechświata (będącego światłem) i ziemi, która jest „misą cieni”. Wizerunek grającego kolorami obrazu dopełnia tęcza; starotestamentowy znak przymierza (Boga i człowieka, tego, co w górze i tego, co na dole) łączy się z platońskim porządkiem świata i daje wyobrażenie harmonii, panującej w górnych rejonach nieba.

Dialog bohaterów osadzony jest w relacjach przestrzennych i wobec nich zorientowany. Punkt widzenia Dedala określa kierunek horyzontalny, dominujący w pierwszej wypowiedzi (propozycja rozejrzenia się wokół) i wertykalnie skierowany ku górze (w kwestii drugiej wskazanie na wszechświat, tęczę oraz akcentowanie ruchu w górę: „pył się unosi znad morza dymy idą ku niebu”). Natomiast perspektywa Ikaru zdominowana jest przez ruch w dół; jest wąska i skupiona. I nie ma tu miejsc wspólnych. Odmienność porządków przestrzennych warunkuje i podkreśla nieprzystawalność punktów widzenia, niemożność porozumienia.

Już pierwsza wypowiedź Ikaru zdaje się nie mieć związku ze słowami ojca. Ikar nie słucha nauk i uparcie patrzy w dół, kierując oczy ku temu, co niskie. Ciężka praca rolnika, robak, a następnie kolce i kamienie – to dostrzegane przezeń elementy rzeczywistości; antynomiczne wobec wskazywanych przez Dedala. Lekkości, o którą upomina się ojciec, przeciwstawiony zostaje ciężar. Oczy są bowiem jak kamienie, które wracają do ziemi, a porównanie to nawiązuje do przytaczanej przez Herberta w innym miejscu legendy prometejskiej, zgodnie z którą „kamienie łączył z ludźmi węzeł pokrewieństwa. Zachowały nawet zapach ludzkiego ciała. Człowiek i kamień reprezentują dwie siły kosmiczne, dwa ruchy: w dół i w górę. Surowy kamień spada z nieba, poddany zabiegom architekta, cierpienia liczby i miary, wznosi się do siedziby bogów” (*U Dorów*, BO 78).

Ikar widzi robaka, który „przecina związek rośliny z ziemią” i to na nim – symbolu zła i grzechu – skupia się jego uwaga. Perspektywa „przyziemna” przewartościowuje idealistyczną propozycję Dedala. Duchowy zachwyty zastąpiony zostaje bólem, szlachetne doznania – cielesnym odczuciem drętwienia. Zamiast „najszlachetniejszych atomów” – kolce i ostre kamienie, zamiast wszechświata – ewokująca pustkę próżnia. Elementy rzeczywistości opatrzone zostają nowymi imionami. A w tym „odwróceniu”, które za Nietzschem nazwać by

⁶ Cyt. za: Arthur O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, przeł. Artur Przybylski, Warszawa 1999, s. 73.

można „odwróceniem platońskiego projektu świata”⁷, jedynie ziemia zyskuje walor pozytywny. Oksymoroniczne określenie „ciemnych promieni” czyni z niej ikaryjski ekwiwalent słońca.

„Rozwiązanie mitu”

„Dramat” rozpisany na głosy-racje nie jest powtórzeniem fabuły mitu (dodać trzeba, że jednego z najbardziej popularnych w polskiej literaturze powojennej⁸). Zapisana przez Greków historia mówi bowiem, że to Ikarą ciągnęło ku słońcu, i że zgubiła go pycha czy też nierozwaga, chętnie utożsamiana z młodzieńczym idealizmem. Upadek bohatera był nieplanowany i nieoczekiwany. Również mityczny Dedal zachęcał raczej do obniżenia lotu, a nie – jak u Herberta – do patrzenia się prosto w słońce. „Rozwiązując” sytuację liryczną poeta nadaje inną wartość katastrofie. Upadek, będący celem i pragnieniem, jest odwróceniem tamtego zdarzenia; konsekwencją skupienia uwagi nie na sobie (to prowadzi bowiem do brawury), lecz skierowaniem spojrzenia na innych. Rzecz można, że Ikar spadł pod działaniem siły przyciągania Matki Ziemi, podczas gdy platoński świat idealny (reprezentowany przez ojca) mógł być dlań ocaleniem.

Dając nową wykładnię mitu Herbert zachowuje jednak przypisane bohaterom postawy: Dedal, zwolennik harmonii, jest rozważnym realistą, a Ikar – ściągany przez przyziemne tęsknoty – pozostaje niepoprawnym marzycielem. Dlatego „opis katastrofy” to równocześnie powtórzenie i odwrócenie mitu, „postawienie na głowie” tamtej sytuacji. Może nie przypadkiem „Ikar głową w dół upada”. Połyka go morze; zatopiony, pochłonięty powraca do prochu ziemi. Z pewnością nieprzypadkowo też ów właśnie opis, eksponujący małą dziecinną piętę (oraz wcześniej wspomniana postać rolnika „odwalającego tłuste skiby”) nawiązuje do innego wzoru kultury – *Upadku Ikara* namalowanego przez Piotra Bruegla Starszego. Tak jak na słynnym obrazie XVI-wiecznego malarza, którego twórczość „przeciwstawiała się (...) renesansowym, platońskim czy neoplatońskim kanonom piękna”⁹, upadek bohatera nie zostaje dostrzeżony. W wierszu Herberta tragizm wydarzenia pogłębia zestawienie obojętności rolnika z rozpaczą ojca. Ten, który pozostał w górze, wykrzykuje imię. Imię, które – powie autor *Dedala i Ikara* – „nie należy ani do szyi ani do głowy / tylko

⁷ Cyt. za: L. Kleszcz, *Nietzsche – Elzenberg – Herbert*, [w:] *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy*, Poznań 2002, s. 249 – 267).

⁸ Do mitu o Dedalu i Ikarze nawiązują m.in. T. Różewicz w wierszu *Opowiadanie dydaktyczne, a i obowiązki*, S. Grochowiak w utworze *Ikar*, E. Bryll – *Wciąż o Ikarach głoszą...*

⁹ Cyt. za J. Łukasiewicz, *Chłopski Bruegel i wesoły Burns*, [w:] tenże, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002, s. 92.

do wspomnienia”. Podobny motyw i archetyp rodzica tracącego dziecko pojawia się w wierszu *Białe oczy*, zamieszczonym w tym samym debiutanckim tomiku Herberta. W tamtym wypadku opis agonii i „odchodzenie w śmierć” zamyka podsumowanie: „matka krzyczy / szarpie bezwładne imię” (*Białe oczy*, *SS*).

W imię wspólnego losu

O ile w przedstawionej sytuacji (dialogu bohaterów i opisie katastrofy) egzystencjalne doświadczenie rozdzielenia i śmierci zostało zobiiektywizowane za pomocą mitu, o tyle w komentarzu, dołączonym na końcu, funkcję epickiego zdystansowania wobec zdarzeń pełni ironia. Po bezstronnej relacji głos zabiera komentator i – wyjaśniając sytuację – używa argumentów powszechnie znanych: Ikar był młody, nie rozumiał. Zazwyczaj tak właśnie komentowany jest wyczyn bohatera. Deprecjonowanie zachowań Ikara oraz projektu pomysłowego konstruktora („trochę wosku i piór i pogarda dla praw grawitacji / nie mogą utrzymać ciała na wysokości wielu stóp”) jest jednak autodemaskacją mówiącego. Istnienie ironii potwierdza konflikt faktów. Jak wiadomo, Ikar wcale nie próbował unosić się ku górze, a przyczyna katastrofy nie sprowadzała się do nieumiejętności nabierania powietrza i pogardy dla praw grawitacji. Tłumaczenie, że „Istota rzeczy jest w tym aby nasze serca / które toczy ciężka krew / napełniły się powietrzem / i tego właśnie Ikar nie chciał przyjąć” – uzmysławia, że komentujący ani nie zna, ani nie rozumie przyczyn tragedii. Ów moment ujawnia wyraźny dystans między autorem wewnętrznym i komentatorem, jednak nie unieważnia wypowiedzianych racji.

Choć przedstawiony argument i trzeźwe widzenie sprawy brzmią cynicznie, zawierają „zdroworozsądkowe” wyjaśnienie: powietrze, które ma wyprzeć ciężką krew, jest niezbędne do życia. To powietrza łaknie umierający bohater *Białych oczu* („Najdłużej żyje krew / tłucze łaknie powietrza” – zapisze Herbert). Ale też powietrze, jak pokazuje Barańczak, posiada u Herberta wartość ambiwalentną i ma w sobie „coś ze śmierci”¹⁰. Autor *Uciekiniera z Utopii* wiąże ów śmiertelny walor z jasnością, suchością i czystością, które ewokują zimną, nieludzką doskonałość. Powietrze jednak „ma w sobie coś ze śmierci” także dlatego, że pozbawione jest „ciężaru gatunkowego”. Napęlić się powietrzem to unosić i wzdymać; poruszać lekko, nazbyt lekko. W poezji Herberta ów ruch – lekkiego unoszenia, kołysania jest symbolem życia łatwego (taki ruch charakteryzuje prawą nogę Pana Cogito [*Pan Cogito o dwu nogach*, *PC*]); o „dar wysoki”, którym jest „krok taneczny”, „mało duszy / mało sumienia / lekka głowa” ironicznie prosi bohater innego wiersza (*Prośba*, *EO*).

¹⁰ S. Barańczak, *Antynomie*, [w:] *Uciekinier...*, *op. cit.*, s. 73 – 76.

Już dość wcześnie (w wierszu *Napis, SS*) podmiot odrzuca łagodne, usypiające kołysanie jako sposób na życie. Przeciwstawia mu ciężar odpowiedzialności i heroicznym wyrzeczeń:

gdy wyschnie źródło gwiazd
będziemy świecić nocom

gdy skamienieje wiatr
będziemy wzruszać powietrze.

Ambiwalencja „powietrza” nadaje pojęciu walor nierozstrzygalności. Herbert bowiem nie może wyrzec się tego, co jest częścią kondycji ludzkiej – pragnienia życia: „kruchej domu z powietrza” (*Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki, PC*). Może dlatego bohater jego wierszy „żyjąc pomimo / żyjąc przeciw” (*Trzy wiersze z pamięci, SS*) egzystuje w napięciu, trwa wśród antynomii. Nieustanne ścieranie się i bolesne współlistnienie krwi ciemnej i jasnej, ciężkiej krwi i powietrza, ciężaru i lekkości (którego jednym z imion jest konflikt przyjemności i obowiązku) jest tak naprawdę dychotomią nierozwiązywalną. Nie ma tu znaków jednoznacznie dodatnich i ujemnych, gdyż obok pragnienia powietrza i światła, oraz wartości najwyższych człowieka – co zauważył Herbert w liście do Henryka Elzenberga – dają się też określać „słowa zaczynające się na nie: niepokój, niepewność, niezgoda. I czy ma się prawo porzucać ten stan” – pytał poeta (*HZ 33*).

Wiatr i róża, jak opowiada narrator jednej z próz poetyckich (*Wiatr i róża, HPG*), „byli zupełnie różni – on lekki i jasny, ona – nieruchoma i ciężka jak krew. (...) wiatr rozumiał, że aby naprawdę cierpieć, trzeba być wiernym”. Trzeba – dodajmy – „pozostać wiernym niepewnej jasności” (*Pan Cogito i wyobraźnia, ROM*) i tej linii, którą w twórczości Herberta opisał Tomasz Burek¹¹. Wiersz o Dedalu i Ikarze nie pozostawia wątpliwości. Herbert nie porzuca kruchej kondycji ludzkiej, wybiera „słowa na nie” i ucieczkę nie tyle z utopii (rzeczywistość Dedala nie zostaje w wierszu zakwestionowana, jej istnienie jest równie realne jak świat Ikara), co z Arkadii i raj. Podmiot – zawieszony między niebem i ziemią, utkany z prochu i światła, promieni jasnych i ciemnych – wybiera rozdzielenie. W imię wspólnego losu, w imię współczucia.

¹¹ T. Burek, *Herbert – linia wierności*, [w:] *Poznanie Herberta...op. cit.*, s. 169 – 183.

„Na skrzydłach metafory”

Mit pozwala rozpoznać i nazwać nie tylko sytuację egzystencjalną. Jego siła lokucyjna dotyczy również zachowań estetycznych, a u Herberta obie te sfery ściśle się przenikają. „Skrzydła są tylko ozdobą” – napomina Dedal. W innym miejscu, przywołując motyw Ikara, poeta napisze: „Unosił się rzadko na skrzydłach metafory, potem długo spadał w objęcia Wielkiej Matki” (*Pan Cogito i wyobraźnia, R*). Nową możliwość interpretacyjną sugeruje deklaracja odrzucenia stylu ozdobnego i mowy patetycznie wysokiej. Tak też komentuje sytuację podmiotu przyrównanego do Ikara w wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia (R)* Barańczak: „Zawieszony jak Ikar między niebem mitu a ziemią empirycznego doświadczenia, w swoim użyciu języka Herbert również balansuje między organizacją poetycką a przejrzystością znaczeniową, między idiomem konwencjonalnym a idiomem potocznym”¹² i choć to nie oznacza rezygnacji z metafor i nadorganizacji znaczeniowej (o czym też pisze wspomniany badacz), Herbert-poeta wybiera to, co zwykle, przyziemne. W innym miejscu wyznaje: „oddam wszystkie przenośnie / za jeden wyraz / wyluskany z piersi jak żebro” („*Chciałbym opisać...*” *HPG*). Scharakteryzowaną ikaryjską sytuację można za Barańczakiem interpretować jako wybór sposobu poetyckiego mówienia, można też odczytywać ją w kontekście zadań twórcy, obdarzonego „ikaryjską misją” odpowiedzialności za innych i koniecznością uczestniczenia we wspólnym losie. „Nikt nie uleci w niebo. Ziemia przyciąga ciało i ołów” – zapisze Herbert w podsumowaniu jednej z próz poetyckich (*Wojna, HPG*). Dla „wygnanego arkadyjczyka” „lot krótki i upadek na kamienne dno” (*Balkony, HPG*) zdaje się być najcenniejszym z doświadczeń, a motyw u p a d k u wskazuje klucz do wyobraźni poety.

Wybór Ikara

Wyobraźnia Herberta, zauważa Aleksander Fiut, „uparcie obraca się wokół ofiarnego rytuału (...)”¹³. Wystarczy wymienić wiersz *Oltarz (SŚ)*, motyw ofiarnych gestów (ponawianych zwłaszcza w pierwszym tomiku) czy też postaci Orfeusza (*Zimowy ogród, SŚ*), Dionizosa (*Ofiara, KM*), Chrystusa (*Na marginesie procesu, N;* *Męczeństwo Pana Naszego...*, *N; Hakeldama, PC; Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu, PC; Domysły na temat Barabasz, EO*). Wśród modelowych sytuacji ofiary tradycja chrześcijańska wysuwa

¹² S. Barańczak, *Demaskacje*, [w:] *Uciekinier...*, *op. cit.*, s. 102.

¹³ A. Fiut, *Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Herbert*, [w:] *Poznanie Herberta...op. cit.*, s. 281. O znaczeniu ofiary także w życiu poety świadczy wydana ostatnio korespondencja *Z. Herbert – J. Zawieyski...*, *op. cit.*

się na plan pierwszy. Ona też – w świetle ostatnich słów wiersza *Dedal i Ikar (SŚ)* – wydaje się najbliższym kontekstem przedstawionych zdarzeń. Sformułowanie „módlmy się”, będące podsumowaniem, przypisać można autorowi komentarza, ale równie dobrze może ono funkcjonować osobno – jako sygnał sytuacji sakralnej, wydarzenia liturgicznego. To kapłańskie zawołanie powraca dwukrotnie w czasie mszy świętej (dodajmy – o f i a r y [podkr. M. M.] mszy świętej): przed liturgią Słowa i po komunii, liturgii Stołu. Ikar spadł. *Consumatum est*, „Jętkły głuche kamienie” – jak pisał Norwid (*Fortepian Szopena*). Bohater został „pożarty” przez morze, „pogrzebany” przez ziemię”. Jego czyn niejako rekompensuje sytuację wcześniejszą, gdy „zły robak przecinał kontakt rośliny z ziemią”. „Odwrócenie” dotyczy w tym wypadku też dosłownej, zorientowanej przestrzennie sytuacji składania ofiary: wcześniej pył i dymy szły ku górze, teraz Ikar niejako „z góry”, pokonując drogę odwrotną, sam składa siebie w ofierze. Doniosłość czynu (który zestawić można ze śmiercią Chrystusa) podkreśla niespektakularny, breughlowski wymiar zdarzenia; a religijna analogia sytuuje całość opowiedzianych w wierszu zdarzeń w kontekście biblijnego dzieła stworzenia, grzechu (upadku pierwszych rodziców) i odkupienia. *Księga Syracha* przypomina: „Wielka udręka stała się udziałem człowieka / i ciężkie jarzmo [spoczęło] na synach Adam / od dnia wyjścia z łona matki, / aż do dnia powrotu do matki wszystkich. (...) Wszystko, co jest z ziemi, do ziemi się wróci, / a co z wody, powróci do wody” (*Syr 40, 1; 11*).

Historia odkupieńczej ofiary stanowi centrum chrześcijańskiej tradycji, przywoływanej w twórczości poety¹⁴. Bezpośrednio do niej nawiązują wspomniane wiersze pasyjne oraz rozsiane w wierszach aluzje do ukrzyżowania. „Kto weźmie ranę...”? – pyta Herbert („*Jest świeża...*”, *N*), tę samą, jak się zdaje, która w późniejszym wierszu *Tomasz (EB)* „krzyczy we wszystkich językach ryby”. W kontekście pasyjnym interpretować można symbolikę kolców i ostrych kamieni. Ikar przyjmuje na siebie ofiarę i – jako jej konsekwencje – cierpienie. I broni tej postawy negując „niebiańską” perspektywę. Tak samo będzie się zachowywał późniejszy bohater Herberta: przeniesiony do wieczności, nie pozwoli, by odebrano mu zdolność cierpienia, „do końca będzie bronił / wspaniałego odczucia bólu” (*Przecucie eschatologiczne Pana Cogito, ROM*). Odczucie bólu, opatrzone epitetem „wspaniałe” wiąże człowieka z życiem. Jest wspaniałe także dlatego, że nie dopuszcza do zatracenia się w egzystencji przyjemnej i łatwej, że nie pozwala zapomnieć o imperatywie męznego znoszenia losu.

Historia Dedala i Ikara, także Abrahama i Izaaka (z wiersza *Fotografia, ROM*). staje się czytelna w kontekście tajemnicy odkupienia. Ci, którzy stanowili jedno – Ojciec i Syn,

¹⁴ Pisze o tym T. Garbol (*Chrystus w poezji Zbigniewa Herberta*, „Ruch Literacki” 2001, z. 2, s. 199 – 210) oraz M. Nowak („... stopień do mojej ułomnej metafizyki”. *Herbert i liturgia*, „Ethos” 2000, nr 4, s. 97 – 108).

muszą się rozdzielić, doświadczyć rozpacz. „Oto zbliża się chwila ostateczna / podniesienie / ofiara / chwila która rozdzieli” – napisze poeta w późniejszym wierszu (*Widokówka od Adama Zagajewskiego, R*). A nawiązanie do zbawczego dzieła oraz podobną jedność ojca i syna implikuje też wiersz *Rozmyślania o ojcu, PC*:

„urodził się raz drugi drobny bardzo kruchy
o skórze przezroczystej chrząstkach bardzo nikłych
pomniejszał swoje ciało abym mógł je przyjąć” .

Tajemnica liturgicznego misterium zawiera uchwytyny związek z wydarzeniem, które zostało opisane w wierszu *Dedal i Ikar*: „w nieważnym miejscu jest ślad pod kamieniem” (*Rozmyślania o ojcu, PC*) – ślad upadku, miejsce pogrzebienia.

Aluzję do ikaryjskiego mitu zawiera też utwór *Ojcowie gwiazdy (SP)*. Tytułowi bohaterzy to zarazem potomkowie „mądrygo Dedala”, jak i „nierozsądnego” Ikara . Ich udziałem jest życie w sztucznym świecie, odartym z tajemnicy oraz rozdzielenie („a teraz wszystko od nich było rozdzielone”). *Ojcowie gwiazdy*, która narodziła się z „wybuchu” (tak interpretować można tytuł), są jednak rozsądni i szaleni. Pielęgnują wspomnienie wyrwywającego się w górę latawca, a jako pamiątkę po ojcu przechowują „stary srebrny puls” – ślad serca w sztucznym świecie elektrycznych sów. Wieczorem czytają swoim dzieciom bajkę o „mądrym Dedalu”, który „został w porządku natury”. Rozważny, bogaty w trudną wiedzę o potrzebie rezygnacji, „księżycy nie chciał ani gwiazdy”. „*Ojcowie gwiazdy*” są Dedalami i Ikarami zarazem, na chłodno ponawiają wybór Ikara i powracają do domu „bez zwierząt i paproci”, do antyraju. Bo raj prawdziwy i naturalna harmonia nie może być – według Herberta – udziałem człowieka, zatopionego „w ciemnych promieniach ziemi”.

Motyw ziarna

Nie bez powodu motyw ziemi-matki jest tak ważny w twórczości poety i łączy się z motywem ziarna¹⁵. Przyjęcie przez „ziemię łaskawą” symbolizuje ocalenie i bezpieczeństwo, mimo że wcale nie wiadomo, czy ziarno wyda plon. „Ciało moje jałowe ziarno” (*Testament, ŚŚ*) – powie poeta, „ziarnko pustki nad ziarnkiem nicości” – podsumuje śmierć młodego chłopca (*Na chłopca zabitego przez policję, EB*). W poezji Herberta ziarno wiąże się tyleż z

¹⁵ Oprócz biblijnego motywu ziarna-życia w poezji Herberta pojawia się w niej również symbolika pokoleń-ziaren piasku. Por. „drodzy zmarli mnodzy jak ławice piasku podobni do piasku” (*Kołysanka (ROM)*) i fragment Księgi Rodzaju: „będę ci błogosławił i dam ci potomstwo tak liczne jak gwiazdy na niebie i jak ziarnka piasku na wybrzeżu morza” (Rdz 22, 17).

nowym życiem, co ze śmiercią („umarłych imion wyschłe ziarno” [*Las Ardeński, SŚ*]). Z tego też powodu nowy chrzest – „chrzest ziemi” (przeciwstawiony „chrztowi z ognia” i „chrztowi z wody”, który przeszli ocaleni z potopu i pożaru [*Chrzest, HPG*]) – wymaga zarazem męstwa i niepewności. Takie znamię, zaprawione niepewnością i męstwem, nosi czyn Ikara. Bo trzeba przyjąć śmierć, przyjąć rozdzielenie i – zaufać „niepewnej jasności”. Poezja Herberta zapisuje paradoks wiary, która mówi o życiu ze śmierci, o pogrzebanym ziarnie. Izaak Herberta musi zginąć, by żyć już na zawsze i być „pięknym jak ocalała w węglu katedra paproci” (*Fotografia, ROM*). Ofiara jest warunkiem życia, ale ta pewność nie czyni ją łatwiejszą. Powiedzenie: „jak mało trzeba / aby się pojednać” budzi śmiech (*Rozmyślenia o ojcu, PC*), bo możliwość ocalenia – wie o tym bohater Herberta – wymaga cierpienia, wymaga ofiary.

Poprzez ofiarę można przywrócić stan pierwotnej jedności, „iskierkę światła hasło pojednania”. To przekonanie dojrzewa stopniowo w poezji Herberta, dochodzi do głosu w późniejszych zbiorach wierszy: w *Panu Cogito*, *Raporcie z oblężonego miasta*, *Elegii na odejście*, *Rovigo*. Nadbudowane nad raną, nadaje nową wartość życiu i cierpieniu. Rzec można, że refleksja filozoficzna Herberta „dojrzewała” nadając sens rozdzielaniu, upadkowi, cierpieniu. Pan Cogito, który z perspektywy spogląda na swoje życie (*Pan Cogito a perła, PC*), opowiada o kamyku, ocierającym obolałą piętę. Jednostkowe zdarzenie, wędrówka z uwierającą drobiną piasku, jest parabolą przebytej drogi, doświadczeń podmiotu. Ból i cierpienia – jak uzmysławia ów żartobliwy i ironiczny nieco rekonesans – wyparły idee Platona i wszystkie inne idee. Nietzscheańska zasada *amor fati* kazała wybrać los Ikara. Nie platoński wszechświat, lecz „lot krótki i upadek”. Nie raj, lecz wygnanie z Arkadii „oczywistych kształtów”. Bohater prozy poetyckiej *Pan Cogito a perła* nie usunął kamyka. Tytuł pozwala jednak wierzyć, że cierpienie zdolne jest przemienić obolałą piętę. Perła jest przecież jedynym klejnotem, który powstaje drogą żywego procesu, szlachetnym owocem cierpienia: do wnętrza małży dostaje się ziarenko piasku i rozpoczyna metamorfozę. Sugestywny obraz obolałej, napuchłej pięty przeciwstawiony „małemu zimnemu ziarnku piasku” dziwnie się łączy z „widokiem małej dziecinnej pięty” (*Dedal i Ikar, SŚ*) – na nowo ważnej; z symbolem rany i ziarna.

„Dokąd płynie Dionizos...”

(Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa)

W panteonie greckich bogów Herberta Dionizos zdaje się nie odgrywać roli tak znaczącej jak np. Apollo czy Hermes. Spotykamy go jedynie dwa razy – jako bohatera krótkiego opowiadania *Ofiara*, opublikowanego po śmierci poety w zbiorze *Król mrówek. Prywatna mitologia*, oraz w wierszu *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*, zamieszczonym w tomiku *Rovigo*. (Wcześniejsza, jak można się domyślać, wersja tego czterowiersza znalazła się na początku *Prywatnej mitologii*, pełniąc tam funkcję motta). W obu utworach mamy do czynienia z odmiennym wizerunkiem greckiego boga; w obu – postać Dionizosa łączy się z zagadką i tajemnicą.

Ofiara Dionizosa

Sytuacja przedstawiona w prozie *Ofiara (KM)* zapowiada koniec pewnego etapu historii. Losy ludzi nie leżą już w rękach „sił wyższych”. Moralną degrengoladę i zmierzch świata bogów – bardzo podobnie jak w *Próbie rozwiązania mitologii (N)* – unaocznia sytuacja partyjnego zebrania. Na spotkaniu panuje ogólny bałagan; brak jest mobilizacji i dyscypliny: „Poplamione obrusy, ślady papierosów wokół małych talerzyków na tle obrad Olimpu, nie zmieniane serwetki i kwiaty w kryształowych wazonach, a także monotonna lista potraw, słaby wybór win – już to samo świadczyło o głębokim kryzysie świata bogów.” W *Próbie rozwiązania mitologii* wniosek końcowy sprowadzał się do konkluzji: „organizację trzeba rozwiązać”. Grecy bogowie – wczorajsi konspiratorzy – muszą wrócić do „normalnego życia”, narrator odnotowuje ich reakcje: Posejdon jest optymistą, Atena „chlipie w kącie”, o swą sytuację niepokoją się „opiekunowie uregulowanych strumieni i wyciętych lasów”. Najbardziej ekstremalne rozwiązanie wybiera Hermes – skacze do rzeki i tonie. I choć narrator podkreśla, że ocena tego czynu nie jest jednoznaczna, na uwagę zasługuje fakt, że stał się on punktem wyjścia do „czegoś nowego, niejasnego”.

Podobny samobójczy gest jest udziałem Dionizosa – bohatera *Ofiary (KM)*, który eksperymentalnie godzi się wziąć na siebie ciężar trudnej misji. W tym utworze Hermes jest tylko pomysłodawcą i egzekutorem czynu. Nieco dłuższa wersja tej historii (zamieszczona w aneksie do *Króla mrówek*) zawiera dodatkowe wyjaśnienie władcy Olimpu: „Jednego

z nas trzeba poświęcić. Mówiąc prosto, trzeba jednego z nas zabić na stopniach ołtarza jak zwierzę ofiarne. Ludzkość zrozumie, że jesteśmy gotowi dla niej coś zrobić.” Zdecydowano się, jak ironicznie powie narrator, na „sposób animacji praktykowany przez wiele religii”. Jednak moment śmierci, gdy Dionizos płacze i przywołuje Boga na świadka – wyraźnie przywołuje chrześcijański motyw pasyjny. Jest też nawiązaniem do tej wersji mitu dionizyjskiego, który w greckim bogu, synu ziemianki Semele i boga Zeusa, widział postać pokrewną Orfeuszowi i prefigurację Chrystusa. Dionizos orficki, podobnie jak Orfeusz i Chrystus, zstąpił do otchłani i stamtąd wyprowadził swoją matkę, Semele. Dopiero ów czyn zapewnił jej nieśmiertelność oraz status bogini. W tym ujęciu Dionizos jest pośrednikiem między światem żywych i umarłych, postacią obdarzoną odpowiedzialną i ważną misją.

Misterium przemijania

Odmienny jak by się zdawało aspekt dionizyjskiego mitu podejmuje Herbert w *Czarnofigurowym dziele Eksekiasa (R)*:

Dokąd płynie Dionizos przez morze czerwone jak wino
 Ku jakim wyspom wędruje pod znakiem winorośli
 Spity winem nic nie wie – więc my także nie wiemy
 Dokąd płynie prądami z pnia bukowego łódź lotna.

Treść utworu zainspirowała scena, namalowana na dnie tzw. czary z Vulci około 535 roku p.n.e. Wizerunek przedstawia łódź z żaglem i spoczywającego w niej Dionizosa – brodatego mężczyznę o długich włosach, ubranego w zdobną szatę. Ów centralny motyw dekoruje wyrastająca z łodzi winorośl (jej grona zwisają nad płynącą postacią) oraz płaszące wokół delfiny. Wiersz Herberta nie jest jednak prostą transpozycją obrazu w słowo. Opis implikuje doznanie estetyczne, a właściwie wrażenie, jakie owo doznanie wyzwała w mówiącym¹. Podmiot empatycznie wchodzi w sytuację mitu i współuczestniczy w misterium przemijania. Odczucia i stany psychiczne, które dochodzą do głosu w kontakcie ze sztuką, rodzą doznanie eschatologiczne. Tak dzieje się również w innych utworach, których tematem jest dzieło artysty (np. *Ołtarz, SŚ; Fragment wazy greckiej, SŚ; Wit Stwosz: Uśnięcie NMP, EO*).

¹ K. Kuczyńska-Koschany nazywa ten opis dzieła sztuki ekfrazą, której głównym celem jest „utrzymanie harmonii pomiędzy tonem opisu a opisywanym przedmiotem”. Podobnego typu transformację dzieła sztuki – nawiązanie do malowidła, znajdującego się wewnątrz czarnofigurowej wazy, zawiera też, zauważa Kuczyńska-Koschany *Fragment wazy greckiej z tomu Struna światła. (Przeciw „tryumfowi antropomorficznej bestii” (prywatnie o „prywatnej mitologii” Zbigniewa Herberta, „Polonistyka” 2001, nr 6).*

Muzyczna nieokreśloność

Cechą rewelatorskiego zapisu poety, nazwanego przez Ryszarda Nycza epifanicznym,

jest to, że treść przekazu okazuje się nieodłączna od formy i jej konkretnego uwarunkowania, za sprawą których owa treść się przejawiała. Nadaje to strukturze owego doświadczenia charakter nie tylko głęboko ambiwalentny, ale też, być może, podwójnie umotywowany. Z jednej strony bowiem cecha ta sprawia, iż pozostaje ono tyleż niezastąpionym, co skażonym niepewnością sposobem kontaktowania się z prawdziwą, a niewidzialną i niepojętą rzeczywistością. Lub też może raczej: sposobem wywoływania, ustanawiania obrazu >ukrytego sensu i porządku<, który nie udziela nam się inaczej, jak tylko w tego rodzaju ułomnych (z konieczności) formach mediatyzacji, przemieniających niewyraźne tropy-ślady egzystencjalnego doświadczenia (...) w wieloznaczne znaki tropicznego porządku przedstawienia...².

W *Czarnofigurowym dziele Eksekiasa (R)* transpozycji obrazu w słowo towarzyszy redukcja znaczeń: w obrazowaniu wiersza, poddanym rytmowi 6-akcentowca, semantyka zaciera się na rzecz ewokowanej rytmem melodii i nastrojowości przekazu. Na liryczną nieokreśloność składają się: fantasmagoryczna sytuacja bohatera wiersza („spity winem nic nie wie”), pytania („dokąd”, „ku jakim”), dwukrotnie powtórzona, ujmująca wiersz w klamrę fraza: „Dokąd płynie”. Efekt muzyczności podkreślony zostaje przez sytuację płynięcia – ruchu jednostajnego i paralelizmy składniowe. Dodatkowo melodię wzmacnia instrumentacja głoskowa, oparta na głoskach - n, w, i, e, o (chyba nieprzypadkowo ich anagramem są słowa „wino”, „nie wie”).

Aliteracyjna figura dźwiękowa szczególnie intensywność osiąga w trzecim wersie. To kulminacyjny moment wiersza. Oddziaływanie obrazu (Dionizos „nic nie wie – więc my także nie wiemy”) współgra z poddawaniem się melodyce wiersza, z impresywnym nachyleniem tekstu. Nieprzypadkowo najsilniejsze aliteracyjne uporządkowanie i wyrazista zmiana rytmu (naruszające regułę heksametru „odwrócenie pierwszej stopy” w pośredniówkowym nagłosie i zestawienie obok siebie dwóch sylab akcentowanych) przypadają w miejscu, które wzmacnia impresywna funkcja wypowiedzi („więc my”).

Spity winem nic nie wie – więc my także nie wiemy

— / — / — — / — | | — — / / — — / —

14 (7+7)

Dodajmy, że fantasmagoryczną sytuację bohatera odnieść można również do sytuacji odbioru i potraktować jako projekcję podmiotu mówiącego, który – „kosztując wina”,

² R. Nycz, „Niepewna jasność” tekstu i „wierność” interpretacji... *op. cit.*, s. 255.

upajając się czarowną mocą poezji, zbliża się do dna czary i ... upodabnia do „spitego winem” bohatera. Upojeniu patronuje symbolika „wysp szczęśliwych”, to one zdają się być celem wędrówki Dionizosa – boga urodzaju, życia i „bujności życia”.

Metr liryczny

Wiersz Herberta reprezentuje silnie zrytmizowany typ wypowiedzi, w którym doznania duchowe, nieprzekładalne na język werbalny, uzewnętrzniają się przez konwencję. A w tym wierszu, podobnie jak w całej twórczości Herberta, konwencja, by przywołać Błońskiego, „najdoskonalej chwytą prawdę życia”³, ale też – przeżycia. Konwencją w *Czarnofigurowym dziele Eksekiasa (R)* jest zarówno budowa wersyfikacyjna, jak i metoda budowania znaczeń, oparta na hipotezie. Konwencją metryczną, która pomaga wypowiedzieć doznanie, staje się właśnie 6-akcentowiec, wyraźnie ciężący ku ukształtowaniom heksametrycznym. Rytm pełni tu funkcję indeksalną, która odsyła do świata mitów obecnych w pisanych heksametrem eposach Homera. W jednym z hymnów homeryckich, utworze adresowanym do Dionizosa⁴, pojawia się przekonanie, które mogłoby patronować Herbertowemu ujęciu motywu:

Witaj, dziecię pięknej Semele! Kto by ciebie zapomniał
Ten w żaden sposób nie może słodkiej złożyć pieśni.

Czytelne jest tu także odwołanie do (pisanej heksametrem) *Odysei*. Ryszard Krynicki zwraca uwagę na fragment utworu, będący parafrazą porównania z poematu Homera w przekładzie Jana Parandowskiego: „Przez morze czerwone jak wino” (u Homera w przywołanym tłumaczeniu jest „morze ciemne jak wino”)⁵.

W utworze Herberta, przypominającym epigram, „polski heksametr” najwierniej imitują człony średniówkowe wszystkich wersów i cały wers 4.:

1. / _ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _ / _	16 (7+9)
_ / _ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _ / _	15 (8+7)
/ _ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _ / _	14 (7+7)
/ _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _	15 (7+8)

³ J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie... op. cit.*, s. 55.

⁴ K. Zieliński twierdzi, że ów właśnie hymn zainspirował malarza czarnofigurowej wazy, który „uchwycił właściwy epilog tej opowieści” („Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa” Zbigniewa Herberta, „Warsztaty Polonistyczne” 1998, nr 4).

⁵ Zob. objaśnienia wydawcy do *Króla mrówek (Król mrówek. Prywatna mitologia..., op. cit.*, s. 125).

Heksamet, choć związany z sytuacją lirycznego opisu, jest w tym wierszu metrem najgłębiej lirycznym i – obok indeksalnej – pełni też funkcję emotywną, związaną z budowaniem nastroju wiersza; służy ewokowaniu treści, które nie dają się zwerbalizować, sensów płynących z momentu przeżycia indywidualnego. Przeżycie to dotyczy przemijalności spraw i zdarzeń, i jest częścią doświadczenia, które ustala kondycję człowieka, łączy jednostkę ze zbiorowością.

Echa *Iliady*

„Wyjaśnienia niemal każdego zagadnienia w tym wierszu należy szukać u samych korzeni poezji i kultury, do których sięgał po inspirację garncarz i malarz – Eksekias”⁶; do których sięgał – dodajmy – także autor tekstu. Obok wyraźnych nawiązań do *Odysei* słychać w utworze także echa drugiego poematu Homera⁷ oraz utworu, który z *Iliady* wyrasta – *Odprawy posłów greckich*. Wiersz jest bowiem uchwytą aluzją do słynnej III pieśni Chóru, a właściwie do jej początku:

„O białoskrzydła morska pławaczko,
Wychowanico Idy wysokiej
Łodzi bukowa...”⁸

Łódź bukowa, sytuacja płynięcia, a wreszcie rytm z przewagą daktyla i trocheja – to nici łączące oba teksty. W wersji zamieszczonej w *Prywatnej mitologii* te związki są jeszcze bardziej wyraźne. Mowa tam bowiem nie o „z pnia bukowego łodzi lotnej”, lecz wprost o „łodzi bukowej”, także „znak winorośli” (tutaj w znaczeniu: symbol, atrybut) jest w *Czarnofigurowej wazie garncarza Eksekiasa* „żaglem winorośli” (ów kształt ściślej łączy

⁶ Tak zauważa K. Zieliński w wieloaspektowej, erudycyjnej analizie i interpretacji tego wiersza (*Czarnofigurowe dzieło...*, *op. cit.*).

⁷ Wskazuje na nie K. Zieliński (*Czarnofigurowe dzieło...*, *op. cit.*) oraz A. Fiut (*Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Herbert*, [w:] *Poznawanie Herberta*, część 2...*op. cit.*, s. 293-294).

⁸ Ten właśnie fragment przywołał poeta na początku wygłoszonego przez siebie *Słowa na wieczorze poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku*, [w:] *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, red. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 94. L. Pszczołowska zwraca uwagę, że Chór III jest w pewnym sensie „najbardziej >grecki< ze wszystkich chórów *Odprawy* (...) utrzymany w wysokim stylu, wieszczym i patetycznym, pełnym poetyckich peryfraz i epitetów, gęstym od apostrof i emocjonalnych wykrzyknień, nie stroniącym od skomplikowanych figur semantyczno-dźwiękowych” (*Czy Kochanowski był sylabotonią?* [w:] *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka – Twórczość – Percepcja*, pod red. J. Pelca, P. Buchwald-Pelcowej, B. Otwinowskiej, t.1, Lublin 1989, s. 466).

się z wyobrażeniem „białoskrzydłej morskiej pławaczki”). Elementy obrazowania: winorośl oraz „morze czerwone jak wino” – motywy tyleż antyczne, co biblijne, współtworzą krąg odniesień do kultury śródziemnomorskiej. Dodać trzeba, że podobna sytuacja płynięcia „na dnie łodzi”, wpisana w bogatą literacką i kulturową symbolikę, organizuje znaczenia wiersza *Tren (ROM)*, omawianego w tej książce.

Dotknięcie wieczności

Pomimo odmienności ujęć bohater *Ofiary(KM)* i *Czarnofigurowego dzieła Eksekiasa (R)* jest tym samym Dionizosem i wywodzi się z odmiany mitu-symbolu, którą stworzył jeden z mistrzów Herbertowego estetyzmu – Fryderyk Nietzsche. Dla niemieckiego filozofa grecki bóg wina i płodnych sił przyrody był symbolem nieustannej przemiany; w dionizyjskim micie ujawniła się idea wiecznego powrotu, z której Nietzsche uczynił „moment wieczny” – jeden z zasadniczych punktów swej nauki. Autor *Tako rzecze Zaratustra*, dzieła będącego rezerwuarem motywów i symboli przejętych przez późniejszych twórców, pisał: „Wszystko idzie, wszystko powraca; wiecznie toczy się koło bytu. Wszystko zamiera, wszystko rozkwita; wiecznie rok bytu bieży. Wszystko się łamie, wszystko się znów spaja; jednakże buduje się wiecznie domostwo bytu. Wszystko się rozłącza, wszystko wita się ponownie; wiernym pozostaje sobie wieczne bytu kolisko”⁹.

Syntetyczność mitu dionizyjskiego wyraża postawy sprzeczne, oscylujące między biegunami. Dionizos jest równocześnie „bogiem radości i żałoby, narodzin i katastrofy, początku i końca, aprobaty życia i ucieczki przed nim w ponure rytuały misterium. Toteż mit jemu poświęcony dopuszcza przeciwstawne sobie postawy, od bezmyślnej radości dnia dzisiejszego po przerażenie wizją zagłady Europy i jej kultury”¹⁰. Za komentatorem Nietzschego Giorgio Colli, dodajmy też, że „wieczny powrót” dostarczał metafizycznej ochrony przeciw nicości – jako dowód na połączenie w widzialnym świecie skrajnych przeciwieństw. Z jednej strony – znikomej, kruchej egzystencji z drugiej – pierwotnej i

⁹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Kraków MCMXIII, s. 327.

¹⁰ M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni*. Studia pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 360. Wieloaspektowość dionizyjskiego mitu pozwala na wielość interpretacji utworu. W jego odczytaniu najdalej zdaje się posuwać K. Zieliński, który upatruje w Dionizosie – jako bogu szaleństwa i artystycznego natchnienia – jeden z głównych symboli literatury. Takie ujęcie, wsparte przez znaczenia przypisywane „pniu bukowemu” pozwala czytać refleksję Herberta w odniesieniu do twórczości „wiecznie żywej, bezwładnej we własnym pędzie, nieświadomej siebie i wymykającej się zewnętrznemu uświadomieniu” („*Czarnofigurowe dzieło...*”, *op. cit.*, s. 122).

niezmiennej esencji. „Gdyby bowiem wszystko, co następuje, miało kiedyś znowu powrócić takie samo, to nie mogłoby być tylko unicestwieniem.”¹¹

W twórczości Herberta Dionizos zdaje się odzwierciedlać dwa aspekty egzystencji związane z metafizyczną tajemnicą życia i śmierci. Bohater *Ofiary* poświęca się w imię odrodzenia i nowego życia. Ta sytuacja powraca wiele razy w poezji Herberta. Jej wersją jest wspomniana już wcześniej, przy okazji analizy wiersza *Dedal i Ikar* opowieść o Abrahamie i Izaaku (*Fotografia, ROM*), samobójczy wybór Ikara (*Dedal i Ikar, SŚ*) czy też nawiązania do męczeńskiej śmierci Chrystusa (*Na marginesie procesu, N; Męczeństwo Pana Naszego... N; Hakeldama, PC; Rozmyślenia Pana Cogito o odkupieniu, PC; Domysły na temat Barabasa, EO*). Natomiast bohater *Czarnofigurowego dzieła...* obrazuje drugi biegun „ucieczki przed śmiercią”. Złączenie z wszechbytem, poddanie się zapomnieniu i wejście w stan półsnu, półjawy zawiesza rzeczywistość i jej śmiertelny wymiar (warto przypomnieć, że bohaterowie *Próby rozwiązania mitologii* „po cichu [...] liczyli na s n y (podkr. M.M.)”). Panteistyczne poddanie się rytmowi wiecznych powrotów, tak samo jak odkupieńcza ofiara, pozwala wyrwać się śmierci i dotknąć tajemnicy wieczności. Jednakże też prowadzi do zagadki bytu.

¹¹ Referuję za S. Kasprzyskiem (*Rozmowa z Cieniem*, [w:] G. Colli, *Po Nietzschem*, przeł. i wstępem opatrzył S. Kasprzyski, Kraków 1994, s. 17).

ANEKS

Poplamione obrusy, ślady papierosów wokół małych talerzyków na stole obrad Olimpu, nie zmieniane serwetki i kwiaty w kryształowych wazonach, a także monotonna lista potraw, słaby wybór win – już to samo świadczyło o głębokim kryzysie świata bogów. Bogowie nie przychodzili lub samowolnie opuszczali obrady, spożywali dary boże nieestetycznie (i wbrew regułom), spali przy stole lub głośno wypuszczali odgłosy z ciała. Losy świata wymykały się z ich rąk.

Zeus częściej niż zwykle spotykał się z Hermesem w cztery oczy.

– Taki koniec świata można było przewidzieć – mówi Zeus do Hermesa – nie jesteśmy nieśmiertelni, *hélas*, ale sposób, w jaki to przebiega, jest karygodny w formie i oburzający. Nie pozostawiamy po sobie nic, nawet dobrego wspomnienia. A przecież nie wszystko za naszych czasów było złe – trzeba coś zaradzić – mówi Zeus do Hermesa.

Hermes radzi, by któregoś z bogów wybrać na ofiarę i ofiarować ją rękami ludzi. Taki mały sofizmat. Ostatecznie jest to sposób animacji praktykowany przez wiele religii. Dotychczas to się nie udało, ale można spróbować jeszcze raz, tak, jakby Bóg wtargnął na wykłady profesora filozofii, choćby to były wykłady ateisty. Koniec końców niczego się nie ryzykuje. Kurtyna oddzielająca światy – nadprzyrodzony i ziemski – już dawno jest dziurawa.

Dziwnie łatwo Dionizos zgodził się eksperymentalnie – bądź co bądź zaryzykował rolę ofiary. Tłumaczył, że życie straciło dla niego dawno urok i sens, a poza tym cierpi na migrenę i uzależnienie alkoholowe, utrudniające mu sprawowanie obowiązków. Cała sprawa wyglądała – i w istocie załatwiona była – szybko i bezboleśnie.

Ale czy rzeczywiście bezboleśnie? Zeus miał lekkie wątpliwości.

- Więc opowiedz dokładnie, jak to było? – pytał Hermesa.
- No, odbyło się wszystko bez przymusu i scen niemiłych i trywialnych.
- Czy Dionizos cierpiał? – zapytał naiwnie Zeus.
- Nie tylko cierpiał. Płakał. I przywoływał boga na świadka.

(Ofiara, KM)

Czytać *Tren Fortynbrasa* od końca (*Tren Fortynbrasa*)

Wielkość moralna daje znać o sobie szczególnym tonem, jakim odpowiada jej ten, kto się z nią zetknął. Kiedy światła pochodni padają na wyostrzony profil księcia leżącego na wznak, pochylamy się nad nim. Pochowany w pauzie huków armatnich i w naszym milczeniu ślubujemy Ci, książę, bezsenność, niepokój i żarliwość. Pochowany w małej przerwie ziemi i w najgłębszym miejscu pamięci ślubujemy ci, książę, że kiedy przyjdzie czas próby, wybierzemy cięższy rapier i cięższą śmierć.

Zbigniew Herbert

Wobec stylów odbioru

O *Trenie Fortynbrasa* (SP) napisano już sporo, a istniejące omówienia układają się dziś w odrębną historię. Ich prześledzenie¹ ujawniłoby pewnie bogactwo stylów odbioru oraz tę cechę, którą posiada „wielka literatura”: podatność na reinterpretujące lektury – odległe nieraz jak archipelagi, różne jak racje bohaterów wiersza.

Na odczytaniach *Trenu* wyraźne piętno odcisnęły zdarzenia powojenne: w *Hamlecie* upatrywano symbol politycznej bezkompromisowości; Fortynbrasa, będącego typem tyrananajeźdźcy, utożsamiano z wschodnim agresorem. Sympatie lokowały się zazwyczaj po stronie pierwszej postaci. Ale bywało też odwrotnie: postawa norweskiego wodza interpretowana była jako pochwała politycznego pragmatyzmu i tezy o wyższej konieczności, „przewadze porządku historii nad dezorganizacją i porządkiem śmierci”². „Historia nieporozumień wokół *Trenu* Fortynbrasa mogłaby się stać tematem osobnego eseju, który byłby w stanie powiedzieć wiele o politycznych złudzeniach intelektualistów”³ – napisze po latach Stanisław

¹ Tego zadania podjął się w ostatnim czasie J. M. Ruszar (*Racje Fortynbrasa*, „Rzeczpospolita. Dodatek Plus-Minus” 22-23 maja 2004).

² K. Wyka, *Tren Fortynbrasa*, „Literatura” 1972, nr 7.

³ S. Barańczak, *Ironie*, [w] *Uciekinier z Utopii...* op. cit. s. 137.

Barańczak. On sam zwraca uwagę na ironiczną złożoność wiersza oraz na nietożsamość nadawców – mówiącego bohatera i autora. Na takim założeniu oparta została kanoniczna już, najczęściej przywoływana lektura – Janusza Sławińskiego. Ucinając spory, oddzielając autora tekstu od podmiotu lirycznego badacz podkreśla, że sens utworu „nie pozwala się zredukować ani do sensu słów wypowiedzianych przez podmiot liryczny wiersza (Fortynbrasa), ani do przypuszczalnego stanowiska >drugiej osoby< jego monologu (Hamleta)”. Autor *Trenu* „nie opowiada się za żadną z tych postaw; interesuje go właśnie ich niewspółmierność i nieprzezwyteczalna obcość”⁴. Strukturalistyczna interpretacja nie uwzględnia kontekstu ideologicznego ani zewnętrznych okoliczności powstania wiersza. Sławiński nie bierze pod uwagę nawet dedykacji, odsyłającej do rzeczywistości pozatekstowej. Punktem wyjścia jest dlań tradycja i krąg znaczeń literackich. To za sprawą Szekspirowskiego *Hamleta* możliwe jest rozpoznanie struktury tekstu jako zestawienia dialogowych racji i wypowiedzi nadbudowanej nad cudzym przekazem.

Herbert jednak posiłkuje się nie tylko Szekspirem. Mówi (na co zresztą zwraca uwagę Sławiński) Wyspiańskim, Miłoszem⁵ oraz głosami innych jeszcze twórców. Intertekstualna przestrzeń wypowiedzi przekracza ramy konkretnych hipotez, a w głębszym, podskórnym nurcie monolog liryczny rozwija się również w nawiązaniu do gotowych struktur mówienia. Wzorce wersyfikacyjne oraz gatunkowe – nośniki znaczeń implikowanych – grają podczas lektury zderzeniem oczekiwań i realizacji. Znane wątki, sploty intertekstualnych nici i tradycyjnych struktur składają się na przekaz kunsztowny i wielowarstwowy, a przy tym wyraźnie czytelny – poddany osnowie porządkującej myśli autora. Tworząc współczesny apokryf⁶, opowiadając ciąg dalszy szekspirowskiej historii snuje Herbert swoją wersję zdarzeń i zajmuje stanowisko własne. Czy jest to jednak punkt widzenia tego, kto – jak chce Sławiński – nie staje po żadnej ze stron, kto wybiera trudniejsze i bardziej „wyrafinowane” rozwiązanie? Pozostając w kręgu wewnątrztekstowych, wywiedzionych z tradycji przesłanek oraz sygnałów pochodzących z innych tekstów poety, wskazać można zgoła odmienną wykładnię⁷.

⁴ J. Sławiński, *Zbigniew Herbert, „Tren Fortynbrasa”*, „Miesięcznik Literacki” 1967, nr 1;

⁵ Por. A. Fiut, *Ukryty dialog*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3.

⁶ O wierszu Herberta jako o współczesnym apokryfie pisze S. Balbus, *Temat historyczny jako pretekst i archetyp problematyki aktualnej (ostentacyjny apokryf współczesny)*, [w:] *Między stylami*, Kraków 1993, s. 315 – 318.

⁷ Podobnie wewnątrztekstowy punkt wyjścia i analiza sposobu realizacji struktury wersyfikacyjnej wiersza wolnego zdaniowego w omawianym utworze towarzyszy interpretacji zaproponowanej przez B. Chrzastowską i S. Wysłouch. Zasadnicza idea utworu, podkreślają autorki *Poetyki stosowanej*, wynika z jego struktury, w której wersyfikacja odgrywa istotną rolę; ona m.in. pozwala rozpoznać reguły, ustanowione przez podmiot poetycki i

Dla M.C.

Teraz kiedy zostaliśmy sami możemy porozmawiać księżę jak mężczyzna z mężczyzną
Chociaż leżysz na schodach i widzisz tyle co martwa mrówka
To znaczy czarne słońce o złamanych promieniach
Nigdy nie mogłem myśleć o twoich dłoniach bez uśmiechu
I teraz kiedy leżą na kamieniu jak strącone gniazda
Są tak samo bezbronne jak przedtem To jest właśnie koniec
Ręce leżą osobno Szpada osobno Osobno głowa
I nogi rycerza w miękkich pantoflach

Pogrzeb mieć będziesz żołnierski chociaż nie byłeś żołnierzem
Jest to jedyny rytuał na jakim trochę się znam
Nie będzie gromnic i śpiewu będą lonty i huk
Kir wleczony po bruku hełmy podkute buty konie artyleryjskie werbel werbel wiem nic pięknego
To będą moje manewry przed objęciem władzy
Trzeba wziąć miasto za gardło i wstrząsnąć nim trochę

Tak czy owak musiałeś zginąć Hamlecie nie byłeś do życia
Wierzyłeś w kryształowe pojęcia a nie glinę ludzką
Żyłeś ciągłymi skurczami jak we śnie łowiłeś chimery
Łapczywie gryzłeś powietrze i natychmiast wymiotowałeś
Nie umiałeś żadnej ludzkiej rzeczy nawet oddychać nie umiałeś

Teraz masz spokój Hamlecie zrobiłeś co do ciebie należało
I masz spokój Reszta nie jest milczeniem ale należy do mnie
Lecz czymże jest śmierć bohatera wobec wiecznego czuwania
Z zimnym jabłkiem w dłoni na wysokim krześle
Z widokiem na mrowisko i tarczę zegara

Żegnaj księżę czeka na mnie projekt kanalizacji
I dekret w sprawie prostytutek i żebraków
Muszę także obmyślić lepszy system więzień
Gdyż jak zauważyłeś słusznie Dania jest więzieniem
Odechodzę do moich spraw Dziś w nocy urodzi się
Gwiazda Hamlet Nigdy się nie spotkamy
To co po mnie zostanie nie będzie przedmiotem tragedii

Ani nam witać się ani żegnać żyjemy na archipelagach
A ta woda te słowa cóż mogą cóż mogą książę
(*TrenFortynbrasa, SP*)

Zanegowanie konwencji

Siatkę genologicznych tropów, w które wpisana została wypowiedź Fortynbrasa, otwiera tytułowy tren. Jak wiadomo, zapowiedziana konwencja trenowa nie zostaje w wierszu zrealizowana. W mowie Fortynbrasa odnaleźć można raczej zanegowanie tradycyjnego wzorca.

Zamiast pochwał – zimny krytycyzm, w miejsce żalu – uznanie konieczności śmierci Hamleta, zamiast pociechy płynącej z faktu, że *non omnis moriar* – przekonanie o bezcelowości poczynań nieżyjącego, a w miejsce zachęty do naśladowania jego działań – wysunięcie na plan pierwszy własnych przyszłych działań. Przemowa ta jest w istocie aktem samookreślenia Fortynbrasa⁸

– podsumuje Sławiński. Tego zaniechania nie usprawiedliwia bynajmniej postawa barbarzyńcy, nie znającego kulturowych obyczajów. Przywołaniu „jedyne go znanego” bohaterowi rytuału (a jest nim – jak sam twierdzi – pogrzeb żołnierski) towarzyszy kontekst modłów, śpiewu i gromnic. Znajomość tradycji kulturowo odmiennej każe wątpić w szczerłość deklaracji. W ten sposób już od początku mowa Fortynbrasa demaskuje jego samego: przybyły uzurpator po prostu nie zamierza liczyć się z tradycją; swoją wypowiedź, tak jak podległą mu rzeczywistość, chce oprzeć na „nowym ładzie”.

Za sprawą podmiotu autorskiego, który raz jeden (w tytule wiersza tylko) zaznacza swe istnienie – otrzymujemy ważną wskazówkę lekturową. Zderzenie trenu i mowy, która trenem nie jest, kieruje uwagę na dodatkowy poziom komunikacji i nakazuje czujność wobec metapoetycko kodowanych treści. Rzec można, że Herbert ujawnia się po to właśnie, by zatytułować monolog Fortynbrasa i wskazać rolę struktur gatunkowych. Odległość wobec konwencji, sposób realizacji wzorca będą odtąd elementem oceny bohaterów i częścią ich charakterystyki; implikowane w wierszu gatunki wyznaczać będą ramy interpretacyjne przedstawionych zdarzeń i tłumaczyć rzeczywistość pozatekstową.

⁸ J. Sławiński, *Zbigniew Herbert, Tren Fortynbrasa...*, *op. cit.*

Z perspektywy końca

Gdy Fortynbras mówi o końcu i rozbiciu, o osobno rozrzuconych szczątkach Hamleta – nogach, rękach i głowie, to słowa te – w planie metaforycznym – dotyczą też rozbicia innej całości, ewokowanej motywem strąconych gniazd: spójnej i bezpiecznej koncepcji świata⁹. W rzeczywistości przedstawionej *Trenu Fortynbrasa (SP)* coś się skończyło, rozpadło. Twarde „teraz” (powtórzone trzykrotnie w różnych momentach przemowy bohatera) uzmysławia nieubłaganą konieczność historycznej chwili¹⁰ i każe odwołać się do wydarzeń wcześniejszych, zarówno tych, które miały miejsce w dramacie Szekspira, jak i tych, które stały się udziałem Herberta-poety. Reprezentant pokolenia Kolumbów nie znajdzie w świecie ładu i harmonii, a sytuacja ta dotyczy także poezji. Rozbicie liry Orfeusza¹¹ przekreśliło możliwość mówienia językiem dawnym – t e r a z – nowa rzeczywistość domaga się nowego głosu. Dlatego Fortynbras wypowiada się nie tylko, jak chce Stanisław Balbus, „poza szekspirowskim utworem, poza jego gatunkiem”¹², mówi także poza tragedią w ogóle. I ma tego świadomość: „to, co po mnie zostanie – oświadcza – nie będzie przedmiotem tragedii”. Nie ma powrotu do tamtej konwencji, ani do świata form dawnych.

Przekonanie o końcu poezji dawnej (wzniosłej, melicznej, utrzymanej w stylu wysokim) wypowiada Herbert już bardzo wcześnie, jeszcze w *Strunie światła*. Jednym z bohaterów tego tomiku jest poeta-śpiewak, który z „rulonem słów” i „mozaiką metafor” ucieka z wojennej pożogi (*Poległym poetom, SŚ*). Pieśń uchodzi w niebo, chór zostaje w ruinach Troi (*O Troi, SŚ*). Nie ma chóru. Nie ma tragedii. „Odeszły pasterskie fletnie i złoto niedzielnych trąbek” (*Pieśń o bębnie, HPG*). Pozostał tylko bęben oraz odpadki i fragmenty: poematu, zapomnianego hymnu, dialogu. Autor *Struny światła* oraz *Hermesa, psa i gwiazdy* pisał będzie o strzaskanych torsach, połamanych pomnikach. To one wraz z rozbitymi formami „leżą jak garnki rozbite” (*Pryśnie klepsydra..., SŚ*) i wypełniają gruzami przestrzeń pamięci-przeszłości. „Napój uszedł w obłoki” (*Pryśnie klepsydra..., SŚ*). Także Hamlet – bohater *Trenu Fortynbrasa (SP)* rozpocznie teraz żywot w sferze górnej pod nazwą „Gwiazdy Hamlet”. Cały należeć będzie do przeszłości i istnieć w innym porządku znaczeń, odmiennym od tego, który reprezentuje Fortynbras. Tak dokonuje się poetycka waloryzacja przestrzeni i ustalenie nowej topografii. Podział na królestwo ducha i świat materii, na obszar pamięci i terytorium historii – „rzeczywistości nowej”, w której nie ma już miejsca na klasyczną

⁹ Ten sam motyw zburzonego gniazda i przeciwstawionego mu „kopca obojętności” pojawia się w wierszu *Wróżenie (SŚ)*.

¹⁰ Podobnie od słów „A teraz” zaczyna poeta rozrachunkowy *Tren (ROM)*, poświęcony „Pamięci Matki”.

¹¹ Określenie R. Przybylskiego (*Polska poezja klasyczna po roku 1956... op. cit.*).

¹² S. Balbus, *Temat historyczny..., op. cit.*, s. 320.

tragedię. Ta sytuacja zostanie alegorycznie stematyzowana w późniejszym utworze: „Tragedia była bez dna”, „chór skandował ciemne proroctwa i klątwy” (*Posłaniec, ROM*). Zakończenie utworu mogłoby być swoistym *appendixem* do *Trenu Fortynbrasa*:

Na koniec przybył ów goniec w masce z krwi błota lamentu
wydawał niezrozumiałe okrzyki pokazywał ręką na Wschód
to było gorsze niż śmierć bo ani litości ni trwogi
a każdy w ostatniej chwili pragnie oczyszczenia (*Posłaniec ROM*).

Tradycyjne kategorie estetyczne, kanon klasycznych gatunków, takich m.in. jak chorał, poemat, tren, tragedia oraz epos, wraz z elementami stylu wysokiego, stanowią punkt odniesienia dla estetyczno-moralnych wyborów poety. Podmiot zbiorowy wiersza *Fragment*, zamieszczonego (podobnie jak *TrenFortynbrasa*) w *Studium przedmiotu*, jest równocześnie bohaterem homeryckiego eposu i człowiekiem żyjącym „tu i teraz”. Bezskutecznie prosi o oczyszczenie splamionej pyłem i potem twarzy: „Usłysz nas Srebrnołuki przez zamęt liści i strzał, przez bitwy uparte milczenie i mocne wołanie martwych” (*Fragment, SP*). Nie ma już miejsca dla tradycji, wartości i bogów. Bitwa zdaje się nie mieć ani końca, ani rozwiązania.

W *Studium przedmiotu*, w którym krystalizują się artystyczne poszukiwania poety, utworom o wymowie etyczno-politycznej towarzyszą rozważania na temat sztuki. Dlatego zbór ten (podobnie jak dwie wcześniejsze książki poetyckie Herberta) jest „tomem pękniętym wewnątrz, bardzo niejednorodnym”¹³. I jest to zamysł nieprzypadkowy – konsekwencja przekonania, że twórczość wiąże się z historią, wartości estetyczne ściśle łączą z etyką, a każda struktura posiada dodatkowe nacechowanie. Ten, który odrzuca Monę Lizę (*Mona Liza, SP*), który doświadczył porażenia wojną, jest przekonany, że sztuka powinna być czymś więcej niż tylko przedmiotem estetycznego zachwyty, że ciąży na niej moralna odpowiedzialność. Z tego samego powodu także gatunek będzie dla Herberta wyborem filozoficznym i światopoglądowym (SP)rzęgniętym z systemem wartości¹⁴, z pytaniem o stan rzeczywistości pozatekstowej.

Lektura *Trenu Fortynbrasa*, zamieszczonego w *Studium przedmiotu*, wśród wierszy poruszających zagadnienia sztuki, domaga się nowego odczytania. Na istniejące bieguny „Hamlet – Fortynbras” nałożyć trzeba i tę opozycję, pochodzącą z literackiej sfery znaczeń. Hamlet to człowiek przeszłości i bohater tragedii. Kim w takim razie jest Fortynbras? To, co po nim zostanie, nie może być przedmiotem tragedii, bo wyczerpały się możliwości gatunku,

¹³ Taką opinię wyraża J. Kornhauser (*Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001, s. 37).

¹⁴ Por. J. Kopciński (R)*ejstracje i rytuały. O „Lalku” Zbigniewa Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta... op. cit.*, s. 321.

bo coś się rozpadło, skończyło?... „To jest właśnie koniec” – skwituje bohater. Koniec pewnej wizji rzeczywistości pozaliterackiej transponowanej teraz na płaszczyznę znaczeń strukturalnych, interioryzowanej w przestrzeni wiersza. Spróbujmy czytać *Tren Fortynbrasa* (SP) od k o ń c a. Od końca tragedii. Od ostatniego zdania.

Rytm eposu

„A ta woda te słowa cóż mogą cóż mogą książę”. Przywołany w zakończeniu wiersza fragment jest jeszcze jedną aluzją do Szekspira. „Słowa słowa, słowa...” – mówi duński książę w odpowiedzi na pytanie Poloniusza o czytaną książkę „Słowa, słowa, słowa, słowa” – powtórzy bohater Wyspiańskiego. Oto jesteśmy w kręgu metajęzykowym: słowa – metonimia literatury. Formułę Hamleta można rozumieć na kilka sposobów, także „jako wyraz pewnego lekceważenia dla słów”¹⁵. Taką wymowę zdaje się posiadać Fortynbrasowe zestawienie ich z wodą. Ono też uruchamia inny jeszcze kontekst.

Gdy Arystoteles porównywał tragedię i epopeję, stwierdzał m.in., że „tragedia osiąga cel naśladowania w szerszych granicach, bo co jest bardziej skupione, jest przyjemniejsze niż to, co jest zmieszane z długim czasem jak z wodą...”¹⁶. Wywody autora *Poetyki* wieńczy rozstrzygnięcie na korzyść gatunku tragediowego. Koronne argumenty dochodzą do głosu w zakończeniu rozprawy, gdy już wiadomo, że wyższość epopei była przewagą pozorną, wprowadzoną po to tylko, by silniej zaznaczyć stanowisko autora i jego przekonanie o randze gatunku. Związał tragedię przeciwstawia filozof rozciągniętej w czasie epopei. To literackie przestrzenie, pomiędzy którymi więcej jest różnic niżli punktów stykowych. Dwie odmienne rzeczywistości, dwa literackie porządki przestrzeni i czasu. Hamlet reprezentuje pierwszy z nich, Fortynbras – jak się zdaje – uosabia drugi¹⁷. Do niego wszak należą wypowiedziane słowa. Słowa „zmieszane z długim czasem jak z wodą”; w tragedii Szekspira powiązane z czytaną książką na temat dolegliwości wieku starczego; u Herberta - przeciwstawione milczeniu Hamleta.

Znikomość mowy wobec królewskiej, a raczej książęcej, mocy gestu; długowieczne trwanie wobec krótkotrwałej młodości; śmierć bohatera oraz codzienność egzystencji... Możliwości interpretacyjnych jest kilka. Oprócz zakwestionowania wagi wypowiedzanych

¹⁵ Por. J. Sławiński, *Tren Fortynbrasa...*, op. cit., s. 370.

¹⁶ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983.

¹⁷ O tym, że Fortynbras nie mieści się w świecie szekspirowskiej tragedii, pisze również J. M. Ruszar. Autor *Racji Fortynbrasa* zauważa m.in.: „Fortynbras wcale nie wypełnia chlubnego obowiązku przywrócenia ładu moralnego, do czego jest zobowiązany >z natury tragedii<. W rzeczywistości nie jest on deus ex machina, lecz jego karykaturalną mutacją” (*Racje Fortynbrasa...* op. cit.).

słów, ukazania ich bezsilności (jak pokazuje Sławiński) – przeświadczenie, że przetrwa nie monolog Fortynbrasa, lecz jego projekty i pomysły. Fortynbras to przecież nie poeta. To żołnierz i wojownik. Jego żywiołem jest walka. I proza życia – poddana rytmowi bębna. „Rzeczowość Fortynbrasa – odcinającego się od >efektownego sztychu< śmierci Hamleta – odczytujemy także z jego sposobu mówienia, wyrażonego wierszem zdaniowym, bardzo pokrewnym prozie” – zauważają Bożena Chrzóstowska i Seweryna Wysłouch¹⁸. Sposób realizacji wiersza wolnego współbrzmi z rozgoryczeniem bohatera, jest formalnym wykładnikiem emocji i racji. Warto jednak zwrócić uwagę jeszcze na jedną kwestię: gdy Fortynbras zaczyna mówić o swoim fachu, jego mowa, dotychczas biegnąca nieskrępowanym nurtem wiersza wolnego, poddana zostaje rytmowi regularnego sześćoakcentowca z oksytonem w wygłosie trzech pierwszych wersów:

Pogrzeb mieć będziesz żołnierski chociaż nie byłeś żołnierzem
 Jest to jedyny rytuał na jakim trochę się znam
 Nie będzie gromnic i śpiewu będą lonty i huk
 Kir wleczone po bruku hełmy podkute buty
 konie artyleryjskie werbel werbel wiem nic pięknego”

/ _ _ _ / _ _ _ / _ / _ _ _ / _ _ _ / _	16 (8+8)
/ _ _ _ / _ _ _ / _ _ _ _ / _ _ _ / _	15 (8+7m)
_ _ / _ _ / _ _ _ / _ / _ _ _ / _ _ _ / _	14 (8+6m)
/ _ _ _ / _ _ _ / _ / _ _ _ / _ _ _ / _	14 (7+7)
/ _ _ / _ _ _ / _ / _ _ / _ _ _ / _ _ _ / _	16 (7+9)

Inkrustowanie wiersza wolnego znanym cytatem rytmicznym jest zjawiskiem częstym w poezji Herberta. Pojawienie się fragmentów sześćoakcentowych, zawierających aluzję do „polskiego heksametru”, to zabieg świadomy, mający na celu podkreślenie treści bądź nastroju. Także w tym wypadku literackie sygnały mają moc objaśniającą i zdają się być silniej motywowane niż te, które pochodzą z innych obszarów znaczeń, spoza konwencji.

Gdy Fortynbras mówi heksametrem, uosabia świat eposu. Jego żywiołem są bitwy, zwycięskie pochody, zburzone miasta i ogień. „Czymże bowiem jest epos jeśli nie węzłem grubym ludzi, żelastwa i bogów, szczepionych z sobą w konwulsjach, z czerwonym kogutem na szczycie” (*Rekonstrukcja poety*, D 64). Rzeczywistością epopei rządzi monotony głos

¹⁸ B. Chrzóstowska, S. Wysłouch, *Co się kryje...*, *op. cit.*

bębna¹⁹, „dyktatora muzyk rozgromionych” (*Pieśń o bębnie*, HPG). To właśnie ów głos przywołuje poeta w regularnym rytmie wypowiedzi²⁰ oraz w warstwie leksykalnej *Trenu Fortynbrasa*, („werbel werbel wiem nic pięknego”). Powtórzenie słowa „werbel”, zamykające sześćoakcentowy fragment ewokuje żołnierski rytm – mało urozmaicony, nużący, nieefekowny. Tymczasem Hamlet, bohater tragedii, wybrał – co wypomni Fortynbras – „efekowny sztych”. Bo tragedia, jak chciał Artystoteles, także i tym przewyższa epopeję, że posiada wystawę sceniczną, jest bardziej sugestywna. A nade wszystko – skuteczniej osiąga swój cel. Epopeja zaś nie przynosi oczyszczenia, litości ani trwogi. Bez owego *katharsis* egzystencja ludzka zdaje się przypominać kondycję uczestnika długotrwałej bitwy, męczącej historii (zobrazowanej we wspomnianym wierszu *Fragment*, SP). Takiej, która ciągnie się i trwa bez końca, bez finału i rozwiązania.

Arystotelesowskiemu zestawieniu tragedii i epopei towarzyszyła refleksja porównawcza dotycząca poezji i historii. „Poezja – twierdził autor *Poetyki* – jest filozoficzniejsza i głębsza od historii, bo przedstawia więcej to, co jest ogólne, a historia to, co jest szczegółowe, indywidualne”²¹. To poezja, a wraz z nią tragedia, zawiera w sobie uniwersalność, jest gwarantem ładu w świecie chaosu. Gdy tymczasem „historia i epopeja – jak komentuje myśl Arystotelesa Paul Ricoeur – przedstawia zdarzenia pojedyncze i przypadkowe, bo uszeregowane jedne za drugimi, bez wikłania w sieć związków przyczynowo-skutkowych”²². Negatywnie ocenia historię także Herbert. Dla autora *Sekwoi* (PC) – jest ona splotem bezrozumnych działań, trwa w nieustannym kole życia-śmierci, zostawia po sobie krwawą miazgę zniszczonych istnień. Nieprzypadkowe zdaje się podobieństwo projektowanych przez Fortynbrasa działań do sytuacji oblężonego miasta, opisanego w późniejszym *Raporcie* (ROM), sportretowanego w sąsiadującym z *Trenem* utworze (*Miasto nagie*, SP). Oto historia, która upadła ludzi i miasta, z twardym dyktatem praw i ustaw, oraz z chaosem bezprawia, systemem więzień i policji, i z poddanymi w pokroju prokonsula – bohatera wiersza poprzedzającego *Tren Fortynbrasa* (*Powrót*

¹⁹ „Bębniłi monotonnym głosem bitwy, pochody, zburzone miasta i ogień” – powie poeta, bohater *Rekonstrukcji poety*, o swoich poprzednikach – twórcach epopei (D 60).

²⁰ Wojciech Ligęza pisząc o roli bębna w *Trenie Fortynbrasa* zauważa: „Regularność rytmiki, która spotyka się z biologią ludzkiego strachu, tworzy u Herberta osobliwą metonimiczną perkusję przemocy. Jednostajny rytm oznacza więc sukcesy społecznej inżynierii, która wyrobiła powszechną namiętność do równego maszerowania.” (*Herbert a muzyka*, [w:] *Herbert. Poetyka, wartości, konteksty*, pod red. E. Czaplejewicza, W. Sadowskiego, Warszawa 2002, s. 65).

²¹ Arystoteles, *Poetyka...*, *op. cit.*, s. 19.

²² Cyt. za: M. Sugiera, *Mythos, katharsis i mimesis: nowe lektury „Poetyki” Arystotelesa*, [w:] *Po strukturalizmie. Współczesne badania literackie*, Wrocław 1992, s. 143.

prokonsula, SP). Triumfalny pochód dziejów, któremu towarzyszy nie „żałobny rapsod”, ale „pieśń o bębnie”. Hałas i wrzawa wojenna, wymierzone przeciwko temu, co pojedyncze, zindywidualizowane i kruche.

Bieguny, nazwane umownie imionami bohaterów, trzeba dopełnić rozróżnieniem: tragedia – epopeja, filozofia i historia, milcząca śmierć i „rozgadane” życie. A jednak to, co żywe i ludzkie, słabe i kruche uosabia raczej martwy Hamlet. Po stronie Fortynbrasa jest zimna nieruchomość, martwa litera prawa. Co tak naprawdę jest oznaką życia? Stracone gniazda czy więzienie, miękkie pantofle czy podkute buty, bezbronność dłoni czy gest ściskania za gardło, delikatność kryształowych pojęć czy gruboskórna materia ludzkiej gliny? I – tak jak często bywa u Herberta – wartościowanie nie jest oczywiste. Delikatny kryształ symbolizuje zarazem twardość i trwałość, a „ludzka glina” nazbyt łatwo poddaje się manipulacjom. Także słowo „osobno”, dotyczące Hamleta i trzykrotnie powtórzone w bliskim sąsiedztwie, uwydatnia brak integracji. Wszak Hamlet i Fortynbras to także dwa różne – osobowe i przedmiotowe - ujęcia człowieka: Hamlet reprezentuje jednostkowy porządek uczuć: gromnice i śpiew, brak wprawy, „nieumiejętność życia”, przemijalną indywidualność. Fortynbras natomiast wybiera to, co „nieludzko doskonałe”: anonimowość kopca mrówek, żołnierski dryl, perfekcyjną doskonałość, a wreszcie – zimną wieczność. Na wzór tej ostatniej obrazowane będą w wierszach Herberta nieprzyjazne człowiekowi przestrzenie: sterylny porządek koszar, wiejące chłodem zaświaty, obojętna pełnia. Jak wiadomo -- bohaterowie tragedii, choć umierają gwałtownie, żyją w czasie wiecznym, osobni i pamiętani. Natomiast udziałem uczestników epopei-historii jest śmierć prawdziwa – zapomnienie (kto dziś pamięta o Fortynbrasie?). Oto dwie obce sobie perspektywy: górna i niska, dawna i obecna, należąca do przeszłości i realizowana w wiecznym „teraz”.

W zwierciadle tragedii

Trudno nie poddać się tej intuicji. *Intuitio quaerens intellectum*. Sylwetka Hamleta jest nam bliższa i wzrusza bardziej niż Fortynbras, ten bowiem – co zauważyła Danuta Opacka-Walasek – „mimo swoich obiektywnych racji, odpycha, wywołuje chłód i dystans emocjonalny”²³. Badaczka pisze: „Ostatecznie więc, wybór racji Hamleta – mimo całej >niekonkretności< tej postaci – jest przecież jedynym możliwym wyborem, jakiego tu można dokonać”²⁴. Takiego zdania – jak można sądzić – był sam Zbigniew Herbert.

²³ D. Opacka-Walasek, *Czytając Herberta. Biblioteka interpretacji*, pod red. R. Cudak, J. Tambor, t. IV, Katowice 2001, s. 154.

²⁴ Ibidem, s. 155.

Autora *Trenu Fortynbrasa* (SP) intrygowała postać Hamleta, a może i imponował mu nieco ów szekspirowski „szalony książę” (*Elegia na odejście pióra atramentu i lampy*, EO), „książę niezłomny”, tak bezkompromisowy w swoich działaniach. Kto wie, czy nie z nim właśnie pragnął się utożsamić ten, który sam siebie nazywał „tylko księciem” (*Do Jehudy Amichaja*, R), „w teatrze widział wszystkie sztuki Szekspira” (*Do Piotra Vujčića*, R). Parę lat wcześniej, pisząc o Hamlecie, polemizował Herbert z przywołanym także w *Trenie*, stereotypem – wizerunkiem księcia jako mazgaja i słabeusza. Dowodził, że jest to postać konsekwentna i męska. „Hamlet należy do tych sprawiedliwych, którzy nie wygrają pięściami niebu, ale dorastają do losu. Kiedy go się już dotknie rozumem i sercem, kiedy się go wewnątrz zaakceptuje, przestaje on być gwałtem, a staje się siłą bohatera” (*Hamlet na granicy milczenia*, HE). Nieco dalej komentuje Herbert zakończenie szekspirowskiego dramatu: „W ostatniej scenie Hamlet jest silny i wybierając broń przed pojedynkiem jest wyższy ponad wszystkie ślepe siły wszechświata”. Wyższy – dodajmy – także ponad te siły, które reprezentuje Fortynbras.

„Prawda o Hamlecie niehamletyzującym jest prawdą niepraktyczną i trudną” (*Hamlet na granicy milczenia*, HE). Zdaniem autora eseju opinię o bezbronności bohatera wyrażają ci, którzy szukają samousprawiedliwienia. Pewnie dlatego mowa Fortynbrasa jest samousprawiedliwieniem, a ponadto wyraża jego lekceważący stosunek do tradycji. Fortynbras nie ceni sztuki. Mówi dużo, ale nie wierzy w siłę słowa. Podczas gdy Hamlet to nie tylko przedstawiciel czasów minionych, ale też poeta świadom wartości słowa i milczenia, znający wagę konwencji – tak zresztą jak Herbert, który swą literacką postać tworzy w nawiązaniu do szekspirowskiej tradycji, z uwzględnieniem także jej warstwy metatekstowej.

„Słowa, słowa, słowa”. Badacze szekspirowskiej sztuki wskazują na świadomość teoretycznoliteracką Szekspira dotyczącą tragedii i epepe. W akcie II Aktor Pierwszy recytuje fragmenty opowieści Eneasa o śmierci Priama i Hekabe, a Hamlet tłumaczy aktorom, jak mają grać (jego uwagi brzmią niczym cytaty z podręcznika poetyki normatywnej). W większości refleksja metapoetycka w *Hamlecie* dotyczy tragedii i streszcza teorię obowiązującą w renesansie: „teorię o tendencjach konsolacyjnych, budujących, zachęcających do etycznego postępowania i odstrasających od makiawelistycznych dróg działania władców”²⁵. W ten sposób zrealizował Szekspir w *Hamlecie* także zasadę polegającą na udowodnieniu wyższości poezji nad filozofią i historią²⁶. Tragedia jest zwierciadłem władców, dostojników, tyranów. Jej cel to „podawać niejako zwierciadło

²⁵ S. Helsztyński we wstępie do: W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. Wł. Tarnawski, oprac. S. Helsztyński, Wrocław 1971, s. XXXIX.

²⁶ Por. W. Szekspir, *Hamlet...*, *op. cit.*, s. XXXII.

naturze, pokazywać cnotcie jej własne rysy, sromocie jej własne oblicze, a samemu wiekowi i postaci czasów ich odbicie i plastyczny obraz”²⁷.

O ile Hamlet Szekspira jako reżyser wydarzeń dziejących się na scenie może przeglądać się swoim bliskim w zwierciadle tragedii (a przy tym jego uwagi ułatwiają też zrozumienie tej sztuki, w której się znajduje), Herbert–poeta przykłada ramy gatunkowe do sytuacji historycznej i z nich czyni interpretanta wypowiedzi. Gatunek – przypomnijmy – ma dla niego wartość filozoficzną i światopoglądową. Jest czymś więcej niż tylko zbiorem konwencji i reguł. Sprzęgnięty z systemem wartości, posiada moc objaśniającą. Dlatego trop interpretacyjny, podjęty z wnętrza struktury, tłumaczy rzeczywistość pozatekstową, przenosi poza konwencję i okazuje się czytelny w kontekście „prawdy życia”²⁸. Jest to relacja wzajemna, bo „prawda życia” dochodzi do głosu dopiero w świetle/zwierciadle konwencji.

Po stronie Hamleta

Pomimo autonomiczności i nieprzystawalności światów Hamleta i Fortynbrasa, pomimo ukrycia podmiotu autorskiego, po stronie wyboru zostaje los Hamleta. I jeśli nawet górę weźmie konieczność, a nad kryształowymi pojęciami przeważą ludzka glina, prawdziwe zwycięstwo będzie udziałem księcia, tak jak należy do triumfującej zza grobu Antygony. Cóż bowiem mogą kopce mrówek, systemy więzień, konieczność historii wobec jednego kruchejgo życia, przemienionego w „Gwiazdę Hamlet”. Cóż mogą słowa, słowa, potoki słów wobec „królewskiej mocy gestu”. Wobec milczenia. To ono przetrwa i gdy opadnie kurtyna, gdy ucichnie zgiełk bitwy i wrzawa historii, a na scenie nie będzie już Fortynbrasa, do głosu dojdzie pamięć i tęsknota: za najpiękniejszym przedmiotem, którego nie ma („nie tuliła go Antygona / nie utopił się w nim szczur”); za idealnym przedstawieniem. Coś na kształt: „prostego trenu o nieobecny / męskiego żalu...” (*Studium przedmiotu, SP*).

²⁷ Ibidem.

²⁸ Nawiązuję tu do cytowanej wcześniej (s. 94) opinii J. Błońskiego,.

WOBEC SACRUM

Zanim dojrzeje posąg

(*Oltarz*)

Opada fala rzek, wzgórza się jawią,
Powstaje ziemia, krainy się wznoszą,
Gdy niknie topiel. Dawno nie widzianą
Bory roztoczą koronę gałęzi,
Listowie jeszcze oblepione mułem.
Świat był znów.

Owidiusz, *Metamorfozy*

Cudze poetyki

Przecież to Miłosz. Najczystszy Miłosz z *Trzech zim*. Identyczny jest inkantacyjny, oparty na kanwie tonicznego sześcioprzyciskowca, polskiej aluzji wersyfikacyjnej do heksametru, w ciemnym i powolnym zaśpiewie płynący tok składni. Identyczne obrazowanie, patetyczne i z samych pojęć ostatecznych złożone: elementy, woda, ziemia, smoki, powietrze, płomień, historia, milczenie, rozdział milczenia¹

– takimi słowami Kazimierz Wyka komentował wczesny wiersz Zbigniewa Herberta, zatytułowany *Oltarz (SŚ)*. Wiele jeszcze razy przyjdzie się poecie zmagać z dziedzictwem poezji Czesława Miłosza oraz z wpływami tradycji – bliższej i dalszej. I choć już Wyka dostrzegł u autora *Struny światła* poetykę własną, nie tylko lekturze wiersza *Oltarz (SŚ)* towarzyszyć będzie pokusa „rozszczepiania struny”.

Może jest tak – zastanawia się Adam Zagajewski – że niektóre wyobraźnie poetyckie stoją rzeczywiście na czymś pojedynczym, nie dającym się już rozszcześcić, podczas gdy inne zbudowane są raczej na

¹ K. Wyka, *Składniki świetlnej struny*, [w:] *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 193.

wiełości, na relacji, na komplikacji. I wydaje mi się, dopowiada Zagajewski, że świat poetycki Herberta – mimo, że paradoksalnie, słyszymy tu zawsze ten sam silny głos – należy raczej do drugiej rodziny².

Tę właściwość wierszy poety, ich jednolitość, i zarazem polifoniczność, nie mającą nic wspólnego ani z tradycjonalizmem, ani z pastiszowym naśladownictwem, trafnie tłumaczy Eliotowska formuła klasycyzmu: żadnego artysty nie można zrozumieć w oderwaniu od tradycji, a u autorów największych to, co indywidualne zasilane jest najbardziej wartościowymi nurtami poezji dawnej, „w których zmarli poeci (...) najsilniej manifestują swoją nieśmiertelność”³.

Z całą pewnością poezję Herberta rozpatrywać można w kategoriach tak rozumianej dojrzałości. Wiersz *Ołtarz (SŚ)* należy jednak do wczesnej twórczości. Tradycja międzywojenna, cudze poetyki – wyraziste i rozpoznawalne – przywoływane są tu, jak się wydaje, głównie po to, by nazwać świat własny i zrekonstruować sytuację podmiotu. Składniki rzeczywistości przedstawionej: elementy, woda, ziemia, powietrze, płomień to pojęcia tyleż ostateczne (jak określił je Wyka), co pierwotne. Bo ważne jest to, co było u początków, co wydarzyło się najpierw:

Naprzód szły elementy: woda muły niosąca
ziemia o oczach mokrych ogień żarłoczny i skory
potem trzęsąc grzywami łagodne szły smoki powietrza
tak otwierały procesję dla kwiatów i roślin małych
przeto trawę wychwala dłuto artysty Zielony
płomień niehumaniczny jak płomień rzucany z okrętów
trawę która przychodzi kiedy historia się spełnia
i jest rozdział milczenia

tupot zwierząt ofiarnych żegna Tellus wilgotną
idą cielesne i jasne na szyjach ciepło niosące
i nieświadomość losów na czołach znaczonych rogami
upadną na przednie kolana krwią własną zdziwione bardzo
wołają ciebie żywioły zwierzęta drogę otwały
rozstąpi się niebo przed tobą i Bóg przemówi piorunem
człowieku bardzo mizerny i bardzo godny pogardy
lecz uniesiony wysoko na grzbiecie ziemskich gatunków

tu przerwa jest w płaskorzeźbie – jeżeli umiesz to domyśl

² A. Zagajewski, *Początek wspomnienia*, [w:] *Obrona żarliwości*, Kraków 2002, s.99.

³ Por. T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny... op. cit.* s. 25 - 26.

może ofiara była niemiła bogom wieczystym
 lub wilgoć niechętna trwaniu zdjęła kształty człowiecze
 sandał i kawał stopy bogini Ironii ich strzegła
 a także fałdów szaty po których łatwo odczytasz
 gest ramion pięknie wzniesionych i to naprawdę wszystko
 rąk nie było grających na rogach zwierząt ofiarnych

nie wiesz jakie twe słowo i jaki kształt może błahy
 przechowa zmarszczka kamienia – nie to co myślisz że tobą
 i nie wiesz czy krew i kości może rzęsę wybiorą
 w ziemi ułożą łaskawej gdzie dojrzewają posągi.

(*Ołtarz, SŚ*)

Wielowarstwowość przekazu

Ołtarz (SŚ) był jednym z dwudziestu wierszy Herberta, które wydane zostały w paxowskiej antologii *...każdej chwili wybierać muszę* (1954)⁴. Choć niektóre z opublikowanych wówczas utworów nigdy później nie pojawiły się w druku, większość zamieścił poeta w wydanym dwa lata później samodzielnym już tomiku poetyckim. Także *Ołtarz* znalazł tam swoje miejsce pomiędzy wierszami *Zimowy ogród* i *Wawel*. Sąsiedztwo innych utworów zakreśla konteksty znaczeniowe i ramy interpretacyjne tekstu. Z jednej strony wypowiedzi na temat nieśmiertelności twórcy (*Wersety panteisty*, *Kłopoty małego stwórcy*, *Ballada o tym że nie ginimy*) i wiersz rejestrujący stan po katastrofie, mówiący o potrzebie ofiarnych gestów (*Zimowy ogród*); z drugiej – utwór *Wawel*, który dotyczy już nie poezji, lecz sztuki kamienia i nowej przestrzeni, „dla wydziedziczonych”. Takie też treści pojawią się w *Ołtarzu*, wierszu – trzeba to powiedzieć na wstępie – który nie daje się interpretować w jeden tylko sposób, który znaczy zarówno ze względu na odniesienia do innych autorów i poetyk, jak i za sprawą wielowarstwowości przekazu. Patos i wzniosła retoryka, obrazowość i dyskursywność, epickość i liryzm, katastrofizm i motywy genezyjskie, sztuka i natura, a wreszcie jednostka i zbiorowość splatają się tu w symbolicznym, trudnym do przełożenia na język literalny, obrazowaniu. Współistnienie czasów: przeszłego, teraźniejszego i przyszłego, nadaje rzeczywistości przedstawionej znamiona wizji, która ogarnia to, co było, jest i będzie.

⁴Obok *Ołtarza* znalazły się tam wiersze takie jak: *Pacyfik I, II, III*, *Białe oczy*, *Mój ojciec*, *Do Ateny*, *O róży*, *Kompozycja z ptakami*, *Kościół*, *Apel*, *Cmentarz warszawski*, *Testament*, *Zimowy ogród*, *Dedal i Ikar*, *Ballada o tym, że nie ginimy*, *Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana*, *Do Apollina*, *O Troi*, *Dom*, *Kobiety z naszej ulicy*. Por. A. Lam, *Zbigniew Herbert przed debiutem książkowym*, Kraków 2001, s. 11-26.

Wątkiem lirycznym, rozwijanym w wierszu rządzi przechodzenie od czasu przeszłego („szły”, „otwierały”) poprzez czas teraźniejszy, zaznaczony już w części pierwszej („wychwała”, „się spełnia”, „jest”), a dominujący w strofoidzie drugiej („idą, wołają”), aż do sytuacji lirycznej projektowanej w czasie przyszłym, która dochodzi do głosu w części drugiej („upadną”, „rozstąpi się”, „przemówi”) i zostaje rozwinięta w zakończeniu utworu („przechowa”, „wybiorą”, „ułożą”). Fazowo rozwijana fabuła uruchamia kolejne porządki temporalne, wprowadza nowe motywy i treści, a wraz z nimi perspektywy interpretacyjne: kosmologiczną, estetyczną, sakralną i autotematyczną. Pierwsza pozwala czytać wiersz jako apokaliptyczną wizję, która łączy koniec z początkiem, kataklizm ze stworzeniem nowym. Konwencjonalność ujęć oraz motywy katastroficzne wskazują tu na związki z poetyką żagarystów i przedstawicieli „apokalipsy spełnionej” (1). Kolejna warstwa znaczeniowa dotyczy refleksji nad sztuką, nad jej trwałością i przemijaniem (2). Ta perspektywa, zaznaczona w strofoidzie pierwszej („dłuto artysty wychwała”), a rozwinięta w dwóch ostatnich częściach (w których podmiot mówiący zwraca się do adresata), jest perspektywą nadrzędną i łączy się z refleksją osobistą, autotematyczną, zaznaczoną w zakończeniu wiersza (4). Trop trzeci wreszcie dotyczy motywu ofiary i cierpienia. Zapowiedziany w tytule, przywołany w obrazie procesji „kwiatów i roślin małych” oraz „zwierząt ofiarnych”, wprowadza aspekt religijny i etyczno-moralny oraz decyduje o wymowie całości (3). Wydzielone tu dla potrzeb analizy wątki pojawiają się stopniowo i wzajemnie reinterpretują, tworząc polifoniczną całość o dwóch punktach węzłowych. Pierwszy, na początku trzeciej strofoidy („tu przerwa jest w płaskorzeźbie”), wyznacza moment kulminacyjny sytuacji fabularnej; drugi (tajemniczo brzmiące zdanie o dojrzewających posągach) przybiera postać podsumowania. Dodać trzeba, że wszystkie plany znaczeniowe muszą być sytuowane w kontekście tradycji – bez niej wykładnia wiersza nie będzie czytelna.

Tradycja katastroficzna

Zauważone przez Wykę podobieństwo do autora *Trzech zim* motywuje relacja głębsza niż zbieżność poetyk.

Jest rzeczą oczywistą, że przedwojenna poezja Miłosza zawiera w sobie zapowiedź nie tylko końca świata, ale także – końca pewnego świata. I że jest to zapowiedź w swojej grozie i w swoim patosie nieporównywalna⁵.

⁵ J. Kwiatkowski, *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*, [w:] *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska, Kraków 1995, s. 14.

Z takiego przeświadczenia wyrasta również wczesna twórczość Herberta. Wiersze ze *Struny światła* oraz *Hermesa, psa i gwiazdy* rejestrują stan po katastrofie. Oto coś się rozpadło, skończyło. To już nie zapowiedź, lecz doświadczenie i pewność końca. „Nie powrócę do źródła spokoju” – oświadczy Herbert (*Testament, SS*), a przywołany w tytule tego wiersza testament będzie tyleż poetyckim pożegnaniem, co rodzajem credo i (dzięki genologicznej kwalifikacji) nawiązaniem do słynnego wyznania Juliusza Słowackiego (*Testament mój*). Z tym że nie rola pośmiertna poezji, a zadania na dziś; nie siła fatalna, przerabiająca ludzi w anioły, lecz kropla wody, która będzie użyźniać „łez dolinę”, cierpliwie kruszyć glebę. Wzruszanie skamieniałej ziemi i powietrza, świecenie nocom, bycie „wiernym niepewnej jasności” – oto zadania poezji Herberta. Pomimo pielęgnowania blizn pamięci, jej przesłanie zwrócone będzie raczej ku przyszłości niż rozpamiętywaniu katastrofy. Tak też dzieje się w wierszu *Ołtarz (SS)*.

Tylko w pierwszej, początkowej części utworu dostrzec można treści katastroficzne, noszące znamiona topiki, charakterystycznej m.in. dla przedwojennej poezji Miłosza. Przemysław Czapliński podkreśla związki tego i innych utworów, pojawiających się we wczesnej twórczości Herberta, z poetyką wypracowaną przez tzw. drugą awangardę. Kosmiczna perspektywa, struktury mityczne w sposobie prezentacji świata, skłonność do patosu i profetyzmu, podniosłość tonu i klasycyzująca fraza wiersza, a wreszcie konkret zastępowany pojęciami i kreacja podmiotu mówiącego jako przedstawiciela zbiorowości, solidaryzującego się z adresatem – to cechy tego sposobu mówienia⁶. Dodajmy jeszcze „żywołów niewstrzymany nurt” (*Do Marka Aurelego, SS*), znany także z innych wierszy poety oraz pierwotność wizji, na którą składa się, dopełniający katastroficzną sytuację, obraz Matki Ziemi (Tellus) i zwierząt ofiarnych. Podobnie jak u Józefa Czechowicza, ma tu miejsce animizacja i antropomorfizacja żywołów: „woda niosąca”, „ziemia o oczach mokrych”, „ogień żarłoczny i skory”. Warto wspomnieć, że muł (u Herberta niesiony przez wodę) to – obok rzeki, ognistego nieba i dymu – niezbywalny składnik katastroficznych sytuacji Czechowicza. Tak jak w poezji autora *ballady z tamtej strony* (przez Herberta cenionej wysoko⁷), zjawiska przyrody zyskują tu osobowość i stają się narzędziem mitologicznego kształtowania świata.

⁶ Por. uwagi P. Czaplińskiego, *Śmierć, czyli o niedoskonałości*, [w:] *Poznanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 280-303. Wiersz *Ołtarz* oraz inne wczesne utwory Herberta badacz charakteryzuje jako pierwszy etap katastrofizmu (później w esejach poety przybierze on postać katastrofizmu historycznego), i wiąże się z Herbertowską antropologią cierpienia.

⁷ Por. Z. Herbert, *Uwagi o poezji Józefa Czechowicza*, [WG 423-435; prwdr. „Twórczość” 1955, nr 9, s. 129-135).

Więcej jeszcze analogii znaleźć można z odziedziczonym po żagarystach katastrofizmem Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Dominowanie powolnego, płynnego ruchu (u Herberta czasowniki niedokonane „szły”, „idą”, „rozstąpi”, „otwierały”), obecność pochodzących zwierząt (obrazu, który należy do ulubionych w poezji Baczyńskiego), motyw okrętu, charakterystyczny dla tradycji symboliczno-alegorycznych obrazów związanych z potopem i ten sam typ patosu – powstały na skrzyżowaniu „płynności” i pierwotności, który opisał Jerzy Kwiatkowski⁸ – wskazują na pokrewieństwo poetyckiej wyobraźni. W warstwie symboliczno-fabularnej i metaforycznej te elementy są składnikami potężnej wizji kataklizmu – potopu kosmicznego. Woda (słowo-klucz Baczyńskiego) u Herberta pojawi się w postaci „ziemi o oczach mokrych”, „Tellus wilgotnej”, a wreszcie – „wilgoci niechętniej trwaniu”.

Odrębnym zagadnieniem jest koncepcja czasu. Żagaryści podkreślali cykliczną koncepcję dziejów, pokazywali obecność stałego rytmu kosmicznego – narodzin i śmierci. Z ognia i wody świat wraz z człowiekiem wychodził oczyszczony i zdolny do nowego życia. Zagłada nie była ostatnim słowem – niszcząc świat stary, otwierała perspektywę nowych narodzin, wszystko bowiem wracało do mitycznego momentu stworzenia. Tymczasem w poezji Herberta (podobnie jak u poetów „spełnionej Apokalipsy”) pojawi się znamienne przekonanie: do arkadii powrotu nie ma. Nawet jeśli wizja uruchomiona w wierszu *Ołtarz* wydaje się być tyleż opisem końca, co p o c z ą t k u.

Kataklizm ewokowany w wierszu *Ołtarz (SŚ)* spełnia się w obliczu żywiołów – elementów ostatecznych i pierwszych zarazem. Obecność elementarnych pierwiastków (woda, ziemia, ogień i powietrze) nawiązuje do filozofii presokratejskiej, zgodnie z którą żywioły uznawane są za podstawę bytu, a ten istnieje w sposób dynamiczny i zmienny. Elementy proste wchodzą ze sobą w relacje, łączą się i przenikają, a konsekwencją tego jest powstanie nowych form i bytów. Dynamizm natury tworzy zależności między nią i człowiekiem. Ontologiczny model świata, odziedziczony po Grekach, a przyswojony przez chrześcijaństwo, zawiera hierarchiczny łańcuch istnień: kamień, roślina, zwierzę, człowiek, Bóg⁹. Ta hierarchia organizować będzie także inne, późniejsze wypowiedzi Herberta. W wierszu *Ołtarz (SŚ)* rekonstrukcja przedstawionego modelu jest równocześnie rekonstrukcją świata. Z tego pomysłu wyrasta warstwa fabularna i obrazowe jakości wiersza oraz sposób rozwijania lirycznego wątku: od elementów najprostszych po najdoskonalsze ze stworzeń. Herbert odtwarza świat, ustawiając jak gdyby klocki wielkiej składanki: elementy, świat przyrody („kwiaty i rośliny małe”), zwierzęta („cielesne i jasne”) i człowiek. Nad nim istnieje

⁸ J. Kwiatkowski, *Potop i posąg [O poezji Krzysztofa Baczyńskiego]*, [w:] *Magia poezji...*, op. cit., s. 94.

⁹ Píše o tym J. Abramowska, *Wiersze z aniołami*, [w:] *Poznanie Herberta*, cz. 2, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 168 i P. Siemaszko, *Zmienność i trwanie...* op. cit.

już tylko Bóg, zapowiedziany w strofoidzie drugiej. W tym kontekście zieleń płomienia rzucającego z okrętów może być zarówno oznaką artystycznej fikcji, jak też wyrazem nadziei. Płomień, przyrównany do trawy, w przesunięciu semantycznym sam staje się jej substytutem – już nie ogniem niszczącym, lecz zarzewiem nowego życia, płomieniem oczyszczenia.

Rzec można, że w dwóch pierwszych częściach streszczona została wielowiekowa ewolucja, której ukoronowaniem jest człowiek „wyniesiony wysoko na szczycie ziemskich gatunków”. Pojawienie się Boga (najwyższego w hierarchii bytów) to naturalna konsekwencja „ewolucji”. Nieprzypadkowo jednak Bóg ma być uzbrojony w piorun, będący narzędziem kary. Fabułę wiersza potraktować bowiem można jako parabolę historii stworzenia. Z tej genezyjskiej perspektywy wywyższenie człowieka („wyniesiony wysoko”) może być interpretowane jako aluzja do buntu wobec boga. W tradycji chrześcijańskiej ta sytuacja wiązać się będzie z grzechem pierworodnym, w mitologii – z opowieściami, w których uczyniona z ziemi istota pragnie być równa bogom. Najbardziej reprezentatywna okaże się tu legenda prometejska.

Arkadia – zagłada – sztuka

Zapowiedź pojawienia się Boga, moment kulminacyjny wizji, to powrót do rzeczywistości. „Przerwa w płaskorzeźbie” pokazuje, że planem nadrzędnym, który mieści w sobie równocześnie proces genezyjski i katastroficzny – jest sztuka. Czas terażniejszy – tak jak rama dla przedstawionych na płótnie zdarzeń – wprowadza inną perspektywę i reinterpretuje zdarzenia przedstawione. Słowo „naprzód” czytać teraz można już nie w porządku czasowego następstwa (naprzód – najpierw) dziejących się w wierszu zdarzeń, lecz w przestrzennym usytuowaniu – rozmieszczeniu elementów płaskorzeźby, w której na plan pierwszy wysuwają się żywioły, a następnie, niejako w dalszym planie, kolejne elementy obrazu.

Taka optyka reinterpretuje wcześniejsze wydarzenia, choć walor sztuczności pojawia się dużo wcześniej, implikowany w baśniowym wyobrażeniu antropomorfizowanych żywiołów (łagodnych smoków potrzęsających grzywami, żarłocznego ognia, ziemi o mokrych oczach) oraz stematyzowany w dygresji, mówiącej o dłucie artysty, wychwalanej przezeń trawie oraz „rozdziale milczenia”. Tu zresztą także obowiązuje czas terażniejszy: dłuto artysty „wychwała”, rozdział milczenia „jest”.

Wątek refleksji nad dziełem artysty-rzeźbiarza sprzęgnięty został z aluzją do pracującego w materiale słowa („rozdział milczenia”). Zestawienie tych dwóch typów czynności pozwala przyrównać dzieło piszącego do rzeźbienia słowem. Takim cyzelatorskim rzeźbieniem zdaje się być również analizowany utwór. Stylizowany, archaizujący język

Oltarza wyraźnie naśladuje sztukę dawną i zdaje się być odpowiedzią na poszukiwania „szczerego patosu”, o którym pisał poeta w liście do Zawieyskiego (HZ 41). Warstwa leksykalna składa się ze słów ozdobnych, noszących znamiona dawności: „naprzód”, „przeto”. Szyk przestawny sprawia, że wyrazy umieszczone w klauzuli nabierają charakteru epitetów zdobniczych: („ogień – żarłoczny i skory”, smoki „powietrza”, woda – „niosąca”, rośliny – „małe”, płomień – „Zielony”). Towarzyszy temu dostojny rytm sześćoakcentowca i ewokowany przezeń „epicki” obraz („płomień rzucający z okrętów” przywołuje tradycję wielkich bitew morskich, a pośrednio – skojarzenia z homeryckim eposem).

Nie arkadia – zagłada – arkadia, lecz arkadia – zagłada – sztuka. To sztuka, jak powie poeta w wierszu *Wawel*, jest „miejszem dla wydziedziczonych” (Wawel-Akropolis jako substytut raju i miejsca świętego). Porządek dzieła sztuki, ład stworzony na jej trwałym fundamencie może być odwzorowaniem dla ontologii świata. I wtedy – jak w postulatach renesansowych poetyk – to, co jest słabością, upadkiem i grzechem, zostaje wydzwignięte, a oznaki katastrofy przekształcone zostają w porządek genezyjskiego aktu (*imitatio*).

„Przerwa w płaskorzeźbie”

Owszem, sztuka mogłaby być Arkadią. Mogłaby, gdyby nie „przerwa w płaskorzeźbie”. Ów brak zostawia miejsce na własną ocenę zdarzeń i na dyskusję z tradycją. Nie tylko z katastroficznymi obrazami żagarystów, Miłosza, Baczyńskiego, ale też z refleksją romantyczną i z koncepcją, którą odnaleźć można w poezji Cypriana Norwida. Do twórczości Norwida nawiązuje pojawiający się u Baczyńskiego i Herberta motyw dłuta oraz kształtu. Związany z imperatywem moralnym, jest metaforą modelowania własnej duszy. Artysta, jak pokazuje autor *Promethidiona*, to rzeźbiarz pracujący cierpliwie („bo piękno po to jest, by zachwycało do pracy”) i kształtujący rzeczywistość. Wiara w moc arcydzieł zezwala nie tylko Norwidowi, także innym romantycznym twórcom, ufać w nieśmiertelność. Sztuka jak „wiecznej tęcza Jeruzalem” przychodzi po potopach historii, jest znakiem przymierza Boga z człowiekiem.

W wierszu *Oltarz (SŚ)* Herberta następstwem potopu (kiedy historia się spełnia) jest jednak nie tęcza, lecz „rozdział milczenia”. Kataklyzm okazał się silniejszy, a dzieło sztuki zostało nieodwracalnie uszkodzone. Brak obrazu tłumaczy po prostu wilgoć, „niechętna trwaniu”. Ale też istnieje – na co wskazuje podmiot mówiący – inna możliwość: „może ofiara nie była miła bogom wiecznym”? Nieprzypadkowo jako przedmiot refleksji wybiera Herbert płaskorzeźbę, na której przedstawiona została procesja ofiarna. Ta sytuacja zapowie charakterystyczne dla jego twórczości spojrzenie – ironiczne. Już za moment, parę wersów

dalej, powie poeta o bogini Ironii. Ze wszystkich bóstw tylko ona jest zainteresowana losem człowieka i – jak zauważa Stanisław Barańczak –

Już tutaj w samym pojęciu ironii zawiera się pewna paradoksalność – „bogini ironii” ocala przeszłość i strzeże jej przed zagładą: jednakże ocala – co właśnie jest ironiczne – jedynie przypadkowe fragmenty tej przeszłości, z których całość można dopiero mozolnie rekonstruować. Ironia jest więc tutaj rozumiana jako obiektywna, niezależna od czyjegokolwiek świadomego zamiaru przypadkowość dziejów i ludzkiej pamięci, całkiem w duchu norwidowskiego >Nikt nie zna dróg do potomności...¹⁰.

Oto polemika z romantycznym przekonaniem o trwałości sztuki i głos w dyskusji z Norwidem. To, co przetrwało, to nic prawie: fragment szaty, sandał, kawałek stopy.

Heksametram Norwida

Ironia buduje też polemiczną wobec Norwidowskiej relację Bóg-człowiek i Bóg-artysta. Już nie przymierze, lecz brak porozumienia. „Mizerni i bardzo godni pogardy” są ludzie. Czas Herberta, podobnie jak jego rówieśników, jest przecież „czasem marnym”, który obnażył ludzką małość, splamił i upodlił, a przede wszystkim – oddzielił człowieka od wartości transcendentnych. „Wielka jest przepaść między nami a światłem” – powie poeta (*Struna, SS*). I z pewnością większa niż ta, nad którą stawała procesja, zdążająca w żałobnym orszaku-korowodzie za Cieniem wielkiego bohatera romantycznego rapsodu. Wiersz *Ołtarz* nawiązuje do *Bema pamięci żałobnego rapsodu* wizją pochodni i sposobem zrytmizowania wiersza. Herbert naśladuje heksametr Norwida, a podobieństwa dotyczą układu akcentów, obecności przerzutni i okazjonalnych współbrzmień. Dokładnym odwzorowaniem Norwidowego wzorca są wersy 5. i 6.:

5. / _ / _ / _ / _ || / _ / _ / _ / _ 15 (7+8)
7. / _ / _ / _ / _ || / _ / _ / _ / _ 15 (7+8)

Zbliżony porządek akcentowy obserwować można w części pierwszej, natomiast w pozostałych wersach zauważalne jest rozluźnienie w nagłosie. Oto charakterystyczny przykład w następujących po sobie wersach 13., 14., 15.:

13. _ / _ / _ / _ / _ || _ / _ / _ / _ / _ 16 (8+8)
14. _ / _ / _ / _ / _ || _ / _ / _ / _ / _ 17 (9+8)

¹⁰ S. Barańczak, *Ironie*, [w:] *Uciekinier z Utopii...* op. cit. s. 121.

Inne są jednak konsekwencje. U Herberta Norwidowe „dalej, dalej...” zastąpiła przerwa – zerwanie ciągłości, zerwanie relacji. Człowiek już nie jest partnerem Najwyższego, nie jest dziedzicem i synem. Temu, który w wierszu *Ołtarz* reprezentuje stworzenie, daleko do bycia bohaterem, a wobec człowieka „bardzo godnego pogardy” pojawić się może jedynie Bóg „przemawiający piorunem” – groźny Zeus czy też starotestamentowy Jahwe. Jediną postawą, która jest w stanie zmienić ów stan, jest postawa o f i a r y.

Ofiara

Motyw sakralnej ofiary to wątek, którego pominąć nie sposób w interpretacji wiersza, zatytułowanego *Ołtarz (SŚ)*. We wszystkich prawie religiach ołtarz jest miejscem składania ofiar kultowych. Podobną wymowę posiada przywołana w pierwszej części procesja roślin. W tradycji chrześcijańskiej taka procesja najczęściej jest kojarzona ze Świętem Bożego Ciała i sypaniem „kwiatów i roślin małych”, natomiast w obrzędach pogańskich jest to uroczysty pochód, połączony ze śpiewem i niesieniem sakralnych przedmiotów kultu. „O wschodzie słońca – opisuje Herbert w jednym z esejów – gdy składano hołd bóstwom niebieskim, o zachodzie lub w nocy, gdy przedmiotem kultu były potęgi podziemne, szła procesja z mistagogiem na czele do ołtarza ofiarnego, znajdującego się przed świątynią” (*U Dorów, BO 43*).

Podniosłej sytuacji towarzyszy uroczysty język: „przeto”, „spełnia się”, „żegna”, „rozstąpi się niebo”. Taki (stylizowany na biblijny) styl oraz idiom modlitewny pojawia się także w innych wierszach autora *Struny światła*, a towarzyszyć mu będzie wątek ofiary – przebłagalnego gestu wobec bogów (tak dzieje się np. w wierszach *Kapłan* i *Zimowy ogród*)¹¹.

Funkcją procesji opisaną w *Ołtarzu* (*SŚ*) jest otwierania drogi (żywioty „otwarły drogę” dla roślin, zwierzęta „drogę otwarły” dla człowieka). Będąc w łączności z naturą człowiek, ostatni na szczycie drabiny bytów, wyrasta z niej, dziedzicząc także bezradność zwierząt ofiarnych, i jest jej apogeum. Jako przedstawiciel świata, reprezentant stworzenia staje się ukoronowaniem ofiarnego rytuału i siebie samego składa na ołtarzu. W imieniu świata, w geście przebłagalnym, ze świadomością własnej słabości, ale też wybrania. To

¹¹ A. Fiut zauważa, że „wyobraźnia poety uparcie obraca się wokół ofiarnego rytuału. Temat ten zostaje wprowadzony w wierszu *Ołtarz*, opisującym grecką płaskorzeźbę, na której cała natura tworzy pochód ofiarny. Jego komponenty wysłedzić można w innych wierszach” (*Dwa spojrzenia na antyk... op. cit.*, s. 281):

Prometeusz i Mesjasz. Oba wątki (mejsański i prometejski) odnaleźć można w wierszu; one też silnie oddziałują na kształt autotematycznej refleksji Herberta.

Wobec *exegi monumentum*

Fragmentaryczność ocalałej płaskorzeźby jest pretekstem do refleksji; nakazuje zakwestionować dumne *exegi monumentum*. Bo wcale nie wiesz, co po tobie zostanie, jakie słowo, kształt jaki. „Trawiące deszcze i Akwilony” nie oszczędziły sztuki rytej w kamieniu. To samo stać się może z dziełem poety. Nie od ciebie bowiem zależy, co wybiorą tajemniczy „oni” (losy? bogowie? potomni?). Ich zamysły w stosunku do człowieka są tak niejasne, jak nieczytelny fragment płaskorzeźby. „Jeśli umiesz, to domyśl”. Być może przetrwa nie dumne „ja”, symbolizowane przez krew i kości, lecz drobiazg tak nieważny i błahy jak rzęsa. Jak sandał, fragment stopy, fałda szaty. „Lichość” i „marność” człowieka przekłada się tu na niewiedzę, wątplenie, brak. W tej dyskursywnej części wiersza powracają sformułowania „może”, „nie wiesz”, a także - „nie to co myślisz”, „jeżeli umiesz”. Nie pewność, lecz wątplenie. Tego nie mówi ani wizjoner, ani profeta. Część, w której podmiot zwraca się do adresata, formułowana w trybie przypuszczającym, wyraźnie kontrastuje z wypowiedzią wcześniejszą, tu makrokosmos żywiołów zastąpiony został mikrokosmosem człowieka.

To, co indywidualne i własne, symbolizuje rzęsa, która – tak jak „zmarszczka kamienia” – jest synekdochą istnienia. Podobieństwo kształtu oraz antropomorfizacja kamienia wskazuje na wspólnotę obu bytów. Kamień, o czym mówi Herbert w swoich innych utworach, podobny jest człowiekowi: porysowany żyłami, które przypominają pęknięte naczynia krwionośne rzymskich niewolników (*Klasyk, HPG*). Może dlatego bohater Herberta „jeśli miał poczucie głębokiego związku to właśnie z kamieniem” (*Poczucie tożsamości, PC*). Autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* dowodzi, że

kamień był nie tylko materiałem, ale posiadał znaczenie symboliczne, był obiektem weneracji, a także przedmiotem wróżebnym. Między nim a człowiekiem istniał ścisły związek. Zgodnie z prometejską legendą, kamienie łączył z ludźmi węzeł pokrewieństwa. Zachowały nawet zapach ludzkiego ciała. Człowiek i kamień reprezentują dwie siły kosmiczne, dwa ruchy: w dół i w górę. surowy kamień spada z nieba, poddany zabiegom architekta, cierpienia liczby i miary, wznosi się do siedziby bogów (*U Dorów, BO 38*).

Tradycja prometejska dochodzi do głosu także w twórczości Herberta. Poecie bliskie było klasyczne z ducha myślenie o człowieku, będącym w równym stopniu częścią natury i kultury. Oba porządki istnieją w stałej symbiozie, oddziałując na siebie, przejmując swe kształty i własności. Już we wczesnym eseju poety można znaleźć przeświadczenie, że

„klasyki nie rozróżniają materii przedmiotów (...), ale poszukują wspólnego obiektywnego tworzywa rzeczywistości, z którego zbudowani są ludzie i posagi, ziemia i powietrze.” (*Od Davida do Cézanne’a*, WG 202). We „wspólnym tworzywie” ludzi, ziemi, posagów pokłada nadzieję podmiot mówiący w wierszu *Ołtarz* (SS). I w tym kontekście czytać trzeba ostatnie zdanie wiersza. Złożenie w ziemi jest pogrzebaniem i aktem ofiarnym, rytuałem znanym wielu religiom. „Ziemia łaskawa” jest tu Ziemią Matką, wysławianą przez hymn homerycki¹². Tak interpretować można wcześniejszy topos Tellus oraz „mokre oczy”, ewokujące łączy współczucia. Także pierwotne żywioły, będące u początków genezyjskiego aktu, wiążą człowieka ze sferą chthoniczną, którą rządzi Terra Mater. To ona przyjmuje człowieka w swoje ramiona tak jak spadającego Ikara z wiersza *Pan Cogito i wyobraźnia* (PC). Jeżeli więc życie ludzkie jest ziarnem (a to metafora częsta w wierszach Herberta), to ziemia jest dlań miejscem ocalenia. Warto w tym miejscu przywołać mitologiczną opowieść o ocalałych z potopu bohaterach – protoplastach ludzkości – Deukalionie i Pyrrze. Za radą bogini Temidy zaczęli oni rzucać za siebie kamienie – kości „wielkiej rodzicielki” Ziemi. Jak pisze Owidiusz:

Zaraz z twardej się drętwej wyzuwać
Poczęły. Mięknąc powolutku, brały
Kształt, a żyźniejszą też naturę w miarę
Jak rosły; zarys dał się widzieć ludzkiej
Postaci, rzekłbyś: wykute w marmurze,
Lecz dłutem jeszcze nie dość gładzone
I niewytworne posagi.”

Według prometejskiej legendy, posagi dojrzewają w ziemi. Złożone w niej przechowują możliwość „owocowania”; śmierć jest w tym kontekście jedynie zmianą formy istnienia. Upadek i zejście pod ziemię daje szansę nieśmiertelności – przemiany w wiecznotrwały posąg.

Być może posagi dojrzewające w ziemi zastąpić miały „posąg zatopiony w młodości” – ten, którego szukał poeta w wierszu *Do Apollina* (SS) (posąg „zatopiony” przez potop, jeśli pozostać w obszarze akwaticznej, przywoływanej tu symboliki). Teraz kształt musi dojrzeć na nowo, przejść próbę wody, powietrza i ognia; odrodzić się z drobiazgu, fragmentu przechowanego w „ziemi łaskawej” (tak zresztą jak natura odradza się poprzez „rośliny i kwiaty małe”). Nieprzypadkowo chyba podmiot *Kłopotów małego stwórcy* (SS) nie śmie marzyć „o takiej chwili / gdy głowa będzie stałą gwiazdą”, a przeznaczeniem adresata

¹² Por. M. Eliade, *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s. 143.

Wersetów panteisty (SŚ) jest, by obudzić się „w dłoniach bezruchu, w sercu rzeczy”. Stać się jak posąg i kamień – wyszlachetnionym i trwałym; nieprzemijającym; odpornym na potopy.

Herbertowa refleksja autotematyczna, choć zaprawiona niepewnością, zapowiada pośmiertny triumf. I nie odbiega w tym od nadziei wypowiedzianej przez poetów starszych, przez żagarystów i rówieśników. Herbertowi właściwe (a z ducha – Norwidowe) jest natomiast przekonanie, że sztuka wymaga cierpienia i ofiary.

Wiersz *Ołtarz* ukazuje źródła poetyckiej wyobraźni, zawiera te wątki i tematy, które zostaną rozwinięte w późniejszej twórczości. Przed katastroficznym patosem i łatwym optymizmem arkadyjskich wizji chronić będzie jednak dojrzałego artystę już nie bogini, lecz raczej muza ironii.

Na początku poetyckiej drogi, w *Strunie światła*, z której pochodzi wiersz *Ołtarz* – Herbert zapowie wznoszenie portów kruchemu trwaniu. Pomimo „szyderstw akwilonów”, cierpliwie i od podstaw, „z atomów, punktów, włosów, komet” (*Drży i faluje...*, SŚ). Z wiarą w powstanie z martwych i w sens ofiary. Twórczość poety potwierdzi: „dojrzał posąg”.

Estetyka i epifania

(Wit Stwosz: *Uśnięcie NMP*)

...Szlaby dusza
Tam, tam, a płótno nadółby spadało,
Jako jesienny liść, gdy dojrzy grusza.
Cyprian Norwid, *Promethidion*

„Królowie zachwalają purpurę / i każą trębaczom / wyzłacać”. Tak oto w *Studium przedmiotu (SP)* Zbigniewa Herberta kreowany jest wizerunek sztuki zanegowanej. „Purpura i złoto symbolizują coś, co – jak wynika z kontekstu – jest zbędne, bo powinno pozostać >przed obrazem<”¹. Przed tym obrazem, dodajmy, wobec którego cała reszta zdaje się „światem niestworzonym” (*Studium przedmiotu, SP*); który przedstawia niczego nie imitujący przedmiot – najdoskonalsze wcielenie fenomenu psychicznego.

W *Studium przedmiotu (SP)* – obszernej deklaracji Herberta-artysty unaoczniiony został akt kreacji; sformułowano oczekiwania wobec dzieła:

niech będzie
cichsze od aniołów
dumniejsze od królów
prawdziwsze niż wieloryb

niech ma oblicze rzeczy ostatecznych.

Odpowiedzią na te postulaty jest wyobrażenie krzesła, nawiązujące do znanego obrazu Berlewiego. W tomiku wydanym trzydzieści lat później² cechy takie jak: cichość („cichsza od aniołów”), duma („dumniejsza od królów”), prawdziwość („prawdziwsza niż wieloryb”),

¹ J. M. Rymkiewicz, *Zbigniew Herbert: Studium przedmiotu*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, pod redakcją J. Prokopa, J. Sławińskiego, Kraków 1971, s. 473.

² Trzeba jednak pamiętać, że wiersz zamieszczony w tomiku z roku 1990 powstał wiele lat wcześniej i opublikowany został już w roku 1952.

a nade wszystko – znamię „rzeczy ostatecznych” dotyczyć będą także innego dzieła sztuki, na którym „Jak namioty przed burzą marszczą się złote opończe / Przybór gorącej purpury odsłania piersi i stopy” (podkr. M. M.). Obiektem zainteresowania (i zachwytu) będzie krakowski ołtarz Wita Stwosza, przedstawiający scenę zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny.

„Przedmiot którego nie ma” i – przedmiot, „który jest”, pełen purpury i złota. Brak zastąpiony nadmiarem, ascetyczność – przepychem, a „surowe oko wewnętrzne” (*Studium przedmiotu, SP*) – „umiłowanymi oczyma” (*Wit Stwosz: Uśnięcie NMP, EO*). Ostatnia para pojęć zdaje się kluczowa dla wyjaśnienia zmiany perspektywy: „w obliczu pionu zmagającego się z horyzontem” (*Studium przedmiotu, SP*) górę wzięła relacja wertykalna.

Oddać niewyraźne

Jak namioty przed burzą marszczą się złote opończe
 Przybór gorącej purpury odsłania piersi i stopy
 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
 Trzymają ją w wątlej siatce umiłowane oczy
 Upada coraz wyżej jak strumień przez palce przenika
 A oni schylają się z trudem nad wstępującym obłokiem

(*Wit Stwosz: Uśnięcie NMP, EO*)

O odrębności przedstawień zawartych w *Studium przedmiotu (SP)* oraz w wierszu *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP (EO)* decyduje rozróżnienie genologiczne. Studium, a więc wyważony, badawczy ogląd rzeczy, asceza formy wyrazu – i poetycka epifania, empatyczne wniknięcie w świat przedstawiony; spiętrzenie poetyckich środków. W pierwszym wypadku – długi poemat, pisany wierszem wolnym, zdania proste, oznajmujące; w drugim – tradycyjny trójstrofowy wiersz i rymowana postać sześcioakcentowca tonicznego, rozbudowana składnia zdań złożonych. Te dwa odmienne w stylu utwory łączy jedno: zarówno poprzez chłodne studium, jak i poprzez bogactwo formy pragnie poeta opisać artystyczny fenomen kreacji i

odbioru. Oddać niewyraźne. Tak bowiem przedmiot sztuki współczesnej, jak dzieło sztuki dawnej jest tajemnicą, której nie sposób zgłębić i wyrazić językiem dyskursywnym.

W wierszu *Wit Stwos: Usnięcie NMP* chodzi o coś więcej niż tylko „fenomen psychiczny”. Tematem przedstawienia jest CUD, który „wymiaka się” zarówno dłoniom, jak i racjonalizującym ujęciom. To cud, spełniający się w ukazanej na ołtarzu sytuacji (wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny) oraz „cud” artystycznego zjawiska, synonim niezwykłości dzieła. Drugie ze znaczeń traktować można jako pochodną przyjętej stylistyki i obrazowania, zdominowanego nadmiarem (już w pierwszej strofie purpura jest „gorąca”, a głowy apostołów „ogromne”). Dochodzi tu jednak aspekt dodatkowy, związany z „cudownością” samego procesu tworzenia, podczas którego „kwitną snycerskie palce”, „cud się dłoniom wymyka”, a dzieło rzeźbiarza wpisuje się w akt kreacji nadprzyrodzonej.

Współlistnienie obu sfer, pierwiastka ziemskiego i boskiego, oddaje sposób ukształtowania przestrzeni i stylistyka wiersza. Rzeczownikom takim jak: „wysokość”, „niebo”, „gwiazdy”, „obłok”, „luna”, „dno”, „ziemia” towarzyszą czynności: unoszenia, schylania się, upadania, wstępowania. Tak dokonuje się oscylacja między wysokim i niskim, to, co w górze, spotyka się z tym, co w dole, a upadanie jest zarazem wznoszeniem. Obrazem rządzi poetyka oksymoronu, wykorzystywana do wyrażenia sacrum (np. w znanej kolędzie jednego z ulubionych poetów Herberta – Franciszka Karpińskiego³, *Bóg się rodzi*). Wzajemną przenikalność obszarów, płynną i migotliwą nieuchwytność zjawisk wyraża konstrukcja metafor: „strumień przez palce przenika”, „cud się dłoniom wymyka”, „przybór gorącej purpury odsłania”, „powietrze się burzy”, „gwiazdy się mącą”. W wyrazach „struna”, „luna”, „strumień”, występujących w paralelnej pozycji jako elementy porównań, ewokowane są semy peryferyjne, chwytające synestezyjny splot wrażeń słuchowych (delikatny, drżący, „srebrzysty” dźwięk) i wizualnych (srebrzyste migotanie, świetlistość). Jest także, zaznaczona w języku, próba uchwycenia nadprzyrodzonego zjawiska: „trzyma”, „dosięga”, „kłada”. To próba tylko, skazana na niepowodzenie, tak samo jak pragnienie jej językowego nazwania. Pozostają obrazowe porównania: „jak namioty przed burzą”, „jak struny”, „jak luna”, „jak strumień”, metafora „dno zdziwienia”, antyteza „upada coraz wyżej”, a wreszcie paradoks, który zawiera się w zamykającym wiersz zdaniu: „a oni schylają się z trudem nad wstępującym obłokiem”. Zawieszeniu między niebem i ziemią towarzyszy zawieszenie znaczeń. Do głosu dochodzą treści niełatwe do przełożenia na język komunikatywny, które przenoszą poza siebie. Poprzez artystyczny kształt obrazu przejawia się obszar wartości transcendentnych, wzajemnego przenikania się światów.

³ Por. *Słowa na wieczorze poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku* (WG 94).

Przenikają się też obecne w ekfrazie porządki czasowe. Najpierw czas twórcy–snycerza, tytułowego Wita Stwosza czy może grupy pracujących pod jego kierunkiem czeladników. Ich dotyczyć mogą określenia: „kwitną snycerskie palce”, „kładą je na powietrzu”, „schylają się z trudem”. Następnie – równoczesny z tym – czas dziania się cudu: „A Panna Maria usypia”, „idzie” i „upada”. Tę dwutorowość zapowiada formuła tytułowa, obejmująca i mistrza, i jego dzieło – *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP (EO)*. Dwukropek po nazwisku pełni funkcję zapowiadającą to, co za chwilę nastąpi: prezentowany będzie autor i wydarzenie. Jest wreszcie czas odbioru, wpisany w świat przedstawiony wiersza i towarzyszący powstawaniu obrazu. Kto jednak – poza intencjonalnym odbiorcą – jest świadkiem powstającego dzieła i jaką relację komunikacyjną implikują „umiłowane oczy”?

Odpowiedź podsuwa użyty w wierszu czas terażniejszy czasowników, transponowany na równoczesność porządków czasowych: dziania się sytuacji przedstawionej i nadawczo-odbiorczej. Wszystko bowiem dokonuje się teraz, niejako „na naszych oczach”, a wspólną, jednoczącą perspektywę wyznaczają te elementy, które w dynamicznym, zjawiskowo płynnym świecie wiersza-obrazu istnieją rozmieszczone nieruchomo, statycznie, trwale: muzyka „z gwiazd” oraz broda. Jedna i druga należą do rozpiętej nad światem przedstawionym scenerii *illo tempore*, boskiej wieczności, w której króluje „teraz” i nie ma „przedtem”, ani „potem”; której być może towarzyszy stała obecność „umiłowanych oczu”.

Z perspektywy „wysokiej”

Broda „ciemna jak topór” jest synekdochą Boga jako króla i władcy. Podobna wizja, tym razem „brody ciężkiej jak topór”, pojawia się we wcześniejszym wierszu Herberta:

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

(*Opis króla, N*).

Wyobrażeniu brody ze snu skazańca towarzyszy hiperbolizacja oraz niecodzienna leksyka, zaś aura dawności i niezwykłości uruchamia inny wymiar istnienia. Taki też mechanizm występuje w wierszu *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP (EO)*. „Broda ciemna jak topór” w sąsiedztwie „ogromnych głów” przywołuje skojarzenia Boga–Sędziego i motyw Sądu Ostatecznego. Zapowiedzią końca jest ewokowana w obrazowaniu burza („jak namioty przed burzą” i parę wersów dalej „powietrze się burzy”). Oto nadchodzi moment objawienia się mocy boskiej – moment cudu czy też „moment gniewu”. A jednak sytuacja przedstawiona już

w pierwszym zdaniu zdaje się nawiązywać także do innych wyobrażeń. Namiot to w biblijnej symbolice odpowiednik nieba, już u początków Stworzenia rozpiętego nad głową człowieka przez dobrego Boga-Ojca. Podnoszenie głów w górę implikuje tyleż Dzień Gniewu, co moment stworzenia (lepienia/rzeźbienia) człowieka, gdy ów nabiera godności i upodabnia się (a tym samym – zbliża) do Boga. Wieloznaczność gestu sprawia, że jest on znakiem i zdumienia cudem, i poddania się woli Boga – Najwyższego Sędziego, i uczestnictwa w Jego jurysdykcji. Podobne konotacje zawiera określający apostołów epitet. Sylwetki uczniów Chrystusa są „cedrowe”, podczas gdy prawdziwy ołtarz Wita Stwosza wykonany jest z drewna lipowego, dębowego oraz modrzewiowego⁴. Cedr, który przeciwdziała procesom rozkładu ciała i zapewnia długowieczność, który służył do budowy świątyni Jerozolimskiej i domu Salomona, jest oznaką tego, co wzniosłe i nieprzemijające. Implikuje też piękno, urodziwość, strzelistość i siłę (takie konotacje posiadają „cedry libańskie” w *Pieśni nad pieśniami*. W tym kontekście uaktywniają się te znaczenia „burzy” i „burzenia się”, które wiążą się z objawieniem się boskiego majestatu (który w biblijnych przedstawieniach przybierał postać obłoku czy wichru).

Nieruchomo niezmiennie istnienie w świecie przedstawionym wiersza dotyczy również sfery estetycznej. Trwa muzyka, która jest „z gwiazd”. Doskonała harmonia. Muzyka sfer. To właśnie w niej objawiają się najtrudniejsze do opisanie wartości nadestetyczne. O „gwiazdę prawdziwą *Lacrimoso* Mozarta” prosić będzie poeta w *Portrecie końca wieku* (EB). Taka muzyka (wraz z barankiem i wodą oczyszczenia) jest znakiem sacrum; tego, co najdoskonalsze, co – w tym sensie – najwyższe, gdyż „ziemi nie dosięga” i „trwa wysoko”.

Wysokość, nacechowana pozytywnie, ma w wierszu Herberta wiele odcieni znaczeniowych i – jako kategoria estetyczna – odnosi się także do przyjętego przez podmiot sposobu mówienia. Styl wysoki, mający swe skonwencjonalizowane wykładniki w poezji dawnej, przywołują tradycyjne elementy obrazowania: kwiaty, muzyka, luna, niebo, gwiazdy. Natomiast stylistycznym odpowiednikiem estetycznej kategorii wzniosłości jest nagromadzenie porównań (już pierwsze, otwierające wiersz zdanie nawiązuje do stylu homeryckiego), bogactwo rozbudowanych, spiętrzonych metafor, paradoksy i oksymorony, hiperbolizacja obrazu oraz rozpoznawalna aluzja rytmiczna do „polskiego heksametru”. Rzec można, że w kontekście niewyraźnego „moc napotkana przez podmiot jest tak wielka i ogromna, że narzuca mu swój własny rytm”⁵.

⁴ Por. R. M. Jabłoński, *W słowach jest Pan. Inspiracje religijne w edukacji polonistycznej*, Zielona Góra 2000, s. 72.

⁵ Ten i wymienione wcześniej warunki wzniosłości podają za: J. Pluciennik, *Wprowadzenie*, [w:] *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 35.

1. / / / / / / / / / / / /	15 (7+8)
2. / / / / / / / / / / / /	16 (8+8)
3. / / / / / / / / / / / /	16 (8+8)
4. / / / / / / / / / / / /	15 (8+7)

Już w czterech pierwszych wersach widoczna jest tendencja do wyrównania akcentowego. Wers pierwszy i czwarty dokładnie realizują wzorzec „polskiego heksametru”, natomiast wersy kolejnych dwóch strof charakteryzują rozluźnieniem nagłosu, w wersach 9. i 10. (podobnie jak w 3.) nie pojawia się spadek adoniczny, widoczne jest natomiast wyrównanie sylabiczne:

9. / / / / / / / / / / / /	15 (8+7)
10. / / / / / / / / / / / /	15 (8+7)

Theia dynamis i ręce artysty

Wit Stwoszcz: Uśnięcie NMP (EO) to opis dzieła, które wyrasta ze współpracy Boga i człowieka. U jego początku i u początku Herbertowej *mimesis* jest „marszczenie się opończy”, „przybór purpury” (warto tu zauważyć poetyckie przetransponowanie kolorystyki ołtarza). To metonimiczne odpowiedniki wiatru, który pojawia się jako siła sprawcza, „uruchamia” obraz oraz przedstawioną w wierszu sytuację. Podobnie nagły, silny ruch jako metaforę natchnienia zobrazował poeta w *Studium przedmiotu (SP)*:

Teraz
Cała przestrzeń
Wzbiera jak ocean

Huragan bije
W czarny żagiel
Skrzydło zamieci krąży
Nad czarnym kwadratem

I tonie wyspa
Pod słonym przyborem.

Jednak tym razem (w wierszu *Wit Stwoszcz: Uśnięcie NMP, EO*) sprawcą poruszenia jest Bóg. To boski przybór i tchnienie – *theia dynamis*, której pojawienie się przypomina o

biblijnym momencie stwarzania świata i człowieka (podczas gdy w *Studium przedmiotu* było przejawem zagłady, potopu) – o początku. „Cedrowi apostołowie unoszą ogromne głowy”; oto zaproszenie do współpracy – ciąg dalszy aktu stworzenia oddany zostaje w ręce człowieka. Wiersz Herberta dotyczy centralnej grupy ołtarza, ukazującej ziemski plan wydarzeń: Maryję otacza grupa apostołów, z których jeden podtrzymuje osuwające się ciało. W tej scenie szczególnie wyeksponowane zostały ręce Maryi, „najpiękniejsze – jak napisze Tadeusz Chrzanowski – ręce w sztuce polskiej, a może w sztuce całego świata”⁶ oraz palce apostołów. Także u Herberta palce, wymienione dwukrotnie („palce kwitną”, „jak strumień przez palce przenika”) oraz dłonie („Cud się dłoniom wymyka”) odgrywają ważną rolę. Należą do dawnych mistrzów, których „sygnaturą były – o tym powie poeta w jednym z wcześniejszych utworów – białe palce Madonny” (*Dawni mistrzowie, ROM*). Tutaj zadaniem rąk ludzkich jest opanowanie materii i oswajanie cudu; przenoszenie tego, co niewidzialne w sferę jakości uchwytnych zmysłowo wzrokiem i dotykiem. To zadanie łączy twórców ołtarza z dziełem apostołów i misją Maryi.

Wertykalny porządek wiersza naznaczony jest relacją Bóg – artysta. Unoszeniu głów w górę, zbliżaniu się do Boga towarzyszy mozolna, związana z wysiłkiem czynność – najpierw chwywania, później schylania się rzeźbiarzy. Wraz z procesem tworzenia postępuje człowiecze „dorastanie” do cudu. W strofie drugiej, gdy ruch się natęża, snycerze próbują zapanować nad cudem i oporną materią. Ten wysiłek podkreśla anadiploza: „więc kładą je na p o w i e t r z u – p o w i e t r z e się burzy jak struny” (podkr. M. M.) . Rośnie napięcie między materią i duchem. Chwywanie i wymykanie się zjawiska. I o t o m o m e n t n a j w a ż n i e j s z y: „A Panna Maria usypia”. Płynność, migotliwość, mienienie się ustają dając wizję jasno określoną.

Nietrudno zauważyć – pisze Romuald Marek Jabłoński – „że jest to jedyne wypowiedzenie bez tropów stylistycznych (...). Poeta wyodrębnia je również składniowo – tworzy ono zdanie, które rozpoczyna się wielką literą i kończy kropką (na tle całego wiersza jest to swoiste odstępstwo od reguły). Widać zatem wyraźnie, że motyw ten stanowi ośrodek liryku, wokół niego organizują się inne”⁷.

W ostatniej zwrotce do głosu dochodzą najsilniejsze kontrasty, kulminacja paradoksów. Oto jest „dno zdziwienia”. Wszystko zaświadcza o wydarzeniu niemożliwym, także w dosłownym sensie – uśnięciu wśród poruszenia. Owo uśnięcie – wniebowzięcie jest zarazem zatrzymaniem cudu w kształcie arcydzieła. Moc sprawcza Boga-Stwórcy-Sędziego oraz

⁶ Cyt za: R. Mazurkiewicz, *Kultura średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 31.

⁷ R. M. Jabłoński, *W słowach jest Pan...*, op. cit., s. 67.

artysty-kreatora, która objawiała się dynamicznie w postaci burzy, wichru, zatrzymuje się i zastyga w zawieszonym nad ziemią obłoku – obrazie boskiej tajemnicy i boskiej obecności.

Z ducha Norwida

Wiersz Herberta ma wielu bohaterów: snycerze, apostołowie, gwiazdy, muzyka, oczy... Najważniejszym jest jednak Maria Panna i dotyczące jej dzieło. Sztukę i postać Bożej Matki spokrewnia piękno. Nieprzypadkowa jest symbolika palców i metafora „kwitnienia”. Kwiaty są, jak wiadomo, symbolem piękna, a w poezji Herberta – symbolem piękna delikatnego i kruchego. „Patrzysz na moje ręce – są słabe mówisz jak kwiaty” – powie poeta w pierwszym tomiku, formułując przy tym program poezji ocalającej (*Napis, SS*). Jak kwiat porusza się patron sztuki – Apollo (*Do Apollina, SS*). Kwiaty wreszcie znajdują się na pierwszym planie jednego z ostatnich wierszy Herberta (*Kwiaty, EB*), który – podobnie jak analizowany utwór – naśladuje heksametryczny rytm „dawnych mistrzów” i skierowanej do Boga pieśni Kochanowskiego.

Sztukę i postać Maryi łączy też – podobny cel. „Panna Maria” jest tą, która pośredniczy i oręduje, ucisza burzę boskiego gniewu. Jej pojawienie się w wierszu Herberta pociąga za sobą przejście od poruszenia do pokoju, od gniewu do wybaczenia, od topora do „umiłowanych oczu”. (*Ubi Amor, ibi oculus* – twierdził Ryszard od św. Wiktora.) Podobną funkcję zdaje się pełnić prezentowane dzieło sztuki. Tak jak bohaterka przedstawiona przez Herberta na ołtarzu Wita Stwosza – „upada coraz wyżej”. Podnosi to, co niskie, pośredniczy między człowiekiem i Bogiem, jednocy *sacrum* z *profanum*. Apoteoza Bożej Matki jest równocześnie apologią sztuki.

To myślenie z ducha Norwida⁸. Lekcja starszego poety uczy, że rozpoznanie całości daje tylko interpretacja zjawisk w dwóch wymiarach: horyzontalnym i wertykalnym, a ten ostatni uobecnia się w sztuce, służącej odkupieniu ludzkości. Taka sztuka – uważał autor *Promethidiona* – związana jest z pięknem, ale i z trudem. „Bo piękno na to jest, by zachwycało / do pracy – praca, by się zmartwychwstało”⁹.

Herbert, podobnie jak Norwid, podkreśla wartość wysiłku. Palce kwitną, lecz twórcy „schylają się z trudem”, by uchwycić zmartwychwstające piękno. Dzieło renesansowego artysty przenika duchem materię i pośredniczy między Bogiem i człowiekiem; staje się

⁸ Takie spostrzeżenia potwierdzają rozważania J. Ferta. „To, co obu poetów łączy ze sobą zestawiać, to wyznaczana przez ich wypowiedzi dyskursywne bądź literckie perspektywa estetyczna, usytuowana w głębi niezmiennych zasad” – pisze badacz w artykule poświęconym związkowi Norwida i Herberta (*Norwid – Herbert... op. cit.*, s. 102).

⁹ C. Norwid, *Promethidion*, [w:] *Dzieła... op. cit.*, s. 515.

wiecznym objawieniem, wcieleniem prawd najwyższych. Oto „tęcza wiecznej Jeruzalem”¹⁰. Znak łaskawości. „Obłok wstępujący”.

Poza sferę estetyczną

„Sztuka *helas* nie ocala” – napisał poeta w wierszu *Izydora Duncan (ROM)*, by w innym miejscu przyznać: „uwierzyliśmy zbyt łatwo że piękno nie ocala” (*Do Ryszarda Krynickiego – list, ROM*). Tę kwestię – jak się zdaje – rozstrzygnął Herbert już na początku poetyckiej drogi: nie ocala piękno samo w sobie i dla siebie, oraz sztuka „bezużyteczna”, związana z czystym estetyzmem. Może właśnie dlatego, podobnie jak Józef Czechowicz, „wyprowadzał” poeta ze swojej poezji królów i złoto?¹¹ Może dlatego w *Studium przedmiotu (SP)* wśród warunków stawianych idealnemu przedstawieniu był i ten, by miało „oblicze rzeczy ostatecznych”? Pięknem – „prawdziwym”, „cichym” i „dumnym” zarazem – jest bowiem to, które przenosi człowieka poza sferę czysto estetyczną; które łączy się z tym, co je przewyższa. Poprzez *mysterium tremendum* niepokoi i poprzez *mysterium fascinans* zadziwia; a jako znak przymierza, wydobywa z nas to, co boskie.

Stojąc w obliczu arcydzieł czujemy, że obcujemy nie tylko z nimi, lecz ze światem, który nam uobecniają. Nie jest to świat fikcji, nawet jeśli fikcja jest drogą jego ukazania. To, co jest zarazem w niej i poza nią, jest „mocniejsze” od niej i od nas¹².

¹⁰ Ibidem, s. 512. „Do ciebie szedłem Jeruzalem w ramach” – powie bohater wiersza *Mona Liza (SP)*, nawiązując do sformułowania romantycznego poety.

¹¹ W wierszu *moje zaduszki* J. Czechowicza znaleźć można oświadczenie: „wyprowadzam królów szeregi / mają szaty zorzanozłote / ja nad falą ładogi oniegi / złote szaty fałduję młotem” (J. Czechowicz, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1985, s. 145 – 146). Ten wiersz poety, bardzo cenionego przez Herberta, jest ważnym kontekstem dla nie omawianego tu szerzej *Studium przedmiotu*. Sztuka, którą symbolizują postaci „królów”, nie jest w stanie sprostać doświadczeniu śmierci i zwykłej, ludzkiej biedy, z którą solidaryzuje się podmiot wiersza. To umarli są „przeznaczeniem” poety i uzasadnieniem aprobowanej poetyki. Tak zresztą jak w *Studium przedmiotu* Herberta, w którym peryfrazą „przedmiotu idealnego” jest „prosty tren o nieobecny”.

¹² W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986, s. 53. Także W. Stróżewskiemu zawdzięczam przywołane w tym artykule określenia *mysterium tremendum*, *mysterium fascinans* oraz wątek Norwida. Jak pisze Stróżewski, „piękno może być podporządkowane czemuś, co je przewyższa, przerasta. Że może być, jak mówi Rilke, jedynie przerażenia początkiem albo, jak mówi Norwid, służyć zmartwychwstaniu. Jedno i drugie wprowadza nas w sferę wartości wyższych niż estetyczne, choć poprzez estetyczne do nich się dochodzi. Czyż przerażenie nie wiąże się z *mysterium tremendum* (...), a zmartwychwstanie, czyli wydobywanie i podniesienie tego, co boskie w nas – z *mysterium fascinans*? A więc, jednym słowem: czy poza wszelką wartością estetyczną nie stoi wartość sacrum? (*Wartości estetyczne...*, *op. cit.*, s. 43).

ANEKS

1.

najpiękniejszy jest przedmiot
którego nie ma

nie służy do noszenia wody
ani do przechowania prochów bohatera

nie tuliła go Antygona
nie utopił się w nim szeszur

nie posiada otworu
całe jest otwarte

widziane
z wszystkich stron
to znaczy zaledwie
przezute

włosy
wszystkich jego linii

łączą się
w jeden strumień światła

ani
oślepienie
ani śmierć
nie wydrze przedmiotu
którego nie ma

2.

zaznacz miejsce
gdzie stał przedmiot
którego nie ma
czarnym kwadratem
będzie to
prosty tren
o pięknym nieobecnym

męski żal
zamknięty

w czworobok

3.

teraz

cała przestrzeń

wzbiera jak ocean

huragan bije

w czarny żagiel

skrzydło zamieci krąży

nad czarnym kwadratem

i tonie wyspa

pod słonym przyborem

4.

masz teraz

pustą przestrzeń

piękniejszą od przedmiotu

piękniejszą od miejsca po nim

jest to przedświt

biały raj

wszystkich możliwości

możesz tam wejść

krzyknąć

pion – poziom

uderzy w nagi horyzont

prostopadły pionu

możemy na tym poprzestać

i tak już stworzyłeś świat

5.

słuchaj rad

wewnętrznego oka

nie ulegaj

szeptom pomrukowi mlaskaniu

to niestworzony świat

tłoczy się przed bramami obrazu

aniołowie oferują
różową watę obłoków

drzewa wtykają wszędzie
niechlujne zielone włosy

królowie zachwalają purpurę
i każą trębaczom
wyzłacać

nawet wieloryb prosi o portret

słuchaj rad wewnętrznego oka
nie wpuszczaj nikogo

6.
wyjmij
z cienia przedmiotu
którego nie ma
z polarnej przestrzeni
z surowych marzeń wewnętrznego oka
krzesło

piękne i bezużyteczne
jak katedra w puszczy

połóż na krześle
zmiętą serwetę
dodaj do idei porządku
ideę przygody

niech będzie wyznaniem wiary
w obliczu pionu zmagającego się z horyzontem

niech będzie
cichsze od aniołów
dumniejsze niż wieloryb
niech ma oblicze rzeczy ostatecznych

prosimy wypowiedz o krzesło
dno wewnętrznego oka
tęczówkę konieczności
źrenicę śmierci

(Studium przedmiotu, SP)

W NURCIE ELEGIJNYM

„Północny Orfeusz”

(*Zimowy ogród*)

Byłeś jednym z mieszkańców krainy północniejszej nawet niż wiatr
Ale najbliższej sercu Apollina: to do niej powracał
Każdej zimy. Dla wszystkich, którzy w krainie mieszkali
Byłeś jego heroldem, kiedy znowu unosił go szum
Wichru i milkła kraina, i nadzieje lata pierzchały.
To on uczył cię gry na lirze, starannego strojenia jej strun
Seamus Heaney, *Cieniowi Zbigniewa Herberta*

„Skrzydło spalonej siostry”, „liść umarłego drzewa” (*Dom, SŚ*), „żałobne skorupy miasta”, „ostygłe puchy popiołów” (*Trzy wiersze z pamięci, SŚ*), „bez strun instrument” (*Do Apollina, SŚ*)... Wśród znaków zniszczenia rozsianych w utworach debiutanckiego zbioru Zbigniewa Herberta wizerunek „zimowego ogrodu” (z wiersza o takim tytule) wyłania się niczym „martwa sceneria” i nie zostawia wątpliwości: kataklizm świata zarejestrowany w *Strunie światła* dotyczy również sfery twórczości i jest wyzwaniem dla p o e t y.

Jak liście opadały powieki kruszyła się czułość spojrzeń
drżały pod ziemią jeszcze zduszone gardła źródeł
na koniec zamilkł głos ptaka ostatnia szczelina w kamieniu
i wśród najniższych roślin niepokój zmarł jak jaszczurka

pionowe linie drzew na horyzontów wadze
ukośny promień padł na zatrzymaną ziemię
Okno zamknięte jest Stał zimowy ogród
Oczy wilgotne są i mały przy ustach obłok

– jaki pasterz wyprowadził drzewa Kto grał
tak aby wszystko pogodzić rękę gałąź i niebo
formingę pewną jak ramiona zmarłej
północny niesie Orfeusz

tupot anielskich ponad głową stóp
 jak łuska skrzydeł leci śnieg
 cisza jest linią doskonałą która
 porówna ziemię z gwiazdozbiorem Waga

zimowym sadom pąki spojrzeń – niech miłość nas już nie kaleczy
 okrutnym losom włosów garść – niech spala się w powietrzu czystym
 (Zimowy ogród, SŚ)

Znaki śmierci, znaki konwencji

W *Zimowym ogrodzie*, (SŚ) doświadczenie k o ń c a¹ przekłada się na obraz, utrwalony za pomocą tradycyjnych poetyckich rekwizytów oraz na sytuację podmiotu rozpoznawalną w wyobrażeniu mitologicznego śpiewaka – Orfeusza. Nie tylko postać trackiego lirnika, nie tylko liść, ptak, źródło, kamień (jako komponenty świata przedstawionego) oraz topos ogrodu w tytule – dawną tradycję przywołuje również pierwsze zdanie wiersza, w którym ludzka egzystencja zestawiona została z opadającymi liśćmi. I chyba nie przypadkiem wers zawierający porównanie powiek do liści zapisany został w rytmie 6-akcentowca tonicznego, będącego współczesnym odpowiednikiem homeryckiego metrum:

Jak liście opadały powieki kruszyła się czułość spojrzeń.

1. — / — — — / — — / — || — / — — — / — / — 18 (10+8)

Jeszcze bliższy tradycji heksametru rytm odnaleźć też można w wersie drugim („Drzały pod ziemią jeszcze zduszone gardła źródła” — / — — — / — / — || — / — — — / — / — 14 [7+7])

¹ To doświadczenie, opisane w *Strunie światła*, można interpretować w kilku porządkach znaczeniowych: w sensie historycznym „koniec” oznacza zamknięcie pewnego etapu dziejów, w planie kulturowym dotyczy wyczerpania się wzorów tradycji, wreszcie w porządku ontologicznym jest znakiem rozpadu całościowej (SP)ójnej i bezpiecznej wizji świata. W tym ostatnim przypadku mówić można o „demuzykalizacji świata” (zob. R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z.4) oraz o przekroczeniu ontologicznego progu „oddzielającego zniszczony i umarły świat od późniejszej niepewnej egzystencji” (zob. A. Lam, *Pejzaż po katastrofie*, [w:] *Z teorii i praktyki awangardyzmu*, Warszawa 1976, s. 111 – 126). Przywołując określenia Ryszarda Przybylskiego i Andrzeja Lama, trudno jednak zgodzić się z głoszonym przez nich poglądem, że całościowy układ i porządek, należący do przeszłości, został w poezji Herberta nieodwracalnie zniszczony i zniweczony bez szans odrodzenia i kontynuacji. Proponowana interpretacja *Zimowego ogrodu* prowadzi do wniosków wręcz przeciwnych.

oraz w wersach kolejnych, należących do pierwszej, graficznie wyodrębnionej, części wiersza. W ich wygłosie pojawia się spadek adoniczny. Aurę antycznego wiersza ewokuje też brak rymów – w pierwszej strofie zespolony z aluzjami do heksametru, ale podtrzymany w całym utworze.

We wprowadzającym opisie tytułowy „ogród” dopiero przeobraża się w ogród „zimowy”. Heksametryczna aluzja podkreśla doniosłość dziejącego się procesu i podnosi rangę jego konsekwencji. Za pomocą konwencji metrycznej i tradycyjnej topiki jednostkowe przeżycie wpisane zostało w obszar wspólnych doświadczeń; włączone w ten nurt prastarej tradycji, znanej z folkloru, w której los człowieka czytać można w paralelnym doń porządku natury.

„Zimowy pejzaż” jest równocześnie przestrzenią mentalną, ujętą w klamrę antropomorfizujących porównań: powiek do liści, niepokoju do jaszczurki. To, co pomiędzy, osadzone zostało w ciągu zdynamizowanych zdarzeń, które za pomocą czasowników i form czasownikowych („opadały”, „kruszyła się”, „drżały”, „zduszone”, „zamilkł”, „zmarł”) obrazują proces zamierania. Procesualność implikuje gradacja następujących po sobie zapowiedzi końca: „na koniec”, „ostatnia szczelina”, „zmarł jak jaszczurka”. W ten sposób w pierwszej części wiersza ewokowane zostało somatyczne doznanie, które zdiagnozować można jako ból ściśniętego gardła, jako lękową reakcję wycofywania, zaniemówienia. Takie zachowania bohatera lirycznego *Struny światła* zobrazowane zostały już wcześniej: „śpiewak ma wargi zestalone / śpiewak wymawia noc oczyma” – notuje Herbert w wierszu *Poległym poetom*; o „pękniętej szyi” i „złamanym śpiewie” mowa jest w wierszu *Do Apollina*. Antropomorfizowany proces uderzająco przypomina agonię bohatera *Białych oczu*. W tym utworze, zamieszczonym w pierwszej części *Struny światła*, sytuacja liryczna oparta została na narastaniu przejawów obumierania organizmu: tężeniu, pleśnieniu, zamieraniu. Tutaj odpowiednikiem fizjologicznej martwoty (i wyrazem „biologicznego tragizmu”) jest opadanie, kruszenie, wygaszanie, wyciszanie, a wreszcie przywołana wprost w słowie „zmarł” – śmierć².

Zarysowaną sytuację interpretować można wielopłaszczyznowo, także w kontekście zagłady wszelkiego stworzenia. „Najmniejsze rośliny”, będące oznaką wiosny i początku (od nich – jako elementów najprostszych w łańcuchu bytów – rozpoczyna się istnienie) tym razem pojawiają się na końcu, niejako w odwróconym porządku genezyjskim, który teraz stał się powrotem do stanu pierwotnego nieistnienia. To wśród „roślin najniższych” dogasa ostatni ślad życia – niepokój.

² Podobny proces obserwować można w wierszu *Kwiaty* (EB).

„Zatrzymana ziemia”

Utwór zbudowany jest z pięciu części, wyodrębnionych graficznie, odmiennych w sposobie obrazowania oraz pod względem budowy wersyfikacyjnej. Tylko pierwszy, scharakteryzowany wyżej obraz, zapisany został metrem 6-akcentowym. Kolejny, następujący po nim fragment ma już odmienny charakter. Różnicę wyznacza odległość pomiędzy rozlewnym rytmem 6-akcentowca i „twardszym”, bardziej zdecydowanym i ostrym – metrem jambicznym (uwydatnionym akatalektyczną męską średniówką), który pojawia się w piątym wersie i podtrzymany jest w dwóch kolejnych:

5. pionowe linie drzew na horyzontów wadze

5. _ _ / _ _ / _ _ / _ _ || _ _ / _ _ / _ _ / _ _

Wcześniejszemu łagodnemu obrazowaniu i dynamice przeciwstawiony zostaje wizerunek statyczny i nieruchomy: „zatrzymana ziemia”. Pojawiają się równoważniki zdań i czasowniki dokonane: „padł”, „stanął”, „zamknięty”, a nadto wyeksponowane szykiem przestawnym orzeczenia: „jest” oraz „są”. Duża litera w słowie „Stanął” zwraca uwagę na sposób konstrukcji nowego przedstawienia i eksponuje jego „sztuczność”, tak odmienną od biologicznej naturalności wcześniejszego obrazu. Chodzi bowiem o inny typ ogrodu, oparty nie na procesach naturalnych, lecz na regułach geometrii – trwałych i pewnych. Wertykalno-horyzontalna kompozycja wspiera się na architektonice poetyki awangardowej i kubistycznych wzorcach: najpierw pion („pionowe linie drzew”), potem poziom – aluzyjnie przywołany „horyzontów wagą” i rzucony nań – „promień ukośny”. Sztuczność i chłód „zimowego ogrodu” znajduje odpowiednik w matematycznie chłodnym ujęciu, w precyzji rozmieszczenia elementów. Poetyka tradycyjna zastąpiona została nową metodą konstrukcyjną. To w niej znajduje wyraz opanowanie emocji, kompresja uczuć, dystans i obiektywizm.

W nowym ogrodzie perspektywę podmiotu wyznacza „okno zamknięte” – znak izolacji i ograniczenia, ale też bezpiecznego wycofania się do roli obserwatora. Taką sytuację implikuje wpisanie lirycznego bohatera (jego synekdochą są oczy i usta) w ramy okna, ogrodu, oczu i obłoku. Te elementy – ze względu na rozmieszczenie wyrazów w nagłosie i w klauzuli wersów – tworzą także ramy kompozycyjne wypowiedzi. Aliteracyjna powtarzalność głoski „o” w punktach węzłowych dwóch ostatnich wersów sugeruje paralelną adekwatność okna i oczu, ogrodu i obłoku. Nieludzkiej, „zimnej” przestrzeni przeciwstawione zostały „ciepłe” ślady życia – usta i oczy. Kontrast delikatności (wilgotne oczy i mały obłok przy ustach jako znak oddechu w mroźnym powietrzu) i wyrazistych,

zdecydowanych kształtów podkreśla rozdzielenie człowieka i świata; krajobraz oparty na „horyzontów wadze” zaciążył nad kruchym istnieniem.

„Aby wszystko pogodzić”

Najważniejszymi zmysłami przywoływanymi w *Zimowym ogrodzie* (SS) na usługi poetyckiej kreacji są wzrok i słuch: „powieki, „spojrzenie”, „oczy” oraz „gardła”, „głos”, „usta”. W obu przypadkach naprzeciw zmysłom stają jakości stonowane i wyciszone: zimowy krajobraz oraz cisza. Ów zabieg sfunkcjonalizowany został podwójnie: będąc oznaką śmierci, jest zarazem przygotowaniem (wyciszeniem zmysłów) na przyjęcie centralnego motywu, który poeta wprowadza w trzeciej części wiersza. Ta część odróżnia się od poprzednich i następnych stale modyfikowanym tokiem rytmicznym, o zmiennych impulsach. Także pod względem budowy wierszowej zajmuje pozycję tranzytywną. Funkcję retardacyjną wzmacniają retoryczne pytania: „Jaki to pasterz wyprowadził drzewa Kto grał / tak aby wszystko pogodzić...”? Odpowiedź pada w słowie zamykającym tę część wypowiedzi.

Orfeusz, bo o nim mowa, jest chyba najbardziej uniwersalną i wieloznaczną figurą poety. To w nim, jak chyba w żadnym innym legendarnym pieśniarzu, złączone zostały fundamentalne kwestie dotyczące ludzkiej egzystencji; jego postać wyraża koncepcję nieśmiertelności poezji i potęgę miłości przekraczającej granice śmierci, realizującej się w sferze ducha. Magdalena Siwiec, pisząc o obecności Orfeusza w poezji romantycznej, podkreśla dwoistość przedstawienia bohatera:

O ile jako poeta czy wtajemniczony w prawdy ezoteryczny kapłan Orfeusz jest dla poetów zwycięzcą, o tyle jako kochanek musi ponieść porażkę, albowiem Eurydyka nie może zostać odzyskana. Ta ambiwalencja postaci bliska jest dialektyce romantycznej³.

Bliska jest także – jak się wydaje – poezji Herberta, w której mitologiczny bohater stanowić może upostaciwienie romantycznych sprzeczności⁴. Jest bowiem tym, który przegrał, ale też tym, który wyprowadza i ocala. Jego rolę tłumaczą peryfrastyczne pytania. Słowo „pasterz” eksponuje funkcję przewodnika i kapłana. Natomiast sformułowanie: „tak aby wszystko pogodzić” nawiązuje do wyobrażeń Traka, który dzięki magicznej sile poezji jednoczy świat bogów, ludzi, zwierząt i roślin. U Herberta śladem misji scalającej jest pogodzenie: ręki,

³ Magdalena Siwiec, *Wprowadzenie*, [do:] *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002, s. 12-13.

⁴ Także w poezji Herberta, podobnie jak w romantycznych przedstawieniach, Orfeusz zdaje się łączyć w sobie kult dwóch antagonistycznych bogów – Apollina i Dionizosa.

drzewa i nieba. Trzy przestrzenie – człowieka, przyrody i kosmosu zostają zjednoczone w orfeuszowym geście pojednania.

„Wyniany Arkadyjczyk” (*Balkony, HPG*), Orfeusz z *Zimowego ogrodu (SŚ)* już opuścił podziemia Hadesu. Wyobrażenie formingi „pewnej jak ramiona zmarłej” zespała postać Eurydyki i poezji. W semantycznym przesunięciu dźwigany instrument staje się synekdochą twórczości, a mechanizm ewokacyjny metafory nadaje ciężarowi walor miłosny i wiąże go z przeszłością – z obowiązkiem dźwigania doświadczenia utraty tego, co drogie i bliskie. Dzięki zstąpieniu do piekieł Orfeusz stał się mediatorem między światem żyjących i umarłych. Metaforyczny obraz zimowego ogrodu (symbol żałoby Demeter) – swoista przestrzeń Hadesu, pozostawionego za sobą, zamkniętego w obrazie ramion zmarłej, może tu być symbolem przeżytego kataklizmu i tego procesu, który został poetycko streszczony w pierwszej części wiersza.

Bohater Herberta, ten sam, wolno sądzić, którego autor *Struny światła* nazywał śpiewakiem (*Poległym poetom*), pełni funkcję łącznika i reprezentanta idei powrotu do pierwotnej jedności oraz połączenia tego, co rozdzielone. Ów zamiar pojawia się już od początku w poezji Herberta: „jak wyprowadzić z ruin ludzi / jak wyprowadzić z wierszy chór” – zastanawia się bohater wiersza *O Troi (SŚ)*. Od początku też towarzyszy mu gest ocalenia, który nawiązuje do romantycznej idei – poezji ocalającej i romantycznej postaci poety-śpiewaka, lirnika, harfiarza. Romantycznym echem jest też epitet nazywający Orfeusza „północnym”. To aluzja tyleż do znanej typologii, zaproponowanej przez Madam de Staël (jej podziału na „ciemny romantyzm” Północy i na „jasną” literaturę Południa), co do zimowego klimatu. Orfeusz Północny nie jest przecież mieszkańcem ogrodu rozkwitłego pełnią życia, lecz przedstawicielem „zimowego świata”. Cały wyrasta z chłodnego (i także w tym znaczeniu północnego) pejzażu.

Pejzaż północny

Zimowej aurze wiersza patronuje „północny romantyzm” angielskiej poezji oraz zimowe (także wczesnowiosenne i późnojesienne) pejzaże Thomasa Stearnsa Eliota. Oba ogrody Herberta (zarówno ten ze *Struny światła*, jak i z późniejszego wiersza o takim tytule, zamieszczonego w tomiku *Napis*) zdają się rodzić z klimatu inspirowanego tamtą twórczością. Słynny wiersz *Drozd pośród zmierzchu* Thomasa Hardy’ego przynosi znamienne wizję:

Stałem u furty do ogrodu,
Mróz szarzał jak duch we śnie,

Już oczy dnia wśród zimy chłodu
Zaćmiły się boleśnie.
Gałązki niebo kratkowały
 Jak struny z lir wydarte.
Jeno przed kominkami cały
Ród ludzki pełnił wartę.

Szorstki krajobraz jawił mi się
 Leżącym trupem Wieku,
Kryptą strop, który nad nim wisi,
Wiatr zawodzeniem jęku.
Nasion nie tuli ziemia goła –
 Zeschły się albo zgniły.
I zdał się każdy duch dokoła,
Jak ja, wyzuty z siły (...).⁵

Oba wiersze, Herberta i Hardy'ego przywołują obraz ogrodu – „trupa Wieku”. Porównanie gałązek do strun, wydartych z liry (w wierszu angielskiego poety) przenosi sytuację egzystencjalną w kontekst poetyckiej aktywności. Uważna lektura *Struny światła* pokaże, że motyw zerwanych strun, zepsutego instrumentu, zamilkłego głosu czy zduszonego gardła jest również ukrytym mottem debiutanckiego tomiku Herberta.

Więcej podobieństw odnaleźć można z wierszami Eliota. Topos ogrodu pojawia się w *Środzie popielcowej* i *Burnt Norton*, a „wirujące wczesną zimą płatki śniegu to – jak zauważa Jolanta Dudek – ulubione impresje angielskiego poety⁶. W *Zimowym ogrodzie* (*SS*) eliotowski klimat ewokują: śnieg, lecący „jak łuska skrzydeł” oraz wszechogarniająca cisza. Jednak udziałem podmiotu Herberta i bohatera *Burnt Norton* jest „Jałowy, smutny czas / Rozciągający się przedtem i potem”, samotność oraz „wydziedziczenie z wszystkiego co własne / I wysuszenie świata zmysłów, / Ogołocenie świata ducha”⁷. W utworze *East Cooker* pisze Eliot o „gorączce mrozu” i „dygotaniu”, a w cytowanym wcześniej poemacie wspomina „inne echa mieszkające w tamtym ogrodzie” (*Burnt Norton*). Skamienienie i zmrożenie zestawione z żarem uczuć, z czułością i drżeniem spokrewniają tonację

⁵ Z tomiku T. Hardy, *Poezje wybrane*, wstęp, przekład Z. Kubiak, Warszawa 1989.

⁶ J. Dudek, „wierny niepewnej jasności”... *op. cit.*, s. 59. Bardzo przenikliwie na obecność „głębokiego nurtu” Eliota w poezji Herberta zwraca uwagę M. Heydel (*Obecność T. S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002, s. 257).

⁷ Ten oraz inne cytowane wiersze Eliota pochodzą z tomiku: T. S. Eliot, *Wybór poezji*, wybrał i wstępem opatrzył K. Boczkowski, Warszawa 1988.

uczuciową wypowiedzi poetyckiej Herberta i jego angielskiego mistrza⁸. Pewnie też nie przypadkiem podobna zimowa aura, obrazująca duchowe „zmrożenie”, pojawia się u innego autora poezji „odpornej na działanie czasu”, wymienionego obok Eliota w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list (ROM)*. W *Zimowych stancach* Rainera Marii Rilkego oraz w jego *Sonetach do Orfeusza* zapisana została konieczność uodpornienia na nieprzyjazny klimat oraz imperatyw przetrwania mroźnych dni. Tę postawę uosabia Orfeusz sportretowany w sonecie XIII z II części *Sonetów do Orfeusza*. To on zdaje się reprezentować najbliższy „północnemu Orfeuszowi” Herberta wariant kreacji mitologicznego bohatera:

Wyprzedzaj wszelkie rozstanie, jakby już było za tobą
jak zima, co mija właśnie. Bo jest tak nieskończona
zima pośród zim wszystkich mijających obok,
że zimujące twe serce pokona.

Bądź zawsze umarły w Eurydyce – zstąp śpiewający,
sławiący wód porozumienie bez lęku.
Tu, wśród gasnących bądź w królestwie nocy,
bądź szkłem dźwięczącym, co się rozbiło już w dźwięku.

Bądź – i zarazem znaj warunek nieistnienia,
dno niezmierzone twego wewnętrznego drżenia,
abyś ten jeden raz wypełnił je bezgranicznie.

Do zużytych i martwych zasobów natury całej,
do sumy, której usta niczyje nie powiedziały,
wlicz się radośnie, a potem zniszcz liczbę.⁹

„Orfizm Rilkego – pisze Mieczysław Jastrun – odkrywa najtajniejsze związki między życiem i śmiercią, wybija kryjome przejścia do podziemnego państwa, nie szersze niż odległość struny od struny w lirze”¹⁰. Warto pamiętać, że z poezji Rilkego przywędrował do wierszy Herberta nie tylko Orfeusz, ale też towarzyszące mu w *Zimowym ogrodzie (SS)*

⁸ To na Eliota jako na twórcę poezji „odpornej na działanie czasu” wskazuje Herbert w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list (ROM)*. O nim też jako o swoim mistrzu pisze w eseju *Podziękowanie* (WG 544 – 546).

⁹ R. M. Rilke, *Poezje*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1987, s. 285. Warto zauważyć, że taka „zimna” aura towarzyszy też kreacji Orfeusza w poemacie Miłosza (*Orfeusz i Eurydyka*, Kraków 2003).

¹⁰ M. Jastrun, *Posłowie* [do:] R. M. Rilke, *Poezje...op. cit.*, 417.

anioły – odległe i doskonałe. Już nie opiekunowie (przyjazny Anioł Stróż), lecz strażnicy obcości i obojętności otaczającego świata.

Na tle „zimowych wierszy” Baczyńskiego

Pisząc o wpływach i wędrówce motywu nie można pominąć tradycji Herbertowi najbliższej – „zimowych wierszy” Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Na podobieństwo *Zimowego ogrodu ogrodzie (SS)* z wczesnym wierszem *Śnieg* Baczyńskiego zwraca uwagę Andrzej Lam¹¹. „Miejsca wspólne” obu utworów to anielski trzepot skrzydeł, cisza, samotność, zamarźle powietrze oraz samotna wędrówka. Natomiast doznanie, które dochodzi do głosu w drugiej części analizowanego wiersza Herberta, bardzo przypomina sytuację tytułowych bohaterów *Dzieci na mrozie* Baczyńskiego: „to śnieg tak futrem ciszy osłupienie okrył, / aż zgasił ślady naprzód i wstecz. / Dzieci skostniałe rączki kładą na ustach mokrych, / by nie wypadł z nich ognisty miecz”. Podobny nastrój panuje w *Elegiach zimowych*. Nastanie zimy poprzedza tam „odpłynięcie pejzażu”, zamilknięcie „zielonego echa dąbrowy”. Wskazany zostaje azymut odmienny:

(....) A mnie do gwiazd północnych.
Słychać zgniecione trawy jak bąki u twych kolan.
Brzęczą mi drogi, szybują do konstelacji obcych.
Szybują konstelacje, mistyczne zodiaki. Przystaję –
wędrówka moja uchodzi o kiju wspomnień – ślepa.
Pod maską nieba – jak bożka z zapachu innych krain,
nad sępy wrogich obłoków, nad moją samotność i przepaść.

Wędrówka, która zostawia za sobą sielankowy pejzaż, perspektywa kosmiczna, elegijny nastrój i samotność podmiotu, a wreszcie ten sam kierunek („na północ woła niema igła” – pisze Herbert w wierszu *Drży i faluje (SS)* podkreśla pokrewieństwo uzasadnione nie tylko tradycją literacką, ale też jednakim doświadczeniem wojny i historii, „syndromem Kolumba”. Trzeba jednak pamiętać, że wśród „śnieżnych utworów” Baczyńskiego, poety „apokalipsy spełnionej”, są też takie, w których decyduje inna perspektywa. Autor wiersza „*Śnieg jak wieko żelazne na oczy opadnie...*” i *Śnieg* (z roku 1941) wiąże śnieg z nadzieją i działaniem Bożej łaski. To ona ostatecznie pozwoli wrócić do świata pełnego harmonii:

tylko śnieg, co jest Bóg i rzeczy płynność,
co nad ciszę i nad krew niewinną,

¹¹ A. Lam, *Pejzaż po katastrofie...op. cit.*, s. 113.

elementy spopielale połączy
z niebem – na kształt liści milczących
(*Śnieg*).

Tymczasem u Herberta, nawet w wierszach późniejszych, zima łączy się raczej z buntem wobec idei ładu; w obliczu ścinającego mrozu uaktywniają się pytania o sens i wartość życia, o relacje między koniecznością i przypadkiem. W apostrofie skierowanej do dębów usłyszeć można wyrzut: „Dlaczego nie bronicie waszych dzieci na które pierwszy mróz położy miecz zagłady” (*Dęby, EO*). Taka sytuacja – zmrożenia pączków liści na początku wiosny – dotyczy też tarniny, ukazanej w tym samym rozrachunkowym tomiku (*Tarnina, EO*). „Szeroki klin polarnego powietrza wbity po nasadę w powietrze” niweczy pierwsze oznaki życia, a w zagładzie białych i delikatnych kwiatów rozpoznać można – dzięki porównawczemu zestawieniu – los bohaterów *Struny światła*, poległych uczestników wojny.

W *Zimowym ogrodzie ogrodzie (SS)* nie Bóg, lecz cisza, podobnie jak biel i śnieg „jest linią doskonałą która / porówna ziemię z gwiazdozbiorem Waga”. Anioły (ulatujące nad głową jak w katastroficznym *Młynach* Władysława Sebyły) pogłębiają doznanie samotności. Świadomość opuszczenia potęguje nieludzka doskonałość przestrzeni (milczącej, pokrywanej śniegiem ziemi) i chłodna obojętność kosmosu. To z nimi musi się teraz zmierzyć bohater Herberta.

W równowadze

W części czwartej wraca rytm jambiczny, nałożony na uporządkowania oscylujące wokół 11-zgłoskowca (5+6). Człon przedśredniówkowy jest regularnie 5-sylabowy, w klauzli pojawiają się modyfikacje – m.in. wygłosy męskie; wers drugi jest krótszy (5+3m):

1. tupot anielskich ponad głową stóp
2. jak łuska skrzydeł leci śnieg
3. cisza jest linią doskonałą która
4. porówna ziemię z gwiazdozbiorem Waga

1. <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u>	10 (5+5m)
2. <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u>	8 (5+3m)
3. <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u>	11 (5+6)
4. <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u> <u> /</u>	11 (5+6)

Zawarte w tej części ujęcie zimowego ogrodu – jest spojrzeniem z dystansu i obejmuje szerszą, niejako „z góry” zakreśloną perspektywę. Tupot stóp „ponad głową”, lecące (z nieba) płatki śniegu, gwiazdozbiór... Można powiedzieć, że za sprawą Orfeusza – tego, który „wyprowadził drzewa” – przekroczone zostały ramy scharakteryzowanej wcześniej sytuacji lirycznej. Punkt widzenia przesunął się na zewnątrz i uwyraźnił. Śnieg, który leci i spada jak łuski skrzydeł, pozwala widzieć jasno rzeczy dotąd nie dostrzegane¹². Takie spojrzenie ogarnia przestrzeń, a zarazem mieści w sobie ciężar bolesnej prawdy. Nieprzypadkowo mitologiczny bohater niesie formingę „pewną jak ramiona zmarłej”. Balast przeszłości równoważy gest podjęcia trudu, a postać, która w wierszu poety wyłania się między „horyzontów wagą” i „gwiazdozbiorem Waga” jest jeszcze jednym znakiem kluczowej dla wiersza jakości – r ó w n o w a g i.

Wolno przypuszczać, że dużą literę w słowie „Waga” motywuje nie tylko gramatyczny zwyczaj pisania nazw własnych. Ukazane w *Zimowym ogrodzie ogrodzie (SS)* doświadczenie katastrofy-śmierci musi zostać „zrównoważone” i to w obu planach – estetycznym i etycznym. Pierwszy wiąże się ze zmianą poetyckiego pejzażu i zmianą poetyki. Tradycyjny model poezji lirycznej zastąpiony został poetyką awangardową, a śpiewność – milczeniem (manifestem zarysowanej tu zmiany estetycznego kierunku będzie późniejsze *Studium przedmiotu SP*). To właśnie cisza, która „jest linią doskonałą” – „porówna ziemię z gwiazdozbiorem Waga”. Można ową doskonałość i będącą jej znamieniem równowagę interpretować w duchu rozpoznań Barańczaka – jako odpowiednik idealnej, obcej człowiekowi transcendencji. Jednak w kontekście wcześniejszych rozważań „waga” nabiera także nowych znaczeń. Nie tylko idealnie równoważy przestrzeń, nie tylko działa w obszarze dźwięku zrównując zamilknięcie świata z ciszą kosmosu, ale też – za sprawą Orfeusza mierzącego się z ciężarem formingi – posiada sens etyczny. W tym planie jest wyrazem sprostania doświadczeniu śmierci. Wyprowadzić, pogodzić, zrównoważyć, a wreszcie zadośćuczynić – oto zadania poety. Przypominają o nich zamykające wiersz gesty:

zimowym sdom pąki spojrzeń – niech miłość nas już nie kaleczy
okrutnym losom włosów garść – niech spala się w powietrzu czystym

Pąki spojrzeń, rzucone zimowym sdom, mają rekompensować rany zadawane miłości, garść włosów ofiarowana losom pełni funkcję daniny. Gesty wychylone w przyszłość

¹² *Słownik języka polskiego* następująco objaśnia frazeologizmy, które zdają się być kontekstem przywołanego w wierszu sformułowania: „łuska spadła komuś z oczu” – „ktoś ujrzał nagle jasno rzeczy, których dotąd nie dostrzegał lub nie rozumiał”; „zedrzeć komuś łuskę z oczu – „ukazać, ukazywać komuś prawdę” (*Słownik języka polskiego*, red. naukowa M. Szymczak, t. 2, Warszawa 1979, s. 80).

(pąki jako zapowiedź owocu) i w przeszłość (dym ofiarny – trybut złożony pamięci) to ludzkie mierzenie się z okrutnym losem i zaklinanie przyszłości. Strukturalnym odpowiednikiem „ważenia na szali” jest także paralelna budowa tego fragmentu; w obu ostatnich wersach część pierwszą, przedśredniówkową oddziela od pośredniówkowej myśl – graficzny znak równowagi, a w każdym członie pobrzmiewają cztery stopy jambiczne.

Figura pojednania

Mit orficki w poezji Herberta, autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*, przypomina o losie i powinności poety, o obowiązku ocalenia pamięci i rekonstrukcji zniszczonego świata. W nowym ogrodzie, wznoszonym na miarę historycznego wyzwania, doświadczenie tragiczne zrekompensować może tylko postawa ofiarna. Podmiot Herberta – poeta-pasterz, poeta-kapłan ponawia gest heroiczny. Ów gest nader często powtarza się w *Strunie światła*. „podnoszę oczy i ręce / podnoszę śpiew”, pisze Herbert w wierszu *Kaplan*. „Świecenie nocom”, „wzruszanie powietrza” (*Napis, SŚ*), „ofiarowywanie światu róży” (*Pięciu, HPG*) – takie zachowania przeciwstawia podmiot beczynności i rozpaczy.

Ta sama postawa powraca w późniejszych utworach i w „figurach pojednania”, którymi (obok Orfeusza) są Arijon, Hermes, Dionizos i Chrystus. W jednym z ostatnich utworów zamieszczonych w *Epilogu burzy* przedstawiony został Tezeusz. Mitologiczny bohater, zwycięzca i zwyciężony, który dźwiga odciętą głowę minotaura, to już ostatnie wcielenie „północnego Orfeusza”:

Tezeusz kroczy przez ocean
skrwawionych kolumn liści w czas odnowy
unosi w zaciśniętej pięści trofeum
oskalpowaną Minotaura głowę

Gorycz zwycięstwa okrzyk sowy
odmierza świt miedzianą miarką
by słodką klęskę ciepły oddech
do końca życia czuł na karku

(*Głowa, EB*).

W wierszu *Głowa* dawny sposób mówienia (reprezentowany przez heksametryczną aluzję, przestawny szyk zdania, pytania retoryczne) zastąpiła mowa znacznie prostsza. Aktualne jednak pozostało przesłanie – jedno z najtrwalszych w poezji Herberta: ocalić, unieść, heroicznie sprostać.

W idei ocalenia refleksja metapoetycka zespala się z nakazem etycznym, przeżycie tragiczne – z doświadczeniem twórcy. Może dlatego linia doskonałej równowagi przebiegająca przez twórczość Herberta jest równocześnie linią wierności¹³ – tą, która dopełnia i równoważy cierpienie „zdradzonego świata”.

¹³ Opisaną przez Tomasza Burka (*Herbert – linia wierności*, [w:] *Poznawanie Herberta*, cz. 1... *op. cit.* s. 169 – 183).

Co skrywa bielmo? Zbigniewa Herberta wiersz o życiu i śmierci (*Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism*)

Pora spadania jabłek jeszcze liście się bronią
rankiem mgły coraz cięższe łysieje powietrze
ostatnie ziarna miodu pierwsza czerwień klonów
zabity lis na polu rozstrzelana przestrzeń

jabłka zejść pod ziemię pnie podejść do oczu
zatrzasną liście w kufrach i odezwie się drewno
słyszeć teraz wyraźnie jak planety się toczą
wschodzi wysoki księżyc przyjm na oczy bielmo

(*Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism, PC*)

Własne kanony i gusta

Że Herbert nie dbał o wizerunek wyważonego w sądach mentora, że nie zabiegał o „polityczną poprawność” – to niemal pewne. Autor *Potęgi smaku (ROM)* miał zresztą własne kanony i gusta. I raczej nie mieścił się w nich styl ilustrowanych magazynów, np. ... pism kobiecych. Czy jednak nie powinien był stonować tak śmiałej wypowiedzi? Nie dość mu było mizogicznych wtrętów w *Jedwabiu duszy (HPG)* bądź w wierszu *Zobacz (SŚ)*? Żeby tak manifestacyjnie i ironicznie, tak obrazoburczo wprost...? Marek Adamiec nie ukrywa: „Sądzę, że można by tutaj znaleźć elementy przesłania, skierowanego obecnie do polskiego ruchu feministycznego...”¹. Czy rzeczywiście o nie tylko chodzi w *Późnojesiennym wierszu Pana Cogito przeznaczonym dla kobiecych pism (PC)*? Feministyczna lektura, wbrew intencji tytułu, nie wyczerpuje wszystkich sensów wiersza. Także Adamiec proponuje, aby za przedmiot poetyckiego ataku uznać ponadto kicz, stereotyp i banał, i czytać wiersz głównie jako grę z konwencją,

¹ M. Adamiec, *Pan Cogito a emancypacja...op. cit.*, s. 163.

jako zabieg podważenia kanonu poetyckości. Tego kanonu, do którego ukształtowania przyczyniła się twórczość Władysława Broniewskiego, „skamandrytów”, a przede wszystkim Juliana Tuwima i Jarosława Iwaszkiewicza, Kazimiery Iłakowiczówny, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego czy chociażby Leopolda Staffa².

Utwór byłby więc głosem „w dyskusji o naturze i funkcji poezji”. I taka sugestia interpretacyjna wydaje się jednak niewystarczająca³. Mało tego – wyraźnie pomija to, co w wierszu najważniejsze: przesłanie, które narasta w trakcie lektury i z całą mocą ujawnia się w zderzeniu banalnego początku i złowieszczo brzmiącego zakończenia. Intryguje, co wydarzyło się p o m i ę d z y; co rozegrało się w przestrzeni rozpostartej od pierwszego do ostatniego słowa, a wreszcie – co sprawiło, że dykcja ironiczna przeszła w styl wysoki i przybrała postać groźnie brzmiącego „memento”⁴

Bielmo

„Bielmo” – jak podaje *Słownik języka polskiego* – to „plama na rogówce, zmętnienie, które powoduje upośledzenie widzenia czy nawet utratę wzroku”⁵. Tak też najczęściej w utartych związkach frazeologicznych wyraz ten oznacza zaślepienie, niedostrzeżenie tego, co widzą wszyscy, nierozumienie rzeczy oczywistych. Dlatego „zdjąć komuś bielmo z oczu” to „odsonić przed nim prawdę”, sprawić, aby ów „ktoś pojął, jak wygląda prawdziwy stan rzeczy”⁶. Można by sądzić, że do tego właśnie zmierza cały wywód podmiotu. W wierszu ma przecież miejsce proces „zdejmowania bielma”, demitologizacja idyllicznego wizerunku świata i przypomnienie prawdy o ludzkiej egzystencji – kruchej, wydanej śmierci. Wszystko zdaje się prowadzić do konkluzji czytelnej zwłaszcza wypadku nieświadomej istoty rzeczy czytelniczki kobiecych magazynów: zdejmij z oczu bielmo. Tymczasem podmiot mówiący nie tylko bielma nie ściąga, ale przewrotnie formułuje odmienną zgoła ofertę: zaakceptowanie

² Ibidem, s. 159.

³ Z podobnych przyczyn pomijam opinię, że *Późnojesienny wiersz...* w biografii Pana Cogito zaliczyć można „jedynie do juveniliów” (J. Brzozowski, „Pan Cogito” Zbigniewa Herberta, Warszawa 1991, s. 23) oraz założenie, że liryczny sposób mówienia w konfrontacji z adresatem wiersza wyklucza możliwość wyrażania istotnych treści (K. Pietrych, *W strefie lirycznej*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta...*, op. cit., s.312).

⁴ M. Adamiec wskazuje na nieprzypadkowe podobieństwo utworu do upiornego wierszyka S.I. Witkiewicza, pochodzącego z dramatu *W małym dworku*, a zatytułowanego *Wszystko było tak dobrze i tak się wszystko zepsuło* (Pan Cogito a emancypacja, op. cit., s. 157).

⁵ *Słownik języka polskiego...* op. cit., s. 162.

⁶ Ibidem.

kondycji ślepcą. Krótsza fleksyjnie forma „przyjm” nie dopuszcza sprzeciwu, dobitnie puentuje wypowiedź.

„Przyjmuje się” prezent, propozycję... Ów czasownik posiada zazwyczaj pozytywne konotacje. Mamy więc do czynienia z ironią, „programową – jak nazwał ją Stanisław Barańczak - metodą poetycką”⁷ Herberta? Wówczas „rola wirtualnego odbiorcy utworu polega na wykryciu jakiegoś utajonego konfliktu, niezborności czy dystansu, który stanowi trop wiodący ku zdaniu sobie sprawy z ironicznego charakteru wypowiedzi”⁸. W utworze ów konflikt zasadza się na sprzeczności pomiędzy oferowaną postawą ślepoty a tymi przekonaniem, o które podejrzewać możemy autora i kreowanego w jego utworach Pana Cogito. I jeden, i drugi (maska autora) niszczy przecież pozór, nie zgadza się na kompromis, optuje za prawdą, choćby najboleśniej, odważnie stając w obliczu śmierci. Zatem możliwa jest taka właśnie lektura, która zakłada milczące, ironiczne porozumienie nadawcy i adresata ponad świadomością ofiary - naiwnej czytelniczki? Owszem, tylko że w poezji Herberta, w jego „rozmowie z Cezarem”, przedmiotem ironii jest zwykle oprawca. Jeśli wiersz jest rodzajem „męskiego przymierza” – muszą pojawić się wątpliwości. Oto bowiem mamy do czynienia już nie z ironią, lecz z jej strywalizowaną wersją: złośliwym natrzęsaniem się z płytkości kobiecego myślenia. Jeśli jeszcze przypomnimy sobie, że „ważnym dodatkiem w życiu Pana Cogito były dodatki ilustrowane” (*Dalida, EB*) – postać kreowanego nadawcy nabiera dwuznacznych i niezbyt przyjemnych rysów. Tymczasem – jak się okazuje - taka interpretacja to tylko pierwszy, najbardziej zewnętrzny poziom lektury, a kwestia ironii jest tylko pozornie oczywista, tak zresztą jak układ ról nadawczo-odbiorczych zaproponowany w tekście.

Autor wewnętrzny

Późnojesienny wiersz Pana Cogito adresowany dla kobiecych pism (PC) to przykład tej odmiany utworów o Panu Cogito, w których obecność bohatera zaświadczona jest jedynie tytułem⁹ „Gdyby nie on, pisze Barańczak, czytaliśmy prawdopodobnie wspomniane wyżej wiersze jako monologi bezpośrednie, prezentujące – jak można byłoby przypuszczać bez obawy większego błędu – stanowisko i postawy sygnowane przez samego autora”. Jednak, jak zauważa badacz, usytuowanie w ten sposób Pana Cogito jako podmiotu ukrytego

⁷ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii... op. cit.*, s. 140.

⁸ Ibidem, s. 128.

⁹ Do innych utworów tego typu Barańczak zalicza m.in. takie utwory, jak: *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu, Pan Cogito a ruch myśli, Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy, Co myśli pan Cogito o piekle, Pan Cogito o cnocie, Przesłanie Pana Cogito (Uciekinier z Utopii..., dz. cyt., s. 140).*

sprawia, że odbiorca „zmuszony jest wprowadzić w swoją interpretację niepewny czynnik potencjalnego dystansu między autorem wewnętrznym a jego podmiotem”¹⁰. Właśnie na owym „niepewnym czynniku” wydaje się osadzona komunikacyjna i znaczeniowa konstrukcja wiersza.

Kto tak naprawdę mówi w tekście i do kogo należy ostatnie słowo? Z pewnością na pierwszym, wskazanym już poziomie nadawczo-odbiorczym osobą mówiącą jest Pan Cogito, adresatką – czytelniczka kobiecych pism, a skierowane do niej słowa puenty mają wydźwięk ironiczny. Jeśli jednak przyjmiemy, że w zakończeniu zabiera głos nie Pan Cogito, lecz podmiot mówiący – z nim nietożsamy, pojawiają się nowe możliwości interpretacyjne. Zakładamy, że istnieje ktoś jeszcze. Ten, kto przywołał tytułowego bohatera, a następnie oddał głos komuś innemu: podmiot utworu, podmiot czynności twórczych, znawca i dysponent reguł¹¹. Pan Cogito, podobnie jak czytelniczka kobiecych pism i wizerunek złotej jesieni - to konwencja, która w trakcie rozwijania lirycznego wątku zostaje zanegowana. A to, co dokonuje się w wierszu, to proces rozbijania stereotypów, niszczenia pozorów i wystawiania na próbę przyzwyczajień czytelnika – mechanizm obecny na kilku poziomach tekstu: w sferze sytuacji komunikacyjnej, obrazowania i stylu. W ten sposób ponad ironicznym gestem porozumienia Pana Cogito i czytelnika nadbudowane zostaje porozumienie innych uczestników komunikacyjnego aktu – podmiotu utworu i odbiorcy wirtualnego. Układ oparty już nie na wspólnocie ofiary, lecz na metatekstowej znajomości reguł i kodów lektury. To nie ironia dominuje, ta bowiem (tak jak jesienny obrazek i postać Pana Cogito) wydaje się po to tylko wprowadzona, aby samą siebie zdekonstruować, samej sobie zaprzeczyć, aby swą „ironiczną siłę” przenieść na illokucyjną moc czasownika „przyjm” - na nakaz, który nagle odbiera jej bezpieczny dystans, komfort chłodnego osądu. Zaskakująca oferta poddaje w wątpliwość sens gry, wartość uruchamianych mechanizmów i zdaje się odsłaniać coś więcej. Czas powtórzyć pytanie: co wydarzyło się między tytułem i puentą? Jak przebiega i czemu służy proces dekonstrukcji. I jeszcze: jaką rolę odgrywa w nim bielmo?

Zgodnie z tradycją

Wiersz jest dwudzielny tematycznie, kompozycyjnie. Dwudzielność narzuca już w pierwszym kontakcie z tekstem graficzne rozczłonkowanie na dwie regularne czterowersowe

¹⁰ Ibidem, s.141.

¹¹ Wszystkie te określenia, zaproponowane niegdyś przez A. Okopień-Sławińską (*Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy teorii literatury*, s.2, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1987, s. 27-41) traktuję łącznie jako synonimy instancji nadawczej odrębnej i nadrzędnej względem podmiotu mówiącego w tekście.

strofy. Obie części, odmienne w obrazowaniu i nastroju, strukturalnie są względem siebie paralelne, obie spaja siatka spółbrzmień w postaci rymów niedokładnych przeplatanych („bronią – klonów”, „powietrze-przestrzeń”, „oczu-toczą”, „drewno-bielmo”).

Strofa druga rozwija jesienną historię, przywołuje wcześniejszych bohaterów - liście i jabłka. Wypowiedź poddana zostaje antropomorfizacji: „liście się bronią”, „łysieje powietrze”, „jabłka zejda”. „pnie podejda”, „zatrzasną”, drewno „się odezwie”. Uruchomienie i przydanie naturze cech ludzkich sprawia, że poszerzony zostaje wymiar jej istnienia, już nie tylko o byt przestrzenny, ale też czasowy, zwrócony ku śmierci. Zabieg antropomorfizacji wiąże się tu z ruchem, dzianiem się, zmiennością. Obrazkiem jesiennym rządzi więc nie tyle opisowość, co sytuacyjność. Od pierwszego do ostatniego zdania wypowiedź rozwija się na zasadzie gradacyjnie narastającego napięcia, przyspieszenia zdarzeń, by dojść do wspomnianego momentu kulminacyjnego, wyróżnionego czasownikiem w drugiej osobie, w którym nadawca zdejmuje maskę Pana Cogito.

Zanim jednak do tego dojdzie, pierwsze zdanie idealnie mieści się w konwencji zapowiedzianej tytułem. Liryczny topos złotej jesieni, peryfrastycznie nazwanej „porą spadania jabłek”, nie zapowiada nic groźnego. Podobnie zresztą jak kolejne określenia, za pomocą których przed naszymi oczyma rysuje się – *ut pictura poesis* – obrazek jesienny. Poeta wpisuje go w metr, który oscyluje między sylabizmem (7+6, 7+7) i 6-akcentowcem. Takie łączenie rozmiarów¹² służy tu wyciszeniu dobitności toku akcentowego całego utworu. Zamiast pełnej regularności akcentowej pojawia się regularność lokalna, a ponadto ujawnia się paralelizm intonacyjny członów wiersza. Tę dynamikę rozpoznać można już w pierwszych wersach:

- | | |
|---|----------|
| 1. / _ _ / _ _ / _ _ / _ _ / _ _ / _ _ | 14 (7+7) |
| 2. / _ _ / / _ _ / _ _ _ _ / _ _ / _ _ | 13 (7+6) |

Charakterystyczne dla sylabizmu są spółbrzmienia rymowe – w tym wypadku rymy niedokładne – asonanse i konsonanse („bronią” – „klonów”, „powietrze” – „przestrzeń”, „oczu” – „toczą”, „drewno” – „bielmo”).

Za sprawą rytmu, ewokującego tradycyjną regularność, podniosłe treści (dotyczące życia i śmierci, trwania i przemijania) łączą się ze stylem wysokim (rozumianym tu jednak nie jako retoryczna konwencja, lecz wzniosłość). W taki sposób pisze Herbert o dziełach sztuki bądź doń nawiązuje, uplastyczniając widzenie. Przesłanie o przemijalności ludzkiego

¹² Charakterystyczne dla powojennego wiersza wolnego. Por. L. Pszczołowska, *Wiersz polski... op. cit.* cz. IX: *Druga połowa XX wieku*, s. 374-391).

bytu paradoksalnie spotyka się tu z długim trwaniem, które jest udziałem dzieł artystycznych i tradycyjnej formy wiersza, „formy odpornej na działanie czasu” (*Do Ryszarda Krynickiego – list, ROM*). Tak też dzieje się w *Późnojesiennym wierszu... (PC)*.

Jaki obraz rysuje się przed naszymi oczyma? Oto liście, mgły, powietrze... Powolność procesu stawania się późnej jesieni ilustrują temporalne przysłówki „jeszcze” i „coraz”. Wszystko odbywa się w podwójnym planie czasowym: w zwykłym porządku dnia i nocy („rankiem mgły coraz cięższe”, „wschodzi wysoki księżyc”) oraz w perspektywie uniwersalnej, w której dzień nabiera alegorycznych znaczeń. „Dzień ma się tak do wieczora jak życie do starości. Dlatego wieczór możemy nazwać starością dnia, a starość – wieczorem życia”¹³. Można też zauważyć, że mamy tu do czynienia z początkiem końca (zastanawia odwrócona kolejność przymiotników w wersie trzecim: „O s t a t n i e ziarna miodu p i e r w s z a [podkr. M. M.] czerwień klonów”). Jesienna pora przemijania, obecność toczących się planet przywodzi na myśl *theatrum mundi*.

Dialog z konwencją

Krąg literackich toposów uruchomionych w wierszu otwiera personifikacja tej, która już u Kochanowskiego „wino i jabłka rozmaite dawa”¹⁴. Poetycki stereotyp pory roku obfitej w plony i dostatek zobrazowany zostaje jabłkami, miodem i klonami. Czerwień i ewokowane miodem złoto wyrażają pełnię i dojrzałość. Tylko że w tym utworze miód ma postać ziaren, a nie soczystych kropeł. To pierwszy wyraźny sygnał zerwania z konwencją. Także czerwień klonów zaraz w kolejnym wersie może być uznana za zapowiedź czerwieni innej, którą przywodzi na myśl obraz zabitego lisa. To już nie jesień złota. Barwa klonów (która jest także kolorem jabłek, lisa, czerwieni krwi) niebezpiecznie implikuje zarazem dojrzałość i śmierć. Tu wszystko zresztą osiąga pełnię, przechyla się w stronę śmierci, tak jak „ziarna” („sama je doskonałość rozmieta” – pisał Norwid) – które najpierw obumierają i wchodzą w ziemię... Obrazowanie ewokuje ociężałość, („rankiem mgły coraz cięższe”), powolność i starość („łysieje powietrze”). „Rozstrzelana przestrzeń” – wyrażenie, które zamyka pierwszą strofę, to kakofonicznie brzmiące zestawienie, antycypujące zakończenie wiersza. Oba epitety imiesłowowe, „zabity” i „rozstrzelana” - kojarzą się ze śmiercią i sytuacją polowania. Ten trop interpretacyjny podpowiada wcześniejszy obraz broniących się liści. Motyw polowania, bezbronności ofiary, która „jeszcze się broni”. A kto atakuje? W wierszu *Ostatni atak*.

¹³ Arystoteles, *Poetyka... op. cit.*, s. 78.

¹⁴ Por. J. Kochanowski, *Pieśń XXV (Księgi wtóre)*, [w:] *Dziela polskie... op. cit.*, s. 265.

Mikołajowi (EB), napisanym kilka lat później, najeżdźcą będzie Parkinson. Starość, choroba, śmierć... to przecież do walki z nimi wzywają kobiece pisma...

Wyzyskane pokrewieństwo „rozstrzelanej” i „rozstrzelonej” podpowiada - w planie drugim – by odnieść tę sytuację do tekstu i do przestrzeni wierszowej, składniowo rozparcelowanej na fragmenty, odosobnione części. Parataksa wraz z ciągiem równoważnikowych określeń oraz 6-akcentowym, nawiązującym do heksametru rytmem wzmacnia równowartość zdarzeń i nie pozwala opowiedanej historii zespolić się w sensowną całość.

I oto obraz drugi. Dwa pierwsze wersy kontynuują rozpoczętą historię. Jabłka i liście, ci sami bohaterowie, a jednak obraz kreślony jest już inną kreską. Druga część to projekcja tego, co stać się może, co się dopiero wydarzy. Czas przyszły uzmysławia, że mamy tu do czynienia z jakąś wizją, zapowiedzią nieuchronnych zdarzeń, a świadczy o tym aspekt dokonany czasowników. O ile jeszcze topos broniących się liści i spadających jabłek mieścił się w przyjętej metaforyce jesieni, zapewniał czytelnikowi bezpieczny dystans nie uczestnika, lecz widza (wszystko tam zresztą oddziaływało na wzrok i zmysły), o tyle w strofie drugiej – zaczyna być już niebezpiecznie. Jabłka, które „zejdą pod ziemię” i pnie, które „podejdą do oczu” to obraz surrealistycznie obcy, nowy. Także ciąg nieobecnych wcześniej czasowników ilustruje nagle przyspieszenie. Już nie powolny proces, lecz nieuchronny, nagły dalszy rozwój wypadków: „jabłka zejda”, „pnie podejda”, „zatrzasna liście”, „drewno odezwie się”. Już nie drzewo, lecz drewno – martwe i głuche... Wraz z pniami podchodzącymi do oczu i jabłkami, które „zejdą pod ziemię” wydaje się jednoznacznie konotować atmosferę śmierci. Wcześniej – barwy, kolory, szeroka perspektywa i światło, teraz zawężanie, zaciemnianie, ograniczanie widzenia. W pierwszej części – oddziaływanie na wzrok, teraz – jedynie słuch i wyostrome zmysły. Krąg się zamyka, zaciska pierścień obronny: liście, lis, przestrzeń, oczy – nie ma już ucieczki. Zatrzasna liście w kufrach, zamkna perspektywę. Kto? Grozę potęguje świadomość istnienia nieznanych sprawców. Spokojnie. Jeszcze nic się nie wydarzyło. To tylko projekcja tego, co stać się może. T e r a z słycać wyraźnie. Ten przysłówek uzmysławia grozę aktualnej sytuacji. Ważniejszy jest jednak jego aspekt przyczynowy. Teraz dopiero widzisz, słyszysz i wiesz. Teraz rozumiesz. To śmierć – bez cienia szansy i wątpliwości. Umieranie nabiera znamion kosmicznych. Zamknięta perspektywa otworzyła nową, kosmiczną przestrzeń. Oto księżyc i planety – elementy wszechświata. Tu życie toczy się dalej, ewokując zimną obojętność kosmosu. U Pitagorasa ruch toczących się planet był źródłem idealnej muzyki, harmonii sfer – tu muzyki nie słycać. Wschodzi nie ziarno, lecz „wysoki księżyc”, a ów epitet (w przesunięciu semantycznym podobny do tego, który wiersz o późnej jesieni nazywa „późnojesiennym”) przywodzi na myśl odległość, obcość i samotność.

„Nie porzucaj nadzieje” – nawoływał dawny poeta¹⁵. Za Horacym wskazywał na nieuchronne następstwo pór roku i powrót „po złej chwili jasnego dnia”. Herbert o nadziei nie mówi. Zdaje się nie znać czasu cyklicznego. Czas wiersza bowiem, biegnący od świtu do zmierzchu, od początku po kres nie jest czasem świętym, lecz perspektywą bezpowrotnie zamkniętą, w którą wpisana zostaje nieuchronna przemijalność ludzkiej egzystencji.

Zagadka bielma

Dopiero uzmysłowienie sobie grozy śmierci pozwala przyjąć „perspektywę kosmiczną” i wyjść poza wyzbyty całościowego sensu ogląd świata. Czy można jeszcze żywić złudzenia, czy można wierzyć w barwy jabłek, w czerwień klonów i czytać wiersz antifeministycznie – niech przesłonięte bielmem oczy nie dostrzegają śmierci?

Spróbujmy przyjrzeć się znaczeniom uruchomionym w zakończeniu. Bielmo pojawia się na oczach człowieka, który zbliża się ku śmierci; to naturalna konsekwencja procesu starzenia, ale też dochodzenia do kresu (o takich „białych oczach” umierającego w gorączce – była już kiedyś mowa w wierszu poety [*Białe oczy*, *SS*]). Przypomnijmy, że u Herberta biel nie raz służyła, by zobrazować umieranie – zarówno człowieka, jak i natury. W tym drugim kontekście bielmo kojarzy się też z białym nalotem – efektem mrozu, zapowiedzią zimy. Zagadkowe słowo ewokuje zatem oba „śmiertelne porządki” – człowieka i przyrody. „Przyjm na oczy bielmo” oznaczać może: pozwól niech mgłą zajdą ci oczy; pogódź się z nadejściem zimy i śmierci (ich nieuchronność odkrywam przed tobą); odważnie przyjmij wyrok. Jak się wydaje, w tym momencie wszystkie instancje nadawcze się jednoczą. Pan Cogito, podmiot mówiący, podmiot utworu – stają po jednej stronie wobec wspólnego oprawcy. Czy można jeszcze w porozumiewawczym geście mrużyć oko? Czy jest tu miejsce dla ironii?

Cała druga strofa jest ostentacyjnie demaskatorska. Pokazuje, że jedynym wyjściem wobec kosmicznej skali umierania jest przejście w stan snu i skostnienia; zaakceptowanie uczestnictwa w porządku natury. Można tu przywołać (za *Słownikiem języka polskiego*¹⁶) także inne znaczenie słowa „bielmo”, wyjaśniające, że jest ono tkanką, w której znajdują się substancje życiorodne, umożliwiające ziarnu rozwój i wzrost (za ich sprawą ożywa to, co umarłe)? Taką możliwość antycypowałyby pojawiające się w wierszu „ziarna miodu” i „schodzące pod ziemię” jabłka. Jak się jednak wydaje, konotacje związane z nadzieją na odrodzenie, nie zostają tu uruchomione¹⁷. Oferta przyjęcia bielma nie niesie ukrytego

¹⁵ J. Kochanowski, *Pieśń IX (Księgi wtóre)*, [w:] *Dziela polskie...op. cit.*, s. 265.

¹⁶ *Słownik języka polskiego...*, *op. cit.*

¹⁷ W tej wersji tekstu, uwzględniając argumenty Recenzenta, wycofuję się z zaproponowanej wcześniej (por. *Nota bibliograficzna*) interpretacji puenty.

przesłania o „życiu ze śmierci”; jest natomiast – w perspektywie spraw wiecznych – propozycją jedyną z możliwych, wyrazem odważnego trwania w obliczu śmierci.

Bliska i oddalona

(*Tren*)

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

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

(*Tren, ROM*)

Postać matki w wierszach Herberta

W odróżnieniu od *Trenu Fortynbrasa (SP)*, znanego z lektur szkolnych, *Tren (ROM)* jest utworem osobistym i na wskroś lirycznym. Poświęcony „pamięci Matki” przywołuje postać Marii Herbertowej z domu Kaniak; osoby, o której wiemy bardzo niewiele. Właściwie tyle tylko, ile poeta zechciał ujawnić w trzech poświęconych jej utworach¹.

Pierwszy raz spotykamy matkę w *Strunie światła*. Bohaterka wiersza *Mama (SŚ)* „lubi kawę / ciepły fotel / spokój”. Nosi okulary, ma spiczasty nos i siwą głowę. Poetycki wizerunek wyrasta z konfrontacji przeszłości i chwili obecnej, marzeń i rozczarowań. Postać kobiety „ubranej w białą suknię i niebieskie oczy”, czekającej „na progu wszystkich drzwi” pozostała po stronie pamięci, zamknięta w czasie przeszłym rozpoczynającego wypowiedź oznajmienia „myślałem”. Powrót do rzeczywistości zaznacza przysłówek „nagle”. Zerwał się naszyjnik z pereł, a wraz z nim nić łącząca dwoje bliskich ludzi. „Ten który upadł z jej kolan / zaciska usta i milczy”. Brak porozumienia pomiędzy matką i synem wyrażony został poprzez sytuację komunikacyjną wiersza. Spotkanie bohaterów jest bowiem konfrontacją odmiennych światów, zderzeniem stylów i języków. Matka czyta wiersz syna „i siwą głowę mu zaprzecza”. Jej punkt widzenia (swoisty monolog

¹ Teksty dwóch pozostałych utworów (*Mama, SŚ* i *Matka, PC*) zamieszczam w aneksie na końcu rozdziału.

wewnętrzny) oddaje wypowiedź zdominowana przez tok trójakcentowy o typowej dla tonizmu wahliwości rozmiaru sylabicznego:

nieunoszony żalu
z jakich pije on studni
po jakich drogach chodzi
syn niepodobny do marzeń

karmiłam mlekiem łagodnym
jego spala niepokój
krwią go obmyłam ciepłą
ręce ma zimne i szorstkie.

Apostrofa do „nieunoszonego żalu”, topos studni i drogi, metafory „karmienia mlekiem” i „obmywania krwią” wpisują tę wypowiedź w krąg tradycyjnej topiki i tego typu obrazowania, który odnaleźć można w *Elegii o chłopcu polskim* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. W trzech kolejnych wersach, kontynuujących ów rytm i poetykę, głos zabiera syn:

z daleka od twoich oczu
przebitych ślepą miłością
łatwiej unieść samotność.

Formalnym wykładnikiem zmiany osoby mówiącej jest jedynie graficzne przesunięcie tekstu. „Wyzwolenie” spod inercji trzyakcentowca i stylu wysokiego dokonuje się dopiero w kolejnej części wiersza.

za tydzień
w zimnym pokoju
ze ściśniętym gardłem
czytam jej list

Tu sytuacja się odwraca: poeta czyta list matki, a jego „ściśnięte gardło” znajduje odpowiednik w wierszu syntagmatycznym, Różewiczowskim. Uczuciową odległość podkreśla metafora listowego zapisu, w którym „litery stoją osobno”. Dystans ewokują wyrażenia „z daleka” i „za tydzień”, otwierające kolejne całości wypowiedzi.

Wiersz *Mama* mówi o żalu i opuszczeniu, o niemożności porozumienia się osób bliskich, a zarazem zapowiada temat, który powróci w kolejnych, poświęconych matce utworach: temat kruchej i niepewnej, naznaczonej samotnością kondycji ludzkiej.

Znaczenia poetyckiej prozy zatytułowanej *Matka* (PC), powstałej kilka lat później, organizuje relacja rozdzielenia bohaterów. Sytuację podmiotu nazywa tu znana z wiersza *Mama* metafora nici i kłębka, który „rozwijał się w pośpiechu”. Rozwija się też rozpoczęta w *Strunie światła* historia: opowieść o tym, „który uciekł z jej kolan”. Metonimia konkretna („upadł jej z kolan jak kłębek włóczki” to również intertekstualne nawiązanie do wiersza *Mama*) występuje tu w funkcji predykatywnej i jest kluczowa dla konstruowanego obrazu. W zakończeniu autobiograficznej refleksji podmiot powraca do początku, po to jednak, by wypowiedzieć gorzką prawdę: „nigdy nie powróci na słodki tron jej kolan” (*Matka*). Przypomnijmy, że do najbardziej popularnych schematów sakralnych kulturowych w ikonice bizantyjskiej należy Hodegatria – matka Boska „tronująca”, z Dzieciątkiem na kolanach.

Tron kolan wyznacza bezpieczne miejsce schronienia i centrum związanych z dzieciństwem wartości. Każdy powrót będzie powrotem milczącym i splątanym, będzie świadczył o nieprzystawalności zawiłych losów i początku, a zarazem o podobnym do pępowiny związku z przeszłością. W tym utworze poeta nie mówi jednak o zerwaniu relacji. Kłębek jest nicią Ariadny, która zbłąkanemu wędrowcy pomaga odnaleźć drogę². Podobną funkcję pełnią świecące w ciemności ręce. Są jak latarnia i punkt orientacyjny. Wyciągnięte ręce matki, która czeka, motyw tronu i światła w mroku nawiązują do wyobrażeń Matki Bożej, nazywanej *Stella Maris*. Św. Bernard tak tłumaczy znaczenie tych słów: „Maryja jest tą szlachetną gwiazdą, pochodzącą od Jakuba, której światło rozjaśnia cały wszechświat i której blask lśni na wysokościach i przenika aż do głębin” (Mis. 2,17). W wierszu Herberta na ten wizerunek nakłada się ponadto topos matki-utraconej ojczyzny. Jej symbolem jest przywołane w drugim członie porównania stare miasto. W ten sposób poeta wpisuje matkę w krąg uświęconych znaczeń. Tej, która w wierszu *Mama* czekać miała „na progu wszystkich drzwi”, przydany został walor świętości. Jej postać już za życia przeobrażona została w mit. A teraz?...

W stronę mitu

„A teraz ma nad głową brązowe chmury korzeni” – powie poeta w wierszu *Tren* (*ROM*). Śmierć matki (Maria Herbertowa umarła w roku 1980) zniosła wcześniejszy dystans. Zaznaczające odległość okoliczniki „za tydzień”, „z daleka” oraz kategorię „nigdy” i „zawsze”, występujące we wcześniej omawianych wierszach, zastąpił przysłówek „teraz”

² Ten motyw w postaci włosa matki (*Kołysanka*, *EO*) oraz wątku osnowy (*Tkanina*, *EB*) powróci jeszcze w wierszach poety..

w nagłosie inicjalnego wersu i spacjałne określenie „o milę dalej” w początku strofy drugiej. Za pomocą protozeugmy czas i odległość zniwelowane zostały w przestrzeni wiecznego „tu i teraz”. „O milę dalej od nas” to w rzeczywistości niedaleko, w zasięgu wzroku. Odległość mierzona „od nas” do miejsca, w którym znajduje się zmarła, umieszcza ją i podmiot mówiący na szlaku tej samej wędrówki, przypominając, że „przeszłość jest to dziś tylko cokolwiek dalej”³.

W wierszu *Tren (ROM)* proces mitologizacji został dopełniony. Matka usytuowana została po stronie pamięci, w sferze symboli, tak samo zresztą jak postaci innych bliskich: ojca-Sindbada (*Mój ojciec, SŚ*), brata trafionego odłamkiem szrapnela „pod Verdun a może pod Grunwaldem” (*Deszcz, SŚ*), babci (*Babcia, EB*). Od tomu *Pan Cogito* osobom najbliższym, autorytetom dzieciństwa – babci, ojcu, matce przydany zostaje ponadto walor boski, związany z tradycją chrześcijańską. W *Rozmyślaniach o ojcu (PC)* wizerunek rodzica jest równocześnie obrazem Boga Ojca. Poeta przywoła „jego twarz groźną w chmurze nad wodami dzieciństwa”. W tym samym utworze pojawi się też motyw światła w ciemnościach: „wysoko niósł latarnię gdy weszliśmy w noc”. Babcia, która „opowiada / wszechświat / od piątku / do niedzieli”, zostaje określona epitetem „przenajświętsza” (*Babcia, EB*). Poetycka kreacja tych postaci to splot cech indywidualnych i zaczerpniętych z tradycji. Rzeczywiste biografie wpisane zostały w obszar, który jednoczy różne płaszczyzny czasowe, sferę *sacrum* i *profanum*. Wprowadzenie biblijnej stylizacji podnosi rangę przedmiotu opisu, a ponadto pokazuje swoisty świat dziecka, w którym miejsce wielkiej kosmologii zajmują relacje w kregu osob najbliższych.

Podobne uwznioślenie dokonuje się poprzez wybór formy gatunkowej⁴. W analizowanym wierszu forma ta jest konwencją kluczową. *Tren*, który w poezji Herberta pojawił się już wcześniej jako *Tren Fortynbrasa (SP)*, dedykowany „M.Cz.” i nastawiony na polemiczny dialog racji, teraz dookreślony zostaje inną dedykacją: „pamięci Matki” i pełni jak najbardziej tradycyjną funkcję, rozpoznawalną w odwołaniu do założeń kompozycyjnych gatunku i tradycji literackiej. *Tren (ROM)* nawiązuje zarówno do *Trenów* Kochanowskiego (pokazując utratę bliskiego członka rodziny i nieoficjalny żal podmiotu), jak i, w pewnym

³ C. Norwid, *Przeszłość*, [w:] *Dziela...op. cit.*, s.130.

⁴ Poeta chętnie (choć nie aż tak często, jak mogłoby się wydawać) sięga do repertuaru literackich gatunków (w jego twórczości odnaleźć można m.in. przypowieść, bajkę, modlitwę, elegię, balladę, pieśń, piosenkę, tren). Rzadko przy tym respektuje gatunkowe normy. Przywołana w tytule nazwa pełni funkcję interpretanta i jest zaproszeniem do dialogu z konwencją; często też służy uwyrażnieniu dystansu wobec bohatera czy kreowanego świata. Tak dzieje się np. w wierszach *Przypowieść (HPG)*, *Przypowieść o emigrantach rosyjskich (HPG)*, *Bajka o gwoździu (EO)*, *Pieśń o bębnie (HPG)*.

stopniu, do Norwidowego *Bema pamięci żalobnego rapsodu* (rytm 6-akcentowy; stylizacja na archaiczny pogrzeb, paralela sytuacji: „Dokąd, Cieniu, odjeżdżasz...” – u Norwida, „i płynie na dnie łodzi” – u Herberta; kosmiczna perspektywa). Tylko na pierwszy rzut oka trudno odnaleźć tu wyznaczniki trenowej budowy, które obejmowałyby: pochwałę cnót i zalet zmarłego, ujawnienie wielkości poniesionej straty, demonstrację żalu, pocieszenie, napomnienie oraz zachętę do naśladowania zmarłej osoby i kontynuacji jej przedsięwzięć. Wypowiedź podmiotu wyraźnie uwzględnia te elementy.

Pochwała zalet i ujawnienie wielkości straty obejmują dwa pierwsze wersy. „Lilia soli” i „paciorki piasku” to metaforycznie przywołany wieniec cnót. W interpretacji wiersza poety, który łączył estetykę i etykę, piękno ducha wiązać można z symboliką kobiecych ozdób. Lilia, która łączy się ze śmiercią (ozdabia cmentarze i groby), oznacza niewinność i wierność. Tradycja średniowiecznej ikonografii łączyła ten kwiat z obrazem matki – Maryi. Na obrazach Sądu Ostatecznego (*Desis*) wysmukła lilia wyrastająca ze skroni Chrystusa umieszczona była po prawej stronie, nad klęczącą postacią Matki Bożej. Sól natomiast to symbol ziemi i morza. Wydobyta z wody morskiej reprezentuje „ogień dobytej z wody”, jest znakiem przeistoczenia: fizycznego, duchowego i moralnego. Sól chroni przed zepsuciem, a zarazem łączy się ze łzami bólu po utracie najbliższych. Te drogocenne łzy – ewokowane paciorkami piasku na skroniach, lilią soli. W wierszu *Tren* „wysmukła lilia” i „paciorki piasku” zastąpiły wcześniejsze atrybuty matki: „białą suknię” i naszyjnik. W ten sposób wizerunek zmarłej wzbogacony został o walor duchowy. Trzeba jednak pamiętać, że już we wcześniejszym wizerunku połączenie bieli i koloru niebieskiego sugerowało sakralne konotacje⁵. Paciorki piasku są równie cenne jak „perły zimujące w szparach podłogi” (*Mama*). Metaforyczna konfrontacja ewokuje wyobrażenie drogocennego kruszcu. Podobne obrazowanie pojawi się w wierszu *Kołysanka*, zamieszczonym w tym samym tomiku poetyckim (*Raport z oblężonego miasta*). „Droży zmarli mnodzy jak ławice piasku podobni do piasku” – powtórzy poeta, podkreślając wielość i anonimowość umarłych pokoleń. Wiersz *Tren* włącza matkę do tej wspólnoty. Zarazem przydaje jej poeta – jako postaci zindywidualizowanej i osobnej - miejsce wyjątkowe! Słowami szkicuje nagrobkowy medalion. Zarysem skroni i głowy, kształtami „brązowych chmur korzeni”, „wysmukłej lilii”

⁵ Ewa Badyda, która analizuje znaczenie koloru niebieskiego i błękitnego w poezji Herberta zwraca uwagę, że w wierszu *Mama* kolor niebieski „konotuje pozytywne uczucia >łagodności, >dobroci<, >opiekunczości<”, a „Połączenie z bielą wzmacnia te konotacje, jako że w tradycji plastycznej od XV wieku białoniebieska szata była atrybutem Matki Boskiej, w niebieskie zaś szaty ubierano aniołów”. (E. Badyda, *Niebieskie oczy matki i błękitne oczy królowej Amazonek, czyli funkcje koloru niebieskiego w poezji Herberta*, „Język Polski” 2001, z. 1-2, s. 72).

i „paciorków piasku” niejako maluje jej ikonę – wśród obłoków i darów wotywnych. W tym obrazowaniu znaleźć też można odniesienie do realiów pochówku: do korzeni nad trumną, kwiatu na mogile, piasku przysypującego zwłoki. Wymienione elementy postrzega poeta zarówno w ich dosłowności, jak i w porządku innego przejścia w zaswiaty: wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny. Przywołanie znanej ikonografii (Matka Boska wśród obłoków, z lilią, otoczona paciorkami wotywnymi) sakralizuje – bez ostentacji, w dyskretnych aluzjach – obraz Matki.

Żal, pocieszenie i napomnienie odnaleźć można w strofie drugiej. Zmarła jest przecież tylko „o milę dalej od nas”, w istocie niedaleko. Gdy poeta zapewnia: „naprawdę nie jest inna...”, smutek po stracie oswojony zostaje świadomością wspólnego losu. Herbert odwraca sytuację: to nie my zostajemy opuszczeni, lecz ona jest opuszczona przez nas. Opuszczona dosłownie: jak łódka na wodę, jak trumna pod „chmury korzeni” i jeszcze głębiej – metaforycznie rzecz można – opuszczona duchowo. W tym przeświadczeniu nie ma miejsca na demonstrację żalu, jest bowiem zaświadczona liczbą mnogą („nas”) wspólnota żyjących i zmarłych, jest śmierć, będąca udziałem wszystkich.

Na granicy

Sytuacja płynięcia na dnie łodzi włącza zmarłą w obszar funeralnej tradycji, według której pochówek był dopiero początkiem drogi – pozaziemskiej wędrówki. W indoeuropejskiej tradycji kulturowej, spisanej w bajkach, opowiadaniach, pieśniach, balladach, legendach i przepowiedniach, występuje archetyp rzeki – granicy między światem żywych i umarłych. Wierzenia o przepławianiu się dusz zmarłych przez wodę sprawiają, że jej stereotyp oscyluje wokół wzajemnie się przenikających pojęć „życia” i „śmierci”⁶. W wierszu *Tren* mowa jest jednak nie o przeprawie na drugi brzeg, lecz o podróży rzeką. Azymut wyznacza tu „wielka delta”, o której powie poeta zaraz w następnym utworze umieszczonym w tym samym zbiorze (*Do rzeki, ROM*). To nieprzypadkowe sąsiedztwo – tak jak kontekst wcześniejszego wiersza, zatytułowanego *Dusza pana Cogito (ROM)*. Wszystkie trzy utwory zapowiadają jedną z ważniejszych dla autora *Raportu z obłożonego miasta* refleksji i otwierają perspektywę eschatologiczną.

Rzeka łączy odległe przestrzenie, wysokość nieba i głębiny podziemi. Istniejąc na granicy, dzieli, a jednocześnie niweluje różnice. Stylistycznym wyrazem tego współistnienia są konfrontacyjne metafory, które spinają ziemię i niebo: „chmury korzeni”, „spienione

⁶ Pisze na ten temat E. Masłowska, *Ludowy stereotyp rzeki – zarys struktury*, [w:] *Językowy obraz świata*, pod red. J. Bartmińskiego, Lublin 1999, s. 184.

mgławice”. W *Trenie (ROM)* otaczająca przestrzeń ewokuje bezmiar kosmosu. Kruchosc ludzkiego istnienia, dryfującej po falach łodzi, skonfrontowana zostaje z wielkością żywiołu: chmur i mgławic. Mgławica, będąca zagęszczeniem materii międzygwiazdnej lub rozległą otoczką wokół gwiazdy⁷, przenośnie nazywa mgłę, obłok, a także coś niejasnego, nieokreślonego, niesprecyzowanego. Taka nieokreśloność, towarzysząca płynięciu łodzią, przypomina sytuację bohatera *Czarnofigurowego dzieła Eksekiasa (R)*. Dionizos, spity winem, dawał się unosić prądami ku niewiadomemu przeznaczeniu. Wędrownica odbywała się w atmosferze snu, zapomnienia. Ten sam motyw – snu, kołyski i kołysanki przywoła poeta w wierszach *Kołysanka (ROM)* i *Podróż (EO)*. Tytułowa podróż, o której mowa w drugim z wymienionych utworów, zmierza ku wieczności. W jej perspektywie nabiera nowych znaczeń zestawienie ojczyzny, kołyski i łódki „przywiązanej do gałęzi włosem matki”. W wierszu *Kołysanka* zapadanie w sen to proces powolnego dogasania świata. Sen ogarnia wszystkich, „gaśnie rodzinne miasto i nawet Ca d’Oro / nie świeci już a wszystkie miejsca któreśmy kochali / na nietrwałych lagunach zapadają w morze”. Także zmarła bohaterka *Trenu (ROM)* zdaje się być pogrążona w „śnie wiecznym”, z którego nie budzą „spienione mgławice”. Do snu, który jest przecież bratem śmierci, kołysze miarowy ruch fal i towarzyszący mu, wyrównany rytm wiersza.

Rytm czasu

W wierszu *Tren (ROM)* zwracają uwagę: sześćoakcentowy rytm (realizowany niekiedy – jak w wersie 3. i 6. – przy udziale akcentów pobocznych, a załamujący się tylko w wersie 5.), jambiczny tok części przedśredniówkowej, dążność do sylabicznego wyrównania członów (w hemistychu przedśredniówkowym pojawia się zawsze 7 sylab) oraz prawie bezwyjątkowe wyrównanie akcentowe (spadek adoniczny) w wygłosie:

1. _ / _ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _ / _	15 (7+8)
2. _ / _ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _ / _	15 (7+8)
3. _ / _ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _ / _	14 (7+7)
4. _ / _ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _ / _	14 (7+7)
5. _ / _ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _ / _	13 (7+6)
6. _ / _ / _ / _ / _ _ / _ / _ / _ / _	14 (7+7)

⁷ Por. *Słownik języka polskiego... op. cit.*, s. 150.

Regularność wiersza oparta została na różnych porządkach metrycznych, które współdziałając dają efekt stylizacji na „mowę wysoką”. Sześćcioakcentowość przywodzi na myśl rytm heksametru. Echo tego rytmu (w postaci przełamanej) odnaleźć można także w cytowanej wcześniej wypowiedzi matki z wiersza *Mama (SŚ)*:

1. / _ / _ / _ / _	7
2. / _ / _ / _ / _	7
3. _ _ / _ / _ / _	7
4. / _ / _ / _ / _ / _	8
5. _ _ / _ / _ / _ / _	8
6. / _ / _ / _ / _	7
7. / _ / _ / _ / _	7
8. / _ / _ / _ / _ / _	8

Rytm służy tu więc uwzniośleniu treści, a ponadto łączy się z obrazowaniem. W *Trenie*, podobnie jak w innych wierszach utrzymanych w rytmie bądź nawiązujących do 6-akcentowca, dominuje zmienność, ruch i płynność. Struktura rytmiczna, „falowanie” akcentów tworzy tu specyficzny klimat i nastrój. Ekspozuje grę tego, co wyraźne i rozmyte, ukazujące się na falach i znikające. Wierszem rządzi rytm znanego i nieznanego, obecnego i nieobecnego, tego co trwa i co mija. Rzeka bowiem – „klepsydra wody” i „przenośnia wieczności”, „nieziemna jak zegar, które odmierza metamorfozy ciała i upadki ducha (*Do rzeki, ROM*) - przemija i trwa. Regularny porządek odmierzanego czasu jest – tak też uważał Platon – odwzorowaniem nieruchomości rozumnego bytu, idącym miarowo obrazem wieczności⁸. A w swojej miarowości spokrewnia się z biciem serca i łagodnym, usypiającym kołysaniem – *volutatio cordis*.

Daleko i obok

W wierszu *Tren (ROM)* wszystko dzieje się na granicy, w obszarze „niepewnej jasności”, która rozbłyska i znika. Grę światła i jego braku ewokują: antyteza „widoczna - niewidoczna”; porównanie do światła na fali i słowo „mgławica”, odnoszące się zarówno do mgły, jak i do materii rozproszonej w przestrzeni kosmicznej, a przenośnie – do czegoś nieprzeniknionego, niejasnego.

⁸ Por. G.E.R. Lloyd, *Czas w myśli greckiej*, przeł. B. Chwedeńczuk, [w:] *Czas w kulturze*, wybór, oprac. i wstęp A. Zajączkowski, Warszawa 1998, s. 244.

Światło nawiązuje do eschatologii chrześcijańskiej i tradycji plotyńskiej; jest nieodłącznym atrybutem wieczności – „światłości wiekuistej”. Ku światłu, które „na górze daje znak”, nakazuje iść swemu bohaterowi – wędrowcowi Pan Cogito (*Przesłanie Pana Cogito, ROM*). „Wielka jest przepaść między nami a światłem” – oznajmi autor *Struny (SŚ)*. Ale jest też w poezji Herberta inny rodzaj blasku, związany z „niepewną jasnością” (*Pan Cogito i wyobraźnia, PC*) ludzkiej egzystencji. W wierszu *Chciałbym opisać (HPG)* pojawia się oświadczenie:

Chciałbym opisać światło
Które we mnie się rodzi
Ale wiem że nie jest ono podobne
Do żadnej gwiazdy
Bo jest nie tak jasne
Nie tak czyste
I niepewne.

„Niepewne światło” wewnątrz nas przywołuje wyobrażenie egzystencji „wrzuconej w byt”, kruchej kondycji ludzkiej. „W jaki sposób wszystko, co jest, cały ten rozgrywający się przed nami i w nas spektakl, który nazywamy światem, wyłania się z mroku? – pytał Martin Heidegger, mówiąc o *lumen naturale* – świetle, które wydobywa z ciemności istnienie ludzkie⁹.

Blask i mrok, gra światła i jego braku, wyłanianie się i znikanie obrazu i wynikająca stąd niepewność znaczeń, obrazuje paradoks współistnienia tego, co bliskie i oddalone. „Tam gdzie rzeka zakręca” – to równocześnie daleko i tuż obok. Zaciera się granica między światem umarłych i żywych. Zaciera się też granica między bohaterem wiersza i podmiotem mówiącym, między porządkiem tego, co znane i nowym (zakręt symbolizować może również zmianę – „zakręt życia”). „My” liryczne, towarzysząc tej wyprawie, zdaje się wraz z bohaterką unosić na falach niepewności. Wiersz tworzy ekwiwalent obrazowy tego jedyne w swym rodzaju doświadczenia, gdy ktoś bliski, dobrze znany, „swój” nagle staje się uczestnikiem jakiejś innej formy istnienia – niepojętej, nieznanej, obcej. Te dwie formy egzystencji łączą się paradoksalnie w jednej osobie.

Los matki uniwersalizuje się we wspólnocie ludzkiego losu, którego przeznaczenie spełnia się w chwili śmierci. „Naprawdę nie jest inna” oznacza przecież tyle, co „opuszczona jak wszyscy”. Życie mija jak woda i trwa jak woda. Kto odszedł, a kto pozostał? Kto kogo zostawił? Czy ten, kto płynie rzeką - granicą czasu, czy ten, kto wzrokiem za nim podąża?

⁹ Por. K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 76.

Tren (ROM) Herberta to nie tylko osobiste pożegnanie. Dramat rozdzielenia i oderwania, dramat samotności, który rozgrywał się we wcześniejszych wierszach o matce, znalazł swój epilog w spektaklu, którego uczestnikami jesteśmy wszyscy. Poprzez współudział, grę dystansu i utożsamienia – dokonuje się swoiste oczyszczenie. Litość i trwoga pozostają, dane jest jednak trudne *consolatio*. „Ludzkie przygody Ludzkie noś”, napominała matka renesansowego poety¹⁰, będąca znakiem innego, jaśniejszego świata. Także w Herbertowym *Trenie (ROM)* postać matki – bliższa niż kiedykolwiek wcześniej – oswaja umieranie, wskazuje kierunek spraw wiecznych.

¹⁰ Por. J. Kochanowski, *Tren XIX albo sen*, [w:] *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1989, s. 580.

ANEKS

Myślałem:

nigdy się nie zmieni

zawsze będzie czekała
ubrana w białą suknię
i niebieskie oczy
na progu wszystkich drzwi

zawsze będzie uśmiechała się
wkładając ten naszyjnik

aż nagle
urwała się nitka
teraz perły zimują
w szparach podłogi

mama lubi kawę
ciepły fotel
spokój

siedzi
poprawia okulary
na spiczastym nosie
czyta mój wiersz
i siwą głową mu zaprzecza

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

nieunoszony żalu
z jakich pije on studni
po jakich drogach chodzi
syn niepodobny do marzeń

karmiłam mlekiem łagodnym
jego spala niepokój
krwią go obmyłam ciepłą
ręce ma zimne i szorstkie

z daleka od twoich oczu
przebitych ślepą miłością
łatwiej unieść samotność

za tydzień
w zimnym pokoju
ze ściśniętym gardłem
czytam jej list

w tym liście
litery stoją osobno
jak kochające serca

(Mama, SŚ)

Upadł z jej kolan jak kłębek włóczki. Rozwijał się w pośpiechu i uciekał na oślep. Trzymała początek życia. Owijała na palec serdeczny jak pierścionek, chciała uchronić. Toczył się po ostrych pochyłościach, czasem piał się pod górę. Przychodził splątany i milczał. Nigdy już nie powróci na słodki tron jej kolan.

Wyciągnięte ręce świecą w ciemności jak stare miasto.

(Matka, PC)

Dialogi martwej natury

(*Kwiaty*)

To wcale nie jest proste. Kompozycję barw i kształtów przemienić we wzór czarnych liter; wyrazić to, co w słowa ująć się nie daje... Zbigniew Herbert, autor licznych wypowiedzi na temat malarstwa, zdawał sobie sprawę z nieprzekładalności obrazu. „Znam dobrze, nadto dobrze, wszystkie męki i daremny trud opisywactwa, a także zuchwalstwo tłumaczenia wspaniałego języka malarstwa na pojemny jak piekło język, którym pisane są wyroki sądowe i powieści miłosne” (MN 110) – przyznawał w eseju poświęconym *Martwej naturze z wędzidłem*. Pomimo to wiele razy, ryzykując „daremny trud”, podejmował wyzwanie. W przypadku *Torrentiusa* zaintrygowała go tajemnica; niejasne przesłanie wpisane w kompozycję dwóch dzbanków i fajansowych fajek, do połowy wypełnionego kielicha, kartki papieru z partyturą i tekstem oraz metalowej uprząży. „Od początku towarzyszyło mi nieodparte wrażenie, że w nieruchomym świecie obrazu dzieje się coś znacznie więcej, coś bardzo istotnego. Wyobrażane przedmioty łączą się jakby w związki znaczeniowe, a cała kompozycja zawiera posłanie, zaklęcie być może, utrwalane literami zapomnianego języka” (MN 113) - pisał. Odczucie bardzo podobne towarzyszy lekturze wiersza *Kwiaty* (EB):

Kwiaty naręcza kwiatów przyniesione z ogrodu
kwiaty nabiegłe barwą pąsowe fioletowe sine
odjęte pszczołom trwonią swoje aromaty
w woskowej ciszy pokoju na granicy zimy

komu te hojne dary nazbyt hojne komu
omdlewające ciało zamieć spadające płatki
niebo przeszyte bielą wapienna cisza domu
mgły się snują po polach odpływają statki.

Trudno tu wskazać bezpośrednio związki z malarstwem. *Kwiaty* (EB) nie są ekfrazą, ani nawet próbą opisu jakiegoś konkretnego dzieła sztuki. W planie przedstawionym nic prawie nie łączy wiersza Herberta z obrazem holenderskiego mistrza. Nic, poza malarskim tłem („ciszą pokoju”) i wspólnym, kluczowym dla tekstów malarza i poety motywem – m a r t w e j n a t u r y.

„Martwa” natura

Tak naprawdę martwa natura z dzieł holenderskich mistrzów wcale nie była martwa. Na kwiatach często spotkać można było owady - motyle, ważki i muchy. Po owocach pełzały ślimaki, gąsienice, chrząszcze i żuki, w tle pojawiały się niekiedy postaci ludzi... „Nawet tam, gdzie brak znamion ruchu, malarz nasycił malowane przedmioty tak intensywną prawdą, że wyglądają jak żywe – przyznaje Przemysław Trzeciak – Życie pulsuje w blasku polerowanego metalu, kruchości chińskiej porcelany, przezroczystości szkła, miękkości aksamitu, sztywności kart papieru, kropelkach rosy na kwiatach, matowym nalocie winogron”¹.

W wypadku wiersza Herberta określenie „martwa natura” wydaje się nad wyraz adekwatne. Martwe są, a raczej stają się tutaj płody natury – tytułowe kwiaty, „naręcza kwiatów przyniesione z ogrodu”. Metaforyka zawarta w drugim wersie nie pozostawia wątpliwości. „Nabiegłe barwą pąsowe fioletowe sine” – to oparty na metonimii i gradacji zapis procesu wywołanego nagłym uderzeniem krwi; przyczyna zasłabnięcia i utraty przytomności. Ten trop odnajdziemy w kolejnej strofie w postaci „omdlewającego ciała”.

Więdnienie kwiatów naznacza piętnem śmierci cały świat przedstawiony. W miarę lektury aura obumierania rozszerza się stopniowo i w strofie pierwszej ogarnia też „woskową ciszę pokoju”. Treść zamknięta „granicą zimy” zakreśla przestrzeń obrazu. Po jej przekroczeniu, w strofie drugiej, panuje już inny klimat. Martwa natura przechodzi w wyciszony, rozmyty pejzaż, a obszar znaczeń otwiera się na dom, pola i wodę, ewokowaną „odpływającymi statkami”. Wyjście poza kwiatową kompozycję buduje szerokie tło malarskiej perspektywy.

Śladem Kochanowskiego

Kwiaty to jeden z najstarszych i najczęściej przedstawianych tematów martwej natury. W malarskich kompozycjach ważna była symbolika. Kolorowe bukiety, podobnie jak zastawione stoły, myśliwskie trofea czy instrumenty muzyczne, wchodziły ze sobą w ukryte związki. Dialog, toczony wśród rekwizytów świata przedstawionego, odsyłał do wyobrażeń Boga - Stwórcy Wszechświata. Słynna sentencja łacińska, której fragmenty można dojrzeć na malowanych dzbanach, głosiła Jego obecność w słowach, w roślinach i kamieniach: *In verbis in herbis et in lapidibus deus*.

Mikołaj z Kuzy, a za nim Julius Caesar Scaliger, Mikołaj Kazimierz Sarbiewski i inni teoretycy poezji twierdzili, że Bóg stworzył świat na swój obraz i podobieństwo, tak jak

¹ P. Trzeciak, *Cicha rozmowa przedmiotów*, „Nowe Książki” 2001, nr 4, s. 43.

malarz rysujący autoportret. To przekonanie odnaleźć można w wielu utworach poetyckich renesansu. Do polskiej literatury motyw *Deus Artifex* przywędrował wraz z pieśnią XXV Jana Kochanowskiego. „Czego chcesz od nas, Panie, za twe hojne dary?”² – pytał renesansowy poeta, kreując wizerunek Boga jako Opiekuna i Ojca, artysty i budowniczego świata. „Komu te hojne dary nazbyt hojne komu” – powtarza podmiot wiersza Herberta. Jego wypowiedź zachowuje rytmiczny schemat parafrazowanego wersu:

/ _ _ _ / _ _ / || / _ _ _ / _ _
Czego chcesz od nas, Panie, za twe hojne dary?

Dystans wobec przywołanego tekstu zaznacza jednak już na początku zmiana zaimka pytającego i modalności wypowiedzi. W wierszu poety współczesnego modlitwę dziękczynną zastąpiła refleksja egzystencjalna, a w centrum pytania usytuowany został nie Bóg (u Kochanowskiego: „Czego chcesz od nas?”), ale człowiek („komu te hojne dary?”)³. Odwróceniu uległa także kolejność kreacyjnych działań. Według renesansowych wyobrażeń, twórczość Boga-malarza rozpoczęła się od tła.

Najmędrszy tedy ów malarz – pisał Sarbiewski – bierze najpierw pod uwagę te niezmierne, w wyobraźni istniejące przestrzenie, jak gdyby deskę, na której miał wymalować cały wszechświat, a następnie jak każdy malarz, zaczyna najpierw od krajobrazu⁴.

Tymczasem Herbert, słowem malując rzeczywistość, przemierza drogę odwrotną: od człowieka–podmiotu, ukrytego za antropomorfizowanym przedstawieniem martwej natury, ku wieczności; od szczegółu do krajobrazu.

To, co ludzkie, spełnia się w wierszu Herberta w wymiarze przemijania i łączy z odczuciem bólu istnienia. Polisemiczność „nieba przeszytego bielą” pozwala interpretować ów zwrot w kontekście nieba-tkaniny⁵ (podobne obrazowanie zdaje się przywoływać

² J. Kochanowski, *Pieśń XXV (Księgi wtóre)*, [w:] *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1989, s. 279-280.

³ Jednakże, jeśli za J. Brzozowskim („*Epilog burzy*”, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 285), uznamy za prawidłową wersję „wapienna cisza domu”, wersy 6. i 7. mogą być potraktowane jako kontynuacją pytania. Wówczas możliwa jest także taka interpretacja, która zakłada, że pytanie ma charakter metafizyczny i dotyczy istnienia Boga.

⁴ M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej (De perfecta poesi...)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s.6.

⁵ Wyobrażenie nieba jako rozpiętego nad światem namiotu czy baldachimu często pojawia się w wierszach Herberta. Pisze o tym J. Puzynina (*Niebo Herberta*, „Ethos” 2000, nr 52, s. 72).

Kochanowski, gdy mówi o niebie „ślicznie uhaftowanym”). Zarazem „przeszyć” to tyle, co „przebić, przekłuć na wylot, przestrzelić, szybko przelecieć”⁶. Cytowane słowa interpretować więc można także jako wyraz przeszywającego, związanego z przemijaniem, bólu. Aluzyjne nawiązanie do Kochanowskiego staje się nośnikiem egzystencjalnej trwogi, tym silniejszej, że skontrastowanej z optymistyczną wiarą renesansowego twórcy.

„Zapomniany język”

Chociaż w *Kwiatach* (EB) Herbert mówi o sprawach najważniejszych, jego wypowiedzi nie cechuje tak charakterystyczny dla autora Pana Cogito logiczny i chłodny dystans. Wizjonerska wyobraźnia wiersza zdaje się żywić tym, co pozaracjonalne; stwarza szczególnie klimat i nastrój. Takie efekty osiągnęli w przedstawieniu języka kwiatów malarze symboliści. Gra kolorów, plam, konturów wyzwalała nieuchwytny muzyczny niepokój; wywoływała „obraz jakiejś innej natury, oczyszczonej i czarodziejskiej, jakby równoległej do prawdziwej, z której człowiek czuje się wykluczony na zawsze”⁷. W wierszu Herberta dominantą jest metafora i symbol, oraz związana z nimi nieokreśloność znaczeń. To ona odsyła do „zapomnianego języka”. Każde pytań o tajemnicę, do której droga wiedzie nie poprzez słowo, lecz przez rytm i obraz. *Ut pictura, ut musica poesis*.

Obrazowanie *Kwiatów* (EB) jest wypadkową podwójnego uporządkowania czasowego. Zarysowana sytuacja ukazana została jako konsekwencja wcześniejszych działań. To, co się już dokonało, wyrażają imiesłowy przymiotnikowe bierne: „przyniesione”, „odjęte”, „nabiegłe”, „przeszyte”. Aspekt nagłości zdarzeń kontrastuje z aktualnym dzianiem się, które w planie przedstawionym nazywają czasowniki: „trwonią”, „snują się”, „odpływają” i imiesłowy przymiotnikowe czynne: „omdlewające”, „spadające”. Ruch jest tu niejako spowolniony. Przewaga wyliczeń i równoważników zdań podkreśla równoczesność zdarzeń. Linearnie rozwijana wypowiedź konstruuje przestrzeń dzieła plastycznego, którym rządzi nie ciąg przyczynowo-skutkowy, nie logika myśli czy uczuć podmiotu, lecz porządek współlistnienia elementów świata przedstawionego.

Współlistnienie dotyczy też płaszczyzny znaczeniowej wiersza. Przemijanie bowiem – jako temat główny *Kwiatów* (EB) – obecne jest w kilku przenikających się aspektach: wędnięcia, utraty, wyciszenia, wytracania barwy, przemijalności pór roku, odchodzenia/odpływania. Obrazy kwiatów, ciała i zimy nakładają się na siebie: opis

⁶ Zob. *Słownik języka polskiego*, t. II, pod red. M. Szymczaka, s. 1012.

⁷ Tak opisuje Ch. Sterling kwiatową kompozycję malarza-symbolisty Clavauda (*Martwa natura – od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998).

więdnienia ewokuje proces martwoty żywego organizmu; „spadające płatki” mogą dotyczyć zarówno kwiatów, jak i śniegu⁸. Podobną wieloznaczność zawiera „omdlewające ciało” oraz, wskazane wcześniej, „niebo przeszyte bielą”. Takie obrazowanie jest charakterystyczne dla jesienno-zimowych wierszy Herberta. Autor *Kwiatów* (EB) nie jest bowiem pejzażystą. W jego wierszach obrazy natury mają nacechowanie metaforyczne i aksjologiczne, a krajobrazy i przestrzenie pełnią funkcję symboliczną. Tak dzieje się w *Późnojesiennym wierszu Pana Cogito przeznaczonym dla kobiecych pism* (PC). Ciężkie mgły i siwiejące powietrze, jabłka schodzące pod ziemię, kosmiczna perspektywa toczących się planet i wysokiego księżyca stwarza aurę martwoty. Wypowiedziana w zakończeniu oferta – przyjęcia na oczy bielma to zapowiedź zimy. Biel bielma, ale też śniegu, wosku i wapna mieści się w polu znaczeniowym śmierci, konotuje zimno, chłód, obojętność. Białe są oczy umierającego (*Białe oczy*, SS), białe jest przyschnięte do kamienia skrzydło ptaka. (*Głos*, HPG). Śnieg, wosk i wapno to częste elementy funeralnej topiki Herberta⁹. Ich przywołanie w wierszu *Kwiaty* (EB) odsyła do motywu *vanitas*.

Splot życia i śmierci

Obrazem kluczowym dla wanitatywnej refleksji są jednak tytułowe kwiaty. Wśród tematów martwej natury one najlepiej przekazywały prawdę o marności ziemskiego życia oraz wszelkich bogactw tego świata. Już w starożytności ze względu na rychłą śmierć, która czekała zwłaszcza kwiaty zerwane, kojarzono je z krótkim życiem i ulotnym pięknem. Piękno kwiatów objawia się w momencie ich rozkwitu jako kulminacji i pełni. Zarazem ów moment zapowiada przemijanie i rozpad.

Nieprzypadkowo w okresie najpełniejszego rozkwitu martwa natura objawiła się w niezwyklej dwoistości – była przyjemnością dla oka, ale też przedstawieniem skłaniającym do refleksji. Tak zresztą – jako alegorię *vanitas* można odczytywać malarską, choć nie kwiatową, kompozycję Torrentiusa. „To, co istnieje poza miarą / w nad-miarze zły swój koniec znajdzie” – głosiło zdanie, widniejące w tekście nut namalowanych na obrazie. Ono zresztą najbardziej zafrapowało Herberta.

⁸ Można też założyć (ryzykując jednak nadinterpretację), że słowo „zamieć” funkcjonuje w dwóch kontekstach. W oparciu o efekt syllepsy oznacza zarówno śnieżną zamieć oraz (w funkcji czasownika w 2. osobie trybu rozkazującego) nakaz wykonania czynności związanej z obsypywaniem się płatków.

⁹ Zob. np. *Cmentarz warszawski* (SS), *Koniec dynastii* (SP), *Miasto nagie* (SP), *Śmierć pospolita* (N), *Modlitwa starców* (EO), *Widokówka od Adama Zagajewskiego* (R), *Odpowiedź* (H), *Wilki* (R), *Piosenka* (R).

W wierszu *Kwiaty* (EB) znaczące zdaje się być małe słówko „nazbyt”, które sprzęga figurę sympleke i wraz z powtórzeniem „hojne” w pierwszym wersie drugiej strofy nazywa barokowy motyw obfitości. Utwór od początku uruchamia oba wątki. Martwa natura jest tu, podobnie jak kwiatowe kompozycje baroku, zachwycająco bogata, pobudza zmysł wzroku („barwa”) i powonienia („aromaty”). Obfitość wyraża hiperbolizacja obrazu („naręcza” i trzykrotne powtórzenie słowa „kwiaty”). A przy tym już od początku beztroska „trwonionych aromatów” kontrastuje z mortalną topiką - „woskową ciszą pokoju na granicy zimy”. Jakości ewokowane szeregiem znaczeniowym słów: „sine”, „woskowa”, „cisza”, „zima”, „omdlewające”, „odpływają”, współlistnieją z jakościami uruchomionymi przez słowa: „aromaty”, „pszczoły”, „barwy”, „hojne”, „zamieć”. Splot życia i śmierci, nadmiaru i braku wyraża skondensowanie pór roku, (rozkwitłe kwiaty w bliskości granicy zimy) i metonimia „omdlewającego ciała” – oznaka słabości związanej i z brakiem (sił), i z nadmiarem (zapachu). Intensywność i kolorystyka obrazu w pierwszej strofie zostaje dopełniona ciszą, bielą i „martwością natury” w strofie drugiej.

Ut musica poesis

„Martwą naturę” określić można za pomocą jej niemieckiego odpowiednika *Stilleben*, oznaczającego „spokojne życie”. Owo „nieruchome istnienie” wyraża się wielkością, kształtem i plastycznością, brakiem odgłosów i milczeniem. Cisza jest tą kategorią, która przenika drugą część wiersza. Przywołana dwukrotnie jako „woskowa cisza” i „cisza domu”, oddana zostaje w eufonicznej instrumentacji tekstu (przewaga głosek miękkich, bezdźwięcznych). „Wyciszenie” wraz z uchwytnym rytmem powtórzeń buduje nastrój wiersza. Rytm podkreślają powtórzenia (w wersie pierwszym i piątym), paralelizmy, asyndeton oraz chiazmy. Całość wpisana została w porządek metryczny, który oscyluje między 6-akcentowcem a sylabizmem (7+6, 7+7). Oto charakterystyczny przykład, wersy 1. i 7.:

1. Kwiaty naręcza kwiatów przyniesione z ogrodu

1. / _ _ _ / _ / _ || _ / _ / _ _ / _ 14 (7+7)

7. niebo przeszyte bielą wapienną ciszą domu

7. / _ _ _ / _ / _ || _ _ / _ / _ / _ 14 (7+7)

Ponadto wiersz przenika siatka współbrzmień: asonansów („siny” – „granicy” - „zimy”, „przyniesione” – „swoje”, „spadające” – „ciszą” – „odpływają”) oraz rymów żeńskich dokładnych („komu” – „domu”, „statki” – „płatki”).

Muzycznej nieokreśloności, zmienności modulacji rytmicznych – podtrzymujących jednak rozkołysany tok intonacyjny długich, średniowkowych formatów, *ut musica poesis*, towarzyszy brak powiązań przyczynowo-skutkowych, polisemia i migotliwość znaczeń. Treści naznaczone są sensami, które nie dają się wysłowić. „Jak gdy kto ciśnie w oczy człowiekowi / garścią fijołków i nic mu nie powie...”¹⁰ – pisał Norwid w wierszu, będącym wykładnią idei milczenia. Tutaj kwiaty „ciśnięte w oczy” uruchamiają podobny ciąg niedopowiedzeń. Tak jak u Norwida, nie znamy sprawcy (kwiaty zostały „przyniesione” i „odjęte”). Nie znamy też odpowiedzi na pytanie postawione w wersie piątym. Konstrukcja chiazmatyczna i powtórzenie zaimka „komu” w kluczowych miejscach – na początku i w klauzuli wersu – podkreśla bezradność pytającego. Tekst zdaje się niepełny, jakby niekompletny. Jest rodzajem zapisu, który kryje tajemnicę. „...Lecz nie rzeknę nic - bo mi jest smętno”¹¹. To wyznanie w wierszu Herberta rozpisane zostało na obrazy ewokujące melancholię i smutek; domysł i przecucie końca. Nieprzypadkowa wydaje się również zbieżność tytułów i przesłania, które niesie wiersz Herberta i proza Norwida: *Czarne kwiaty* i *Białe kwiaty*. W obu wypadkach mamy do czynienia z poezją dotyczącą spraw ostatecznych, w obu – zapis rzeczywistości zawiera nagle odsłoniętą wieloznaczność. I chyba nie będzie również interpretacyjnym nadużyciem przywołanie w tym miejscu jeszcze jednego nazwiska poety spraw ostatecznych – Rilkego. W jego sonecie XIV (z drugiej części *Sonetów do Orfeusza*) pojawia się zestawienie losu więdnących kwiatów i człowieka, a sonet VII przynosi obraz przypominający *Kwiaty (EB)* Herberta:

Kwiaty wy, rękoma pokrewne w urodzie
(rękóm dziewcząt z wczoraj i dzisiaj),
co często na stole leżycie od brzegu do brzegu, w ogrodzie
lekkó ranne i na wpół bez życia...¹²

W wierszu Herberta ani razu nie pada słowo „śmierć”, a jednak ono właśnie naznacza „spadające płatki”, „snujące się mgły”, „odpływające statki”. Poetyckie obrazy odsyłają do innej niż realna rzeczywistości: snu, marzenia, dzieła sztuki; zakładają „empatyczne porozumienie nadawcy i czytelnika”¹³.

¹⁰ C. Norwid, *Jak...*, [w:] *Dzieła zebrane*, oprac. J. W. Gomułicki, t.1, *Wiersze*, s. 612.

¹¹ Ibidem.

¹² Cytowany utwór Rilkego pochodzi z tomiku R. M. Rilke, *Poezje...op. cit.*, s. 279. Podobny motyw kwiatów, których czar spleta się z „balsamiczną śmiercią”, pojawia się w wierszu Stefana Mallarmé’go (*Kwiaty*).

¹³ Zwraca na to uwagę K. Pietrych, *W strefie lirycznej*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, pod red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewskiego, Kraków 2001, s. 308-309.

Tajemnica

W zakończeniu eseju o Torrentiusie Herbert przyznaje się do klęski. Szyfr nie został złamany; przesłanie *Martwej natury z wędzidłem* pozostało niejasne. Czytając *Kwiaty(EB)* stajemy również ledwie na progu tajemnicy i tak jak na początku niewiele wiemy o sytuacji przedstawionej w wierszu. Czy zainspirowała ją dekoracja kwiatowa z nekropolii w Salonikach, najstarsze, pochodzące z VI wieku n.e. przedstawienie martwej natury? Czy może wiersz powstał pod wpływem malarskich kompozycji Jana Brueghela Aksamitnego bądź Baltasara van der Asta? „Woskowa cisza pokoju na granicy zimy” w bliskości listopadowego Święta Zmarłych uruchamia żałobne skojarzenia. Jednak znaczenia wiersza nie zamykają się w kręgu topiki funeralnej. Śmierci towarzyszy tu odczucie pełni życia, kruchości istnienia – metafizyczna tęsknota i szeroka perspektywa wieczności. Obraz namalowany słowem nie zwiędnie jak kwiaty, jego trwałe piękno nosi cechy niezniszczalnego bytu.

Stajemy przed zagadką, zaczarowani słowem, przeniknięci urodą i bólem istnienia, z przeświadczeniem, że skądś już znamy ten rytm i ten klimat... Coś się kończy, odchodzi, przemija. Odpływają statki. Pozostaje otwarta przestrzeń i otwarte pytanie.

ZAKOŃCZENIE

„Kluczem” do przedstawionych w tej książce analiz i interpretacji utworów Herberta jest podobieństwo metryczne. Interpretacyjne działania nie skupiają się jednak wyłącznie na zagadnieniach wersyfikacyjnych. Każdy z dziesięciu rozdziałów zawartych w drugiej części jest propozycją odrębnej, wieloaspektowej lektury, która uwzględnia konteksty kulturowe i sytuuje pojedynczy tekst na tle charakterystycznych dla poety wątków i motywów. Dostrzeżenie „heksametrycznej aluzji” pozwoliło mi znaleźć nić wspólną i zaproponować taką wykładnię treści, w której do głosu dochodzi eliotowska koncepcja tradycji, odniesienia do eposów Homera, problematyka elegijna oraz sfera sacrum. Ponadto sposób istnienia heksametru w wierszach poety zaświadcza o związkach Herberta z pokoleniem rówieśników i poetów nieco od niego starszych.

Interpretacje wierszy pisanych „heksametrem” pokazują wyraźnie, że w tej twórczości istnieją obszary, które nie podlegają erozyjnemu działaniu ironii¹ i czasu; że obok Herberta-ironisty, obok Herberta który stosuje formy wierszowe w celu „deprecjonowania uznanych wartości estetycznych”², istnieje Herbert-poeta pamięci, który na serio i „ze śmiertelną powagą” (*Pięciu, HPG*) – za pomocą rytmu ewokującego „świętą mowę” – wypowiada się na temat życia i śmierci; „ofiarowuje zdradzonemu światu różę” (*Pięciu, HPG*). Przesłanie, które poeta zawarł w wierszach przywołujących tradycyjną konwencję, okazuje się przy tym najtrwalej wpisane w dukt „linii wierności” i imperatyw „kamiennych tablic”, strzegących wartości kultury. Jan Błoński pisał swego czasu, że prawdę życia u Herberta „najdoskonalej chwyta” konwencja³. Jak się okazuje, także poprzez konwencję dotrzeć można do prawdy głębszej – do źródeł.

Wytyczony tu trop interpretacyjny otwiera drogę ku lekturze zapowiedzianej dziesięć lat temu przez Aleksandra Fiuta. W artykule *Język wiary i niewiary* badacz pisał:

Krytycznoliteracki portret Zbigniewa Herberta zmienia się jak na obrotowej scenie. Najpierw był klasyk, dostojnie udrapowany w antyczną togę, pełen umiaru i dystansu spadkobierca tradycji

¹ W tym miejscu parafrazuję opinię Andrzeja Zawady, który napisał, że „przeszłość w poezji Herberta nie podlega erozyjnemu działaniu ironii” (*Rovigo – zapiski wędrowania*, [w:] *Mit czy świadectwo? Szkice literackie*, Wrocław 2000, s. 35).

² Zob. T. Dobrzyńska, *Wiersz i aksjologia...op.*

³ J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, [w:] *Poznawanie Herberta*, cz. 1...op. cit., s. 55 (prwdr. „Poezja” 1970, nr 3).

śródziemnomorskiej. Później reprezentant pokolenia AK, duchowy patron opozycji. Teraz nadszedł czas dla „Herberta metafizycznego”⁴.

Ku metafizycznym sensom prowadzi zarówno obserwacja mechanizmów obowiązujących w tej twórczości, jak i bogata siatka odniesień kulturowych. Sięgając do sposobów konstruowania znaczeń i próbując w ten sposób odczytywać głębsze sensory dzieła Herberta, mam świadomość, że pełne ich uchwycenie jest możliwe dopiero dzięki przywołaniu szerokich kontekstów kulturowych. Zasygnalizowane związki Herberta z Norwidem, Rilke, Eliotem, Czechowiczem oraz z poetami pokolenia okresu wojny i okupacji – domagają się z pewnością bardziej szczegółowego opisu. Mam nadzieję, że taki powstanie, a podjęte tu rozważania pomogą rozpoznać jeden z istotnych wzorów poetyckiej tkaniny Herberta i przyczynią się do zrekonstruowania „metafizycznego projektu” wpisanego w tę poezję.

⁴ A. Fiut, *Język wiary i niewiary*, [w:] *Poznawanie Herberta... op. cit.*, s. 264.

NOTA BIBLIGRAFICZNA

Część tekstów, zamieszczonych w tej książce, opublikowana była już wcześniej. Aktualne wersje rozdziałów są jednak zmienione, niekiedy znacznie, w stosunku do pierwodruku.

1. „*W cieniu heksametru*”. *O funkcjach 6-akcentowca w poezji Zbigniewa Herberta*, „*Język Polski. Roczniki Naukowe II PWSZ w Wałbrzychu*” 2003, s. 51-58;
2. *Postać matki w „Trenie” Zbigniewa Herberta*, „*Polonistyka*” 2003, nr 3;
3. *Dialogi martwej natury. O „Kwiatach” Zbigniewa Herberta*, „*Ruch Literacki*” 2002, z. 3, s. 307 – 313.
4. *Czytać Tren Fortynbrasa od końca. Przyczynek do lektury wiersza*, „*Ruch Literacki*” 2003, z. 3.
5. *Co skrywa bielmo? O jednym wierszu Zbigniewa Herberta*, „*Studia i Materiały*”. *Filologia Polska*, pod red. J. Brzezińskiego, Zielona Góra 2003, s. 149-157.
6. *Zbigniewa Herberta „odpadki poematu”* [przyjęto do druku w: „*Studia i Materiały*”. *Filologia Polska*, pod red. I. Sikory, Zielona Góra 2004].
7. *Wybór Ikara*, „*Ethos*” 2003, nr 3 [przyjęto do druku w wersji zmienionej].
8. *Estetyka i epifania. O wierszu „Wit Stwosz: Uśnięcie NMP”*, [w:] *Piękno materialne. Piękno duchowe. Materiały z konferencji 19-21 maja 2003*, Łódź 2004, s. 409 – 418.

INDEKS NAZWISK

Abramowska Janina	115
Adamiec Marek	58, 150, 151
Arystoteles	36, 65, 104, 106, 155
Ast Baltasar van der	178
Baczyński Krzysztof Kamil	8, 23, 28, 29, 30, 33, 35, 54, 55, 62, 71, 72, 73, 115, 117, 145, 160
Badyda Ewa	163
Balbus Stanisław	62, 63, 99, 102
Balcerzan Edward	14
Barańczak Stanisław	7, 9, 12, 13, 33, 76, 79, 84, 86, 98, 99, 118, 147, 152
Bartmiński Jerzy	164
Bartoszyński Kazimierz	62, 63, 65, 75
Berent Waław	95
Berlewi Henryk	123
Bernard św.	161
Błoński Jan	12, 93, 109, 179
Borowski Tadeusz	23, 28, 30, 35, 43, 44, 45, 62, 72, 73
Brandstaetter Roman	54
Brodski Josif	8
Broniewski Władysław	151
Bruegel Piotr	83
Brueghel Jan	178
Bryll Ernest	83
Brzeziński Jerzy	181
Brzozowski Jacek	66, 70, 74, 151, 173
Buchwald-Pelcowa Paulina	94
Burek Tomasz	85, 149
Cassirer Ernest	77
Chrzastowska Bożena	99, 105
Chwedeńczuk Bohdan	166
Colli Giorgio	95, 96
Cudak Romuald	69, 107
Czapczyk Paweł	26, 35

Czaplejewicz Eugeniusz	18, 106
Czapliński Przemysław	7, 9, 114
Czechowicz Józef	8, 23, 28, 31, 49, 70, 114, 131, 180
Dłuska Maria	22, 25
Dłuski Wiktor	174
Dmochowski Franciszek Ksawery	26
Dobrzyńska Teresa	8, 9, 10, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 50, 52, 54, 56, 161, 179
Drewnowski Tadeusz	44
Dudek Jolanta	7, 79, 143
Dutka Czesław Paweł	10, 53
Dyciak Krzysztof	14
Eliade Mircea	121
Eliot Thomas Stearns	14, 15, 28, 29, 111, 142, 143, 144, 180
Elzenberg Henryk	6, 25, 33, 83, 85
Fert Józef	50, 130
Fiut Aleksander	86, 94, 99, 119, 179
Franaszek Andrzej	7, 8, 73, 114, 115
Francesca Piero della	76
Gajcy Tadeusz	23, 28, 29, 30, 45
Gałczyński Konstanty Ildefons	151
Garbol Tomasz	12, 87
Gawroński Alfred	37
Gérard de Nerval	141
Ghirlandaio Domenico (Domenico Tomasso Bigordi)	18
Głowiński Michał	95
Gomulicki Juliusz Wiesław	177
Grabiński Stefan	58
Grabowski Artur	8
Grochowiak Stanisław	83
Hardy Thomas	142, 143
Heaney Seamus	137
Heidegger Martin	167
Helsztyński Stanisław	108
Heydel Magdalena	29, 143
Homer	8, 22, 25, 26, 28, 29, 30, 36, 41, 42, 48, 63, 64, 65, 80, 93, 94, 179

Hopfinger Maryla	18
Horacy Quintus Flaccus	70, 157
Łłakowiczówna Kazimiera	151
Inglot Mieczysław	50
Iwaszkiewicz Jarosław	151
Jabłoński Romuald Marek	127, 129
Jastrun Mieczysław	7, 19, 54, 144
Jeżewska Kazimiera	26, 36, 42, 64
Kaliszewski Andrzej	7, 12
Kandinski Wasyl	18
Kaniak Herbertowa Maria	159, 161
Karpiński Franciszek	125
Kasprzysiak Stanisław	96
Kawafis Konstantinos Petrou	86, 94
Kądziela Paweł	6, 94, 125
Kijowski Andrzej	31
Kleszcz Leszek	83
Kłak Tadeusz	49, 131
Kmita-Piorunowa Aniela	55
Kochanowski Jan	8, 28, 29, 54, 57, 94, 130, 155, 157, 168, 172, 173, 174
Kopciński Jacek	103
Kopczyńska Zdzisława	8, 9, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 46, 52, 55
Kornhauser Juliusz	103
Kowalczyk Andrzej Stanisław	12
Krynicky Ryszard	15, 29, 47, 54, 93, 131, 144, 155
Kryszak Janusz	34
Krzyżanowski Julian	168, 173
Kubiak Zygmunt	143
Kuczyńska-Koschany Katarzyna	91, 95
Kulawik Adam	7, 22
Kuryś Tadeusz	22, 24
Kuźma Erazm	7
Kwiatkowski Jerzy	12, 17, 72, 113, 115
Lam Andrzej	112, 138, 145
Leonardo da Vinci	18

Leśmian Bolesław	58
Lichański Jakub Zdzisław	12, 13
Ligęza Wojciech	106
Lisowski Krzysztof	31
Lloyd Geoffrey Ernest Richard	166
Lovejoy Arthur	82
Lukrecjusz	70
Łanowski Jerzy	36
Łebkowska Anna	113
Łobodowski Józef	23, 28, 43
Łukasiewicz Jacek	6, 7, 83
Maciąg Włodzimierz	12
Maciejewski Janusz	12
Mackiewicz Stanisław	58
Mallarmé Stefan	177
Marek Aureliusz	35, 114
Markiewicz Henryk	62, 79, 153
Masłowska Ewa	164
Mayenowa Maria Renata	18, 22
Mazurkiewicz Roman	129
Michalski Krzysztof	167
Michałowski Piotr	10
Mickiewicz Adam	18, 22, 70
Mikołaj z Kuzy	172
Miłosz Czesław	7, 19, 23, 28, 31, 54, 70, 99, 110, 113, 114, 117, 144
Nastulanka Krystyna	14, 17
Niemojewska Maria	29
Nietzsche Fryderyk	82, 83, 95, 96
Nieukerken Arent van	31
Norwid Cyprian Kamil	8, 22, 24, 26, 27, 29, 50, 51, 52, 53, 58, 74, 76, 77, 87, 117, 118, 123, 130, 131, 155, 162, 177, 180
Novalis Friedrich Leopold von Hardenberg	61
Nowak Maciej	87
Nycz Ryszard	15, 92
Okopień-Sławińska Aleksandra	153

Opacka-Walasek Danuta	69, 107
Otwinowska Barbara	94
Owidiusz Publius Naso	110, 121
Panas Władysław	131
Parandowski Jan	25, 93
Pelc Janusz	94
Petrowić Svetozar	9
Peyre Henry	16
Pietrych Krystyna	151, 177
Pini Tadeusz	51
Pitagoras	156
Piwowar Lech	54
Platon	37, 166
Plezia Marian	173
Plotyn	82
Pluciennik Jarosław	127
Podbielski Henryk	36, 65, 104, 155
Podraza-Kwiatkowska Maria	95, 113
Pollakówna Joanna	174
Poprawa Adam	15
Potkański Jan	8
Pręczkowska Helena	29
Prokop Jan	123
Przesmycki Zenon (Miriam)	34, 50
Przybylski Ryszard	12, 13, 102, 138
Przybysławski Artur	82
Pszczołowska Lucylla	7, 8, 9, 10, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 46, 52, 94, 154
Puzynina Jadwiga	173
Ricoeur Paul	106
Rilke Rainer Maria	15, 54, 58, 131, 144, 177, 180
Rimbaud Artur	17
Różewicz Tadeusz	7, 83
Ruszar Józef Maria	98, 104
Rymkiewicz Aleksander	23
Rymkiewicz Jarosław Marek	12, 123

Ryszard od św. Wiktora	130
Sadowski Witold	8, 18, 106
Sarbiewski Mikołaj Kazimierz	172, 173
Sawicki Stefan	131
Scaliger Julius Caesar	172
Schiller Friedrich	73
Schlegel Friedrich	75
Sebyła Władysław	23
Siemaszko Piotr	38, 115
Siemieński Lucjan	25, 26
Siwiec Magdalena	141
Skimina Stanisław	173
Skwarczyńska Stefania	73
Sławiński Janusz	99, 101, 104, 105, 123
Słowacki Juliusz	17, 18, 114, 141
Staël-Holstein Anne Louise Germaine de	142
<i>Staff Leopold</i>	151
Staniewska A.	77
Sterling Charles	174
Stróżewski Władysław	131
Suchodolski Bogdan	77
Sugiera Małgorzata	106
Szarzyński Sęp Mikołaj	33
Szekspir William	70, 99, 102, 104, 108, 109
Szopen Fryderyk	76, 87
Szymczak Mieczysław	147, 165, 174
Tambor Jolanta	69, 107
Tarnawski Władysław	108
Tatarkiewicz Anna	121
Tatarowski Konrad W.	7, 9
Tetmajer Kazimierz	34
Torrentius (Jan Simonsz van de Beeck)	171, 175, 178
Toruńczyk Barbara	6
Trzebiński Andrzej	30
Trzeciak Przemysław	172

Trznadel Jacek	12
Tukidydes	63
Tuwim Julian	151
Tyrmand Leopold	58
Urbańska Dorota	18
Vincenz Stanisław	58
Wiśniewski Jerzy	173, 177
Wit Stwosz	10, 20, 38, 50, 51, 52, 53, 91, 123, 124, 125, 126, 128, 181
Witkiewicz Stanisław Ignacy	151
Wittlin Józef	25, 26, 31, 54
Woźniak-Łabieniec Marzena	173, 177
Wyka Kazimierz	7, 9, 19, 28, 55, 98, 110, 111
Wyka Marta	7
Wysłouch Seweryna	99, 105
Wyspiański Stanisław	99
Zagajewski Adam	39, 88, 110, 111, 175
Zajączkowski Andrzej	166
Zaleski Bohdan	18
Zaleski Marek	35
Zawada Andrzej	179
Zawieyski Jerzy	6, 14, 73, 77, 86
Zieliński Karol	93, 94, 95
Żurowski Maciej	16, 29

INDEKS UTWORÓW I ARTYKUŁÓW

ZBIGNIEWA HERBERTA

<i>Achilles-Pentesilea</i>	30
<i>Apel</i>	112
<i>Apollo i Marsjasz</i>	8, 30, 69, 79
<i>Arijon</i>	38
<i>Artur</i>	32
<i>Babcia</i>	162
<i>Bajka o gwoździu</i>	162
<i>Balkony</i>	86, 142
<i>Ballada o tym że nie giniemy</i>	112
<i>Białe oczy</i>	84, 112, 157, 175
<i>Brewiarz</i>	20
<i>Chciałbym opisać...</i>	86, 167
<i>Chodasiewicz</i>	46
<i>Chrzest</i>	89
<i>Ci, którzy przegrali</i>	20, 46
<i>Cmentarz warszawski</i>	112, 175
<i>Co myśli pan Cogito o piekle</i>	152
<i>Codziennosc duszy</i>	15, 74
<i>Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa</i>	10, 20, 37, 38, 41, 47, 56, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 165
<i>Czerwona chmura</i>	15, 66
<i>Dalida</i>	152
<i>Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi</i>	20, 39, 46, 79
<i>Dawni mistrzowie</i>	77, 129
<i>Dedal i Ikar</i>	10, 20, 39, 41, 48, 76, 78, 79, 87, 88, 89, 96, 112
<i>Deszcz</i>	162
<i>Dęby</i>	31, 146
<i>Do Apollina</i>	15, 30, 66, 69, 71, 112, 121, 130, 137, 139
<i>Do Ateny</i>	30, 31, 112

<i>Do Jehudy Amichaja</i>	108
<i>Do Marka Aurelego</i>	35, 114
<i>Do Piotra Vujčića</i>	108
<i>Do Ryszarda Krynickiego – list</i>	15, 29, 54, 131, 143, 144, 155
<i>Do rzeki</i>	164, 166
<i>Dom</i>	112, 137
<i>Domysły na temat Barabasza</i>	86, 96
<i>Drży i faluje</i>	14, 34, 122, 145
<i>Dusza pana Cogito</i>	164
<i>Duszyczka</i>	76, 77
<i>Elegia na odejście pióra atramentu i lampy</i>	108
<i>Endymion</i>	67
<i>Fotografia</i>	88, 89, 96
<i>Fragment</i>	10, 20, 26, 30, 31, 33, 41, 42, 43, 44, 47, 53, 61, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 103, 106
<i>Fragment wazy greckiej</i>	31, 91, 92
<i>Głos</i>	175
<i>Głowa</i>	32, 148
<i>Hakeldama</i>	86, 96
<i>Hamlet na granicy milczenia</i>	108
<i>Hekabe</i>	30
<i>Heraldyczne rozważania Pana Cogito</i>	31, 32, 33
<i>Izydora Duncan</i>	131
<i>Jedwab duszy</i>	150
<i>Jest świeża...</i>	87
<i>Kaligula</i>	79
<i>Kapłan</i>	119, 148
<i>Klasyk</i>	120
<i>Kłopoty małego stwórcy</i>	14, 112, 121
<i>Kobiety z naszej ulicy</i>	112
<i>Kołysanka</i>	88, 161, 163, 165
<i>Kompozycja z ptakami</i>	112
<i>Koniec dynastii</i>	175
<i>Kościół</i>	112
<i>Kwiaty</i>	10, 20, 21, 28, 38, 50, 53, 54, 57, 130, 139, 171, 174, 175, 176, 177, 178

<i>Labirynt nad morzem</i>	39, 47
<i>Las Ardeński</i>	89
<i>Lekcja łaciny</i>	25, 26
<i>Małe serce</i>	31
<i>Mama</i>	20, 159, 160, 161, 163, 166, 170
<i>Martwa natura z wędzidłem</i>	39, 178
<i>Matka</i>	159, 161, 162, 170
<i>Męczeństwo Pana Naszego...</i>	86, 96
<i>Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana</i>	112
<i>Miasto nagie</i>	175
<i>Modlitwa starców</i>	175
<i>Mona Liza</i>	31, 56, 103, 131
<i>Mój ojciec</i>	112, 162
<i>Na chłopca zabitego przez policję</i>	89
<i>Na marginesie procesu</i>	86, 96
<i>Napis</i>	20, 21, 85, 130, 148
<i>Nike która się waha</i>	19
<i>O róży</i>	112
<i>O Troi</i>	30, 72, 75, 102, 112, 142
<i>Obłoki nad Ferrarą</i>	53, 70, 71
<i>Od Davida do Cézanne'a</i>	120
<i>Odczytanie pisma kreteńskiego</i>	25, 47
<i>Odpowiedź</i>	175
<i>Ofiara</i>	37, 86, 89, 90, 95, 96, 97, 119
<i>Ofiarowanie Ifigenii</i>	30
<i>Ojcowie gwiazdy</i>	88
<i>Ołtarz</i>	10, 19, 20, 25, 28, 30, 38, 39, 50, 51, 52, 53, 86, 92, 110, 111, 112, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 122
<i>Opis króla</i>	126
<i>Opisanie krajobrazu greckiego</i>	30
<i>Ornamentatorzy</i>	46
<i>Ostatni atak. Mikołajowi</i>	32, 155
<i>Pacyfik I</i>	112
<i>Pacyfik II</i>	112
<i>Pacyfik III (Na Kongres Pokoju)</i>	38, 112

<i>Pal</i>	32
<i>Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody</i>	34
<i>Pan Cogito a perła</i>	89
<i>Pan Cogito a ruch myśli</i>	152
<i>Pan Cogito i wyobraźnia</i>	85, 86, 121, 167
<i>Pan Cogito o cnocie</i>	152
<i>Pan Cogito o dwu nogach</i>	33, 84
<i>Pan Cogito o potrzebie ścisłości</i>	30
<i>Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy</i>	152
<i>Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu</i>	152
<i>Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody</i>	32, 35
<i>Pan Cogito spotyka w Luwrze posązek Wielkiej Matki</i>	85
<i>Pan Cogito. Ars longa</i>	32
<i>Piero della Francesca</i>	26, 50, 76
<i>Pieśń o bębnie</i>	27, 28, 46, 102, 106, 162
<i>Pięciu</i>	148, 179
<i>Piosenka</i>	175
<i>Poczucie tożsamości</i>	120
<i>Podróż</i>	33, 165
<i>Podziękowanie</i>	29, 33, 143
<i>Poeta wobec współczesności</i>	17
<i>Pokój umeblowany</i>	39
<i>Poległym poetom</i>	72, 102, 139, 142
<i>Portret końca wieku</i>	127
<i>Posłaniec</i>	103
<i>Potęga smaku</i>	150
<i>Potwór Pana Cogito</i>	32, 34, 35, 66, 67, 68, 71
<i>Powrót prokonsula</i>	20, 79, 107
<i>Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism</i>	10, 20, 53, 55, 57, 58, 150, 152, 155
<i>Prośba</i>	32, 84
<i>Próba opisanie krajobrazu greckiego</i>	64
<i>Próba rozwiązania mitologii</i>	30, 90, 96
<i>Pryśnie klepsydra...</i>	102
<i>Prywatna mitologia</i>	90

<i>Przeczcucie eschatologiczne Pana Cogito</i>	87
<i>Przerwana lekcja</i>	25
<i>Przesłanie Pana Cogito</i>	30, 152, 167
<i>Przypowieść</i>	162
<i>Przypowieść o emigrantach rosyjskich</i>	162
<i>Raport z oblężonego miasta</i>	31, 66, 73, 106
<i>Rekonstrukcja poety</i>	30, 41, 106
<i>Ręce moich przodków</i>	31, 32
<i>Rozmowa o pisaniu wierszy</i>	29
<i>Rozmyślania o ojcu</i>	88, 89, 162
<i>Rozmyślania Pana Cogito o odkupieniu</i>	86, 96
<i>Sekwoja</i>	20, 46, 106
<i>Słowo na wieczorze poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku</i>	26, 94, 125
<i>Sól ziemi</i>	19
<i>Struna</i>	53, 118, 167
<i>Studium przedmiotu</i>	109, 123, 124, 128, 129, 131, 136, 147
<i>Szachy</i>	32
<i>Śmierć pospolita</i>	175
<i>Tarnina</i>	146
<i>Testament</i>	88, 113
<i>Tkanina</i>	161
<i>Tomasz</i>	87
<i>Tren 10, 20, 38, 39, 47, 53, 55, 56, 57, 58, 95, 99, 102, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 181</i>	
<i>Tren Fortynbrasa 10, 20, 39, 41, 42, 46, 79, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 159, 162, 181</i>	
<i>Trzy wiersze z pamięci</i>	30, 66, 85, 137
<i>U Dorów</i>	82, 119, 120
<i>Uprawa filozofii</i>	19
<i>Uwagi o poezji Józefa Czechowicza</i>	114
<i>W drodze do Delf</i>	30, 69
<i>Wawel</i>	112, 117
<i>Wersety panteisty</i>	112, 121
<i>Wiatr i róża</i>	85
<i>Widokówka od Adama Zagajewskiego</i>	88, 175

<i>Wieczory antyczne</i>	26
<i>Wilki</i>	175
<i>Wit Stwosz: Uśnięcie NMP</i>	10, 20, 38, 39, 50, 51, 52, 53, 92, 123, 124, 125, 126, 128, 181
<i>Włócznia cień rzucająca długi</i>	26
<i>Wojna</i>	86
<i>Zasypiamy na słowach...</i>	15
<i>Zaświaty Pana Cogito</i>	32
<i>Zimowy ogród</i>	10, 20, 39, 53, 57, 86, 112, 119, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147
<i>Zobacz</i>	150
<i>Żeby wywieść przedmioty</i>	41
<i>Życiorys</i>	13