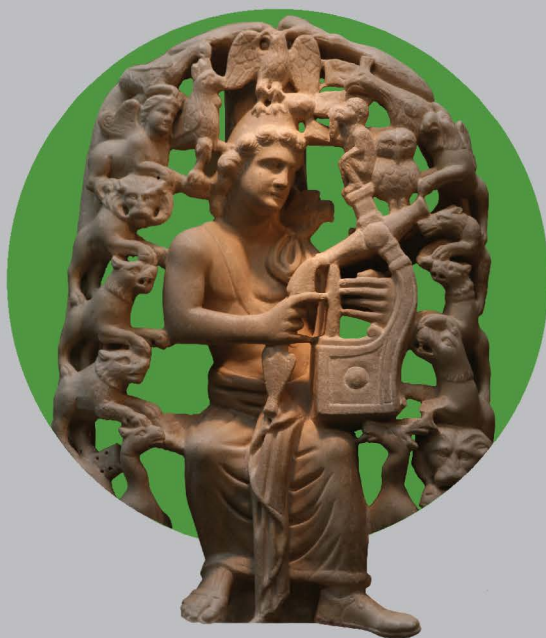


Małgorzata Mikołajczak

ŚWIATY Z MARZENIA

ECHA ROMANTYCZNE
W POEZJI ZBIGNIEWA HERBERTA



WYDAWNICTWO JMR TRANS-ATLANTYK
KRAKÓW 2013

MAŁGORZATA MIKOŁAJCZAK
ŚWIATY Z MARZENIA

MAŁGORZATA MIKOŁAJCZAK

ŚWIATY Z MARZENIA

ECHA ROMANTYCZNE W POEZJI ZBIGNIEWA HERBERTA



Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk

Zielona Góra–Kraków 2013

BIBLIOTEKA PANA COGITO
pod redakcją J.M. Ruszara

RECENZENCI NAUKOWI:
prof. dr hab. Jacek Łukasiewicz, prof. dr hab. Wojciech Ligęza

ADIUSTACJA TEKSTU:
Dorota Poślednia

PROJEKT OKŁADKI:
Marek Górny

NA OKŁADCE:
Orfeusz wśród zwierząt, fot. J.M. Ruszar

SKŁAD:
Anna Papiernik

KOREKTA:
Monika Nowecka

INDEKS:
Kamila Gieba



Projekt zrealizowano przy pomocy finansowej Miasta Zielona Góra
Pozycja wydana we współpracy z Uniwersytetem Zielonogórskim

WYDAWCA:
JMR Trans-Atlantyk
Kraków 2013

ISBN 978-83-935061-1-8

Zamówienia mailowe:
JMR Trans-Atlantyk, bjzj@isk.net.pl

moim nauczycielom i przyjaciołom

Spis treści

Wykaz skrótów	9
Wstęp	
Herbert romantyk, Herbert hermeneuta	13
Rozbita (?) lira	21
Od Orfeusza do Arijona. Pieśń i muzyka w świecie poetyckim Herberta	23
Między kamieniem i wzruszeniem. Dylematy etyki i estetyki	45
Światy, cienie światów, światy z marzenia. Związki Herberta z romantyzmem	69
Pod patronatem Norwida	91
Czy piękno ocala? O jednym z wątków dialogu Herbert – Norwid ...	93
Czarny i biały Norwid. O wierszu <i>Pora</i>	111
Dlaczego „wóz”? Wokół zagadek „poezji tradycyjnej”	121
W teatrze życia	131
Tropy szekspirowskie i perspektywa teatralna w poezji Herberta	133
Nasza zabawa skończona. O pożegnalnej książce poetyckiej z perspektywy Szekspirowskiej <i>Burzy</i>	161
Metamorfozy	181
Przemiana. Poezja Herberta wobec przeszłości i tradycji	183
Mały psalm do łzy. Nad <i>Utworami rozproszonymi</i>	201
Spór o angelizm. Na marginesie wiersza <i>O poezji, z powodu telefonów po śmierci Zbigniewa Herberta Czesława Miłosza</i>	237

Nota bibliograficzna	249
Aneks bibliograficzny	251
Streszczenie	253
Summary	257
Indeks osobowy	261
Rada Naukowa	267

Wykaz skrótów

Cytowane w książce utwory Zbigniewa Herberta uzgodniono z poniższymi wydaniem:

LIRYKA

- 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.
ROM – *Raport z oblężonego miasta*, Paryż 1983.
ENO – *Elegia na odejście*, Paryż 1990.
R – *Rovigo*, Wrocław 1992.
EB – *Epilog burzy*, Wrocław 1998.
WW – *Wiersze wybrane*, wybór i oprac. Ryszard Krynicki, Kraków 2004.
WZ – *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie Ryszard Krynicki, Kraków 2008.
UR – *Utwory rozproszone*, wybór i oprac. edytorskie Ryszard Krynicki, Kraków 2010.

ESEJE, PROZA, DRAMATY, WYWIADY

- BO – *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wrocław 1997.
- MNW – *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1998.
- LNМ – *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.
- WG – *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, zebrał, opracował i notami opatrzył Paweł Kądziała, Warszawa 2001.
- MD – *Mistrz z Delf i inne utwory odnalezione*, opracowała, ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem Barbara Toruńczyk, współpraca Henryk Citko, Warszawa 2008.
- WYW – *Herbert nieznany. Rozmowy*, zebrał i opracował do druku Henryk Citko, Warszawa 2008.
- D – *Dramaty*, wstęp i przypisy Jacek Kopciński, opracowanie tekstów i nota edytorska Grzegorz Wroniewicz, Warszawa 2008.

KORESPONDENCJA

- ZHHE – *Zbigniew Herbert – Henryk 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.
- ZHJZ – *Zbigniew Herbert – Jerzy Zawieyski. Korespondencja 1949–1967*, wstęp napisał Jacek Łukasiewicz, z autografu do druku przygotował i przypisami opatrzył Paweł Kądziała, Warszawa 2002.

- ZHSB – *Zbigniew Herbert – Stanisław Barańczak. Korespondencja (1972–1996)*, z faksymiliami listów, zapisków, wierszy dla przyjaciół oraz aneksem: *Zbigniew Herbert, Po śmierci Josifa Brodskiego*, *Zbigniew Herbert, List do Adama Michnika*, *Zbigniew Herbert, List do Barbary Toruńczyk*, redakcja i opracowanie przypisów Barbara Toruńczyk, Warszawa 2005.
- ZHCM – *Zbigniew Herbert – Czesław Miłosz. Korespondencja*, z faksymiliami listów i wierszy, fotografiami oraz aneksem zawierającym nieznane wypowiedzi Herberta o Miłoszu i Miłosza o Herbercie, a także komentarze Katarzyny Herbertowej i Marka Skwarnickiego oraz wiersze obu Poetów, redakcja Barbara Toruńczyk, przypisy Maciej Tabor i Barbara Toruńczyk, Warszawa 2006.

Wstęp

Herbert romantyk, Herbert hermeneuta

Twórczość Zbigniewa Herberta bez wątpienia należy do najważniejszych zjawisk polskiej literatury, ale nie tylko na tym polega fenomen tego autora. Wyjątkowy jest również Herberta „żywot pośmiertny” i stała obecność poety we współczesnym życiu literackim manifestująca się poprzez wydobywane z archiwum tomy korespondencji, bajki, wywiady, eseje. Niedawno wydana została również książka, która zawiera teksty dotąd niepublikowane, a także rozsiiane na łamach czasopism i ukazujące się poza krajem (*Utwory rozproszone*, 2010). Znalazły się w niej utwory, za sprawą których Herbert, jakiego dotąd znaliśmy, mógłby powiedzieć o sobie *larvatus prodeo*. Myślę zwłaszcza o tych, nieprzeznaczonych do druku, wypowiedziach, które odsłaniają sferę uczuć – mocny potok miłości, czułości, współczucia i... płaczu. Konkurencyjna wobec klasycznej powściągliwości i samodyscypliny okazuje się tu nauka „pięknego płakania”, o której przeczytać można w prozie poetyckiej *Szkola* (UR).

Utwory rozproszone zachęcają, by na nowo pytać o twórczość poety. W ich świetle poezja Herberta domaga się relektury – nie tyle rewizji, co pewnej korekty, uwzględniającej treści, które surowy „cenzor wewnętrzny” odrzucił, a które układają się w dukt czytania zainicjowany na kanwie znanych już utworów i prowadzący w kierunku romantycznej tradycji, aktywizujący „romantyczne echa”.

Propozycja sytuowania Herberta w tym kontekście pojawiła się w niedawno wydanej książce *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*¹, której autorzy podjęli m.in. próbę zbadania romantycznego (rozumianego szeroko) tematu. Nie chcąc powtarzać zawartych w tamtym miejscu konstatacji, warto przytoczyć

¹ Por. *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Biblioteka Pana Cogito pod red. J.M. Ruszara, Kraków 2011.

kilka istotnych ustaleń. Po pierwsze, w wypowiedziach Herberta dziedzictwo romantyczne występuje jako tradycja ukryta, a przy tym objęta pewnym paradoksem: nieakceptowana w warstwie stematyzowanej, silnie przenika w obszar poetyckiego światopoglądu oraz wyborów etycznych. Po drugie, romantyzm dochodzi do głosu w obszarze poetyckiej epistemologii Herberta oraz wyrastającej z niej wyobraźni i uobecnia się na płaszczyźnie świata przedstawionego w postaci, mających romantyczną proveniencję, motywów i obrazów. I wreszcie – po trzecie – złożone i niejednoznaczne związki poety z tą tradycją wyrażają się w jego dialogu z autorami, którzy odwoływali się do romantyzmu bądź z niego wyrastali, przede wszystkim w intertekstualnej relacji z Cyprianem Norwidem.

W swojej książce chciałabym rozwinąć niektóre z tych wątków i wskazać na ich inne, osadzone w bogatej tradycji, konteksty. Chcę także przyrzeć się zapisanym w wierszach Herberta marzeniom – tym zwłaszcza, które kształtują się na podłożu uczuciowości kojarzonej z romantyzmem. Już Adam Zagajewski w *Świecie nie przedstawionym* nazywał Herberta klasykiem z konieczności, romantykiem z powołania². Pisząc o „światach z marzenia” (*Brewiarz [Panie, dzięki ci składam za cały ten kram życia...]*, EB), takie właśnie oblicze zamierzam przywołać i zapytać o, często tabuizowane, obszary pamięci, które wyrastały z „romantycznych tęsknot”. Owe tęsknoty były wpisane w dialog poety z tekstami kultury, a zatem byłby to Herbert tyleż romantyczny, co – sięgając po określenie Jacka Łukasiewicza – „globalny”³, sytuujący się „pomiędzy” i „wśród” innych twórców. Herbert romantyk i – w tym samym stopniu – poeta kultury.

O zakorzenieniu poety w kulturowym dziedzictwie pisano już w komentarzach do jego debiutu. Dialog z tradycją był, jak wiadomo, częścią artystycznego programu Herberta. Wpisany *implicite* w poetyckie słowo, formułowany wielokrotnie w różnych miejscach (bodaj najdobitniej w eseju *Duszy czka* [LNM], wierszu *Dawni Mistrzowie* [ROM] czy *Do Ryszarda Krynickiego – list* [ROM]) wyrażał się m.in. w imperatywie „powtarzania (z uporem) wielkich słów”, w idei sztafety pokoleń i (może przede wszystkim) – w świadomości długu. Spośród

² Por. A. Zagajewski, J. Kornhauser, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

³ Por. J. Łukasiewicz, ***, „Kwartalnik Artystyczny” 2008, nr 2 (dodatek), s. 49.

licznych wypowiedzi Herberta na ten temat warto przywołać jedną. W liście do Czesława Miłosza z lutego 1966 roku poeta pisał:

Od Dedeciusa dowiedziałem się o twoim niemieckim wyborze i bardzo się cieszę [...]. Stale mnie to denerwowało, że występuję bez tła zaplecza i mistrzów, którym tyle zawdzięczam. Czułem się jak hochsztapler (ZHCM 56).

Gdyby chcieć Herbertowi „hochsztaplerowi” wytoczyć proces o „prawa autorskie”, dochodzenie objęłoby niemal całą twórczość. Cudze myśli, cudze sformułowania autor *Struny światła* zawłaszczają nader chętnie (antologia cytatów wyekscerpowanych z utworów Herberta dałaby się ułożyć w opasły przewodnik po jego lekturach). W tym wypadku Eliotowski „poeta złodziej” zdaje się określeniem nader trafnym i synonimem *poeta doctus*, gdzie drugi człon (*doctus*) traci charakter uprzywilejowany, zapożyczenie staje się składową pamięci.

U Herberta „poezja córką jest pamięci” (*Życiorys*, HPG) również z tego powodu, że rodzi się w procesie mnemotechnicznym: warunkiem poetyckiej interpretacji jest niejako asymilacja / adaptacja innego tekstu, przyswojenie *by heart*, dzięki któremu ów staje się aktywnym elementem własnej świadomości i składnikiem osobistej biografii. W takim ujęciu Herbert byłby idealnym mieszkańcem „nie-wtórnego miasta”, o którym twórca tej koncepcji, George Steiner, pisze: „Nasze wyimaginowane miasto jest miejscem, w którym ludzie praktykują sztukę czytania, muzyki, malarstwa czy rzeźby w możliwie najbardziej bezpośredni sposób”⁴. „Bezpośredni”, czyli poprzez własną twórczość:

Każdy poeta po kolei umieszcza w natarczym świetle własnych celów, własnych językowych i kompozycyjnych zasobów formalne i treściowe osiągnięcia swojego poprzednika czy poprzedników. Jego własna praktyka poddaje wcześniejsze dzieła najuważniejszej analizie i ocenie⁵.

W przywołanej koncepcji istotne jest podkreślenie, że twórcza refleksja nad sztuką wcześniejszą to zarówno „re-fleksja” – „odbicie” (niezależnie od tego, w jak radykalny sposób przetransponowano pierwotne treści), jak i „re-fleksja” – „prze-myślenie”. Artysta wykonawca (w odróżnieniu np. od akademickiego arbitra) osobiście angażuje się w proces interpretacji, a jego odczytanie i ożywienie wybranych

⁴ G. Steiner, *Wtórne miasto*, [w:] tegoż, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 13.

⁵ Tamże, s. 15.

znaczeń dokonuje się z wewnętrznej perspektywy. Jest to, jak podkreśla Steiner, „zaangażowanie rzucone na szalę”, „interpretujący respons” rozumiany jako *answerability*, czyli odpowiedzialność, a zarazem zdolność do niesienia odpowiedzi.

Ta metafora dobrze objaśnia mechanizm kulturowego uczestnictwa Herberta interpretatora w obszarze kultury: interpretator staje się tu wykonawcą, natomiast interpretacja – rozumieniem w działaniu. Niebezzasadnie Janusz Sławiński nazwał Herbertowski „apel do tradycji” „aktywnie interpretującym”⁶. Poprzez uwewnętrzną „reprodukcję”, podejmowanie idei, motywów i figur wyobraźni Herbert aktywnie czyta innych autorów, rozmawia m.in. z Szekspirem, Miłoszem i – co także postaram się pokazać w tej książce – z Norwidem. Przy czym Herbertowskie zdążanie za cieniem mistrzów nie układa się bynajmniej w proste „vademezum”. Jest tyleż alegatycznym dialogiem, co znaczeniem własnych śladów na ścieżce poprzedników poprzez przemyślenie oraz przetransponowanie na grunt własnej wypowiedzi kluczowych sensów ich dzieł, a niekiedy także zasad poetyki. Można powiedzieć, że sięgając do tradycji Norwidowskiej, Szekspirowskiej czy romantycznej, Herbert zachowuje się jak typowy klasyk – pisze własną wersję *Bema pamięci żałobnego rapsodu* i *Białych kwiatów*, *Czarnych kwiatów*. Tworzy też, podobnie jak Szekspir, swoją *Burzę* oraz jej *Epilog*, w akcie hermeneutycznej lektury odtwarzając te dzieła na nowo.

Krąg tej Herbertowskiej „hermeneutyki wyobraźni” zarysowałam w książce poświęconej metafizycznym aspektom wyobraźni poety⁷. Tu natomiast chciałabym zwrócić uwagę na, w pewnym zakresie komplementarny wobec metafizycznego, „projekt romantyczny” – wskazać jego zarysy, bynajmniej nie dążąc do wyczerpującego ujęcia tematu. Próbując nazywać związki Herberta z romantyzmem, trzeba pamiętać, że tak jak o Herbercie klasyku, tak o Herbercie romantyku mówić można jedynie w sensie uproszczonym, godząc się na nieprecyzyjność

⁶ Por. J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, [w:] tegoż, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 95. „Herbert – pisze Sławiński – dokonuje rewaloryzacji tradycyjnych motywów, rozwija tkwiące w nich znaczenia [...], tak, by zdolne były uczestniczyć w porządku określonym przez współczesne doświadczenia społeczno-kulturalne. Dokonuje podwójnego sprawdzenia: na tradycję patrzy poprzez problemy terażniejszości, problemy te interpretuje zaś w terminach tradycji” (s. 95).

⁷ Por. M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007.

oraz umowność tych sformułowań. Dlatego termin „romantyzm” traktuję szeroko i obejmuję nim nie tyle znaczenie historycznoliterackie, co kojarzone z epoką romantyczną cechy i postawy, a w odniesieniu do konkretnych utworów – wątki tematyczne i motywy, mówiąc najprościej – „romantyczne echa” (powtórzenia i przetworzenia), które składają się na tzw. romantyzm wieczny⁸ czy też „niski”⁹. Ten pierwszy obejmowałby m.in. irracjonalizm, uczuciowość, subiektywizm, zwrot ku przeszłości, eksponowanie cierpienia, ten drugi – romantyczny stereotyp określający postawy patriotyczno-martyrologiczne. Gdyby szukać jeszcze innych określeń, byłby to „postromantyzm”, „romantyzm sentymentalny” czy też „neosentymentalizm”. Miejscem wspólnym tych formuł jest przekonanie, że lira Orfeusza nie została rozbita, a jeśli nawet, to trzeba próbować ją skleić.

Do tego hasła powracać będę w kolejnych rozdziałach tej książki, najsilniej w trzech studiach skupiających się wokół „rozbitej liry” (*Od Orfeusza do Arijona. Pieśń i muzyka w świecie poetyckim Herberta; Między kamieniem i wzruszeniem. Dylematy etyki i estetyki; „Światy, cienie światów, światy z marzenia”. Związki Herberta z romantyzmem*). Przedstawione tu rozpoznania każą opatrzyć znakiem zapytania tezę, którą w odniesieniu do twórczości Herberta postawił przed laty Ryszard Przybylski¹⁰. Autor *Struny światła* nie porzucił lirycznego modelu poezji, choć trudno byłoby go nazwać poetą lirycznym. Powściągliwy, nieekspresywny ton wypowiedzi, który cechuje autora *Studium przedmiotu*, usunięcie lirycznego „ja” poza sferę świata przedstawionego, rzeczowy opis przedmiotów i sytuacji, rygor intelektualny, a ponadto dystans, ironia i autoironia – to wyróżniki idiomu, który zdominował

⁸ O którym pisze Henri Peyre (*Romantyzm wieczny i romantyzm historyczny*, [w:] tegoż, *Co to jest romantyzm?*, tłum. i posłowiem opatrzył M. Żurowski, Warszawa 1987, s. 11).

⁹ Takiego określenia używa Czesław Miłosz w artykule *Romantyczność* („Kultura” 1976, nr 4, s. 9–34). Pisze na ten temat Magdalena Rabizo-Birek w ciekawej, właśnie wydanej pracy, poświęconej formom obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej (*Wstęp, [do:] tejsze, Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Rzeszów 2012, s. 12).

¹⁰ Ryszard Przybylski, który sytuuje polską poezję klasycystyczną po roku 1956 w kontekście rozkładu idei porządku, dostrzega w poezji Herberta klęskę nadziei związanych z ideą harmonii. Jego zdaniem w poezji tej dokonana się demuzykalizacja świata, której symbolem jest „złamana lira Orfeusza” (R. Przybylski, *Polska poezja klasycystyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4, s. 523).

nie tylko poezję Herberta, ale i powojenną twórczość poetycką. Jak zauważa Czesław Zgorzelski:

Liryka naszych czasów opiera swą wypowiedź o liryczność odmiennego pokroju, [...] jest ona inaczej liryczna, [...] inaczej także, bardziej wielowarstwowo pojmuje swe przyrodzone powołanie do zadań emotywnych [...]¹¹.

Współcześnie piszący odrzucają, dodaje badacz w innym miejscu, każdy instrument, jaki mógłby się kojarzyć z muzyką, a konstrukcja ich wypowiedzi jest jak najdalsza od śpiewu¹². Te obserwacje ilustruje Zgorzelski przykładami pochodzącymi m.in. z utworów Herberta. Podobna opinia dominuje wśród herbertologów, także wśród tych, którzy wypowiadają się na temat emocji, wzruszeń i uczuć ujawnianych przez podmiot mówiący poety. Tak np. „ironistą, dystansującym emocje intelektem i erudycją” nazywa Herberta Danuta Opacka-Walasek¹³. „W powszechnej świadomości – zauważa badaczka – ten poeta nie ma opinii »liryka« wyśpiewującego treści swej »duszy«”¹⁴. W tej sytuacji znaczące stają się wszelkie (a przy tym wcale nierzadkie) Herbertowskie odniesienia do tradycyjnych form ekspresji i – co za tym idzie – kontynuacje lirycznego, „pieśniowego” modelu poezji oraz towarzyszące mu romantyczne echa.

Przeświadczenie, że w powojennej rzeczywistości „szalonego wieku” (*Do Ryszarda Krynickiego – list*, ROM) jest miejsce na romantyczną wiarę w moc literatury, potwierdzają – analizowane w części drugiej (*Pod patronatem Norwida*) – paralele między autorem wierszy *Wóz* (ENO) i *Pora* (EB) a Norwidem. W otwierającym tę część studium *Czy piękno ocala? O jednym z wątków dialogu Herbert – Norwid* poszukiwanie odpowiedzi na tytułowe pytanie wiedzie ku wyobrażeniu sztuki ocalającej, które pojawia się w twórczości Norwida, a które – nie bez zastrzeżeń – przejmują Herbert. Patronat Norwida sięga przy

¹¹ Cz. Zgorzelski, *Ku czemu zmierza poezja naszej doby*, [w:] tegoż, *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978, s. 338. Podobne spostrzeżenia autor wypowiada w artykule *Współczesna poezja polska wobec tradycji romantyzmu* („Teksty” 1975, z. 1).

¹² Tenże, *Współczesna poezja polska...*, s. 48.

¹³ D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 100. Właśnie ekspresji w wierszach poety przyznaje autorka miejsce kluczowe.

¹⁴ Tamże.

tym znacznie dalej – obejmuje nie tylko stosunek do piękna, ale też sposób rozumienia tradycji (*Dlaczego „wóz”? Wokół zagadek „poezji tradycyjnej”*) oraz pewne elementy poetyki (*„Czarny i biały Norwid”. O wierszu „Pora”*). Tropy Norwidowe odsłaniają się tu w interpretacjach pojedynczych utworów.

O wyraźnych pokrewieństwach można także mówić w odniesieniu do związków Herberta z Szekspirem. Część trzecia (*W teatrze życia*) pokazuje teatralną perspektywę w utworach poety i liczne nawiązania do sztuk dramaturga (*Tropy szekspirowskie i perspektywa teatralna w poezji Herberta*), przede wszystkim do dramatów *Hamlet* oraz *Burza* (*„Nasza zabawa skończona”. O pożegnalnej książce poetyckiej z perspektywy Szekspirowskiej „Burzy”*).

Książkę zamykają rozważania, które dotyczą Herbertowskich metamorfoz (*Metamorfozy*). Owe metamorfozy zachodzą w świecie poetyckiej wyobraźni (*Przemiana. Poezja Herberta wobec przeszłości i tradycji*) i sięgają w sferę poetyki (*„Mały psalm do tzy”. Nad „Utworami rozproszonymi”*). Ostatni szkic dotyczy przemiany poezji Herberta, ale zapisanej w utworze Miłosza: *„Wędruje światem wiecznie jasna”* – napisze o niej autor wiersza *O poezji. Z powodu telefonów po śmierci Zbigniewa Herberta*. Pośmiertny dialog jest tutaj pretekstem, żeby raz jeszcze zapytać o relację między poetami, tym razem w kontekście sporu o angelizm.

Studia i szkice, które składają się na niniejszą książkę, powstawały w latach 2000–2012 i w postaci pierwotnej były już publikowane (z wyjątkiem rozdziałów *Czy piękno ocala? O jednym z wątków dialogu Herbert – Norwid* i *„Mały psalm do tzy”. Nad „Utworami rozproszonymi”*). Niektóre zawarte w nich rozpoznania stały się też asumptem do podjęcia badań, z których wyrastają moje dwie wcześniejsze książki – *„W cieniu heksametru”. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta* i *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, i pewnie można by znaleźć wiele zbieżności między poczynionymi tam ustaleniami i interpretacjami, które zawieram w tej pracy. Proponowane ujęcie nie tyle jednak absorbuje, co przekracza stawiane wcześniej tezy, odnosząc je do tradycji romantycznej i związanych z nią zagadnień. Jest propozycją polaryzowania stereotypu Herberta klasyka, przesunięciem punktów ciężkości w hierarchizowaniu sensów jego dzieła, a w efekcie – jeszcze jedną próbą zmierzenia się z twórczością, która nieustannie objawia się na nowo m.in. dzięki utworom wydobywanym

z archiwum. A przecież istnieją jeszcze nieznanne teksty Herberta, słowa poety „nie powiedziały jeszcze wszystkiego” (*Słowa*, UR).

Zamykając te wstępne uwagi, chcę podziękować osobom, które – towarzysząc mi na kolejnych etapach pisania książki – przyczyniły się do jej powstawania. Z wdzięcznością wspominam nieżyjącą już panią prof. Lucyllę Pszczołowską. Jej krytyczne uwagi i sugestie określiły kształt artykułu, od którego zaczęła się moja przygoda z Herbertem – dopracowana pod jej okiem rozprawa na temat roli pieśni i muzyki w twórczości poety wskazała kierunek dalszych herbertologicznych badań. Podziękowanie składam także pani prof. Teresie Dobrzyńskiej, wyrozumiałej recenzentce mojej pierwszej herbertowskiej książki, której otwartości doświadczyłam również, przygotowując teksty na temat związków Herberta z Szekspirem (wstępną wersję badawczych ustaleń na ten temat prezentowałam podczas jednego z zebrań Zakładu Poetyki Teoretycznej IBL). Serdeczne myśli kieruję także pod adresem pana prof. Jacka Łukasiewicza, na którego życzliwość i wsparcie w swoich herbertologicznych poszukiwaniach zawsze mogłam liczyć. Osób, którym „romantyczny Herbert” wiele zawdzięcza, nie tylko tych, od których uczyłam się literaturoznawczego rzemiosła, ale też przyjaciół – mądrych, życzliwych, pomagających mi w różnych momentach przygotowywania tej publikacji, było znacznie więcej. Wymienić ich tak, by nikogo przy tym nie pominąć, nie sposób. Dlatego na koniec przywołam tylko mego męża, Marka, który w okresie kończenia tej książki przejął obowiązki domowe i okazał anielską cierpliwość. Im wszystkim dedykuję zebrane tu studia.

Rozbita (?) lira

Od Orfeusza do Arijona

Pieśń i muzyka w świecie poetyckim Herberta

Twórczość Zbigniewa Herberta – powściągliwa, nieekspresywna, poddana rygorom intelektualnym – wyraźnie odbiega od modelu poezji śpiewnej. Tymczasem śpiew i muzyka pojawiają się w wielu wypowiedziach poetyckich Herberta¹. Dochodzą do głosu w sposobach organizacji wiersza oraz w warstwie przedstawieniowej: w nawiązaniach do melicznych źródeł liryki, do motywów pieśni, śpiewaka, „śpiewnych przyrządów”. Jaką funkcję pełni w tej poezji muzyka, jakie konteksty uruchamiają figury „poezji-pieśni”, „poety-śpiewaka” i – co najważniejsze – czy są one jedynie elementem stylizacji, pozbawionym aktualnych odniesień?

Poezja – „córka pamięci”

Mówiąc o melicznym wzorcu poezji, zacząć trzeba od wskazania obszaru, z którego wyrasta metapoetycka refleksja Herberta. Autor

¹ Inaczej kwestię muzyki w twórczości Herberta ujmują J. Wiśniewski (*Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Acta Universitatis Lodzianis” Folia Literaria Polonica 6, 2003, s. 353–380.) i W. Ligęza (*Historia muzyki według Pana Cogito*, [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, studia pod red. W. Ligęzy przy współudziale M. Cichej, Biblioteka Pana Cogito pod red. J.M. Ruszara, Lublin 2005, s. 153–181). Na obecność muzyki w twórczości Herberta (jednak w odmiennych niż poruszane przeze mnie kontekstach) zwrócili także uwagę J. Rozmus (*Przez wielką szybę. O muzycznych i malarzkich nieporozumieniach w twórczości Zbigniewa Herberta*, „Ruch Literacki” 2000, z. 4) i A. Wiatr (*Zbigniewa Herberta przygody z muzyką*, „Twórczość” 2001, nr 1). Muzyczny walor *Brewiarza* szczegółowo omawia K. Pisarkowa w artykule *To jest „ów owoc”. O Brewiarzu Zbigniewa Herberta*, „Język Polski” 1999, nr 1–2.

Struny światła (1956) oraz *Hermesa, psa i gwiazdy* (1957) zadebiutował jako poeta przeszłości i pamięci.

Cały wczesny dorobek Herberta [...] nasycony jest pamięcią, która staje się tu jakby żywołem, i to tak agresywnym, że tłumi on niemal doznanie czasu teraźniejszego. Jak gdyby wszystko, co ważne dla poety, już się stało i jako dokonane właśnie domaga się świadectwa, domaga się refleksji, domaga się miary².

Pomimo że jego późniejsza twórczość rozwinęła się i przybrała nowe kształty, w sferze wyznawanych wartości nie przeszła znaczących transformacji³. Sam Herbert nigdy nie wyrzekł się siebie, nie zaprzeczył sobie. Przeszłość wraz ze zbiorem pojęć i zasad moralnych pozostała punktem odniesienia dla artystycznych i światopoglądowych konfrontacji⁴. Owa przeszłość, rozumiana na sposób Norwida i Eliota, skupia to, co było, i to, co trwa. W wierszu *Czas* (EB) poeta podsumuje:

oto żyję w różnych czasach, jak owad w bursztynie, nieruchomy,
a więc bez czasu, bowiem nieruchome są członki moje i nie rzucam
na ścianę cienia, cały w jaskini, jak w bursztynie [...].

Eliotowski, przestrzennie projektowany, porządek uobecnia się jednak nie w rzeczywistości mówiącego (ta wyznacza bowiem płaszczyzną konfrontacji), lecz w sferze transcendentnie istniejących wartości. Zgodzić się trzeba z Krzysztofem Dybciakiem:

Środowiskiem bytowania wartości jest [u Herberta] tradycja, a procesem ich wytwarzania (czy odkrywania) są dzieje kultury. [...] T r a n s c e n d e n t a -
l i z m w a r t o ś c i stanowi podstawę Herbertowskiej wizji świata⁵.

² W. Maciąg, *O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1986, s. 6–7.

³ Zob. J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, „Poezja” 1970, nr 3. Cyt. ze zb. *Poznanwanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 55: „Ostatecznie żadne wielkie wartości nie zostaną w liryce Herberta naruszone”. Po 30 latach A. Legeżyńska (*Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 103) potwierdza: „Wszystko, co znajdziemy w *Epilogu burzy* wykiełkowało już w tomach poprzednich”.

⁴ „Epilog” w tytule ostatniego tomu interpretować więc można jako domknięcie i dopowiedzenie cały czas tej samej, choć rozpisanej na wiele form i tematów, opowieści. Tej zresztą, która zakorzeniona w tradycji-przeszłości (i może dlatego tak silnie wrastająca w teraźniejszość) od początku ukształtowana została jako „córka pamięci”.

⁵ K. Dybciak, *Ocalenie wartości w dziele Zbigniewa Herberta*, „Akcent” 1989, nr 2, s. 25.

Poezja, będąca według starożytnej maksymy (*Mnemosyne mater Musarum*) „córką pamięci” (*Życiorys*, HPG), jest też nośnikiem transcendentnie istniejących wartości, wśród których naczelne miejsce zajmują: heroizm, wierność, solidarność, dobroć, miłość, przyjaźń, czułość, prawdomówność, piękno⁶. W odniesieniu do zasad artystycznego tworzenia najważniejsze wydają się te spośród nich, które w sposób uniwersalny zasadzają się na z ducha platońskim zjednoczeniu pierwiastków dobra i piękna. Herbert bowiem – za swoim mistrzem, Elzenbergiem, a także za Platonem – „poszukiwał wspólnej definicji dobra i piękna”⁷.

Ów depozyt antyczny zakłada związki Bytu, Prawdy, Piękna i Dobra z muzyką. Zauważa Jamie James:

Dla Platona, a tym samym dla całej zachodniej tradycji intelektualnej muzyka stanowiła klucz do ludzkiej duszy i najpotężniejszy z dostępnych środków wiodących ku oświeceniu⁸.

Platon przejął Pitagorejską koncepcję kosmosu jako systemu muzyczno-liczbowego, a wraz z nią przekonanie, że prawa rządzące muzyką miały szczególną rangę. Podlegał im cały widzialny, a nawet i niewidzialny wszechświat. Tak pojmowana muzyczność, „idealny pierwiastek we wszelkim istnieniu”⁹, była synonimem istotowej jedności świata. Posiadała moc odnawiania życia, objawiania prawdy

⁶ Wymieniam za E. Balcerzanem (*Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności* [Zbigniew Herbert], [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 241–242).

⁷ Zob. *Sztuka empatii. Rozmawia Renata Gorczyńska* (WYW 170): „Mój mistrz, profesor Henryk Elzenberg, poszukiwał wspólnej definicji dobra i piękna. W końcu brzydota to jest zło w dziedzinie piękna, zło to jest brzydota moralna [...]. Czyli zakładałam, że istnieje związek między dobrem i pięknem”. Znamiennym wyrazem tego przekonania jest *Potęga smaku* (ROM), gdzie wierność pięknemu staje się wiernością dobru i prawdzie. Na związek Herberta z Platonem wskazuje J. Kwiatkowski (*Po platońsku*, [w:] tegoż, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 170): „Herbert należy do – jakże nielicznych – poetów po platońsku kojarzących Piękno (Sztukę) z Dobrem. Kojarzy je także z Prawdą...”. Tę opinię potwierdza także S. Barańczak (*Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 214).

⁸ J. James, *Platon i „dusza świata”*, [w:] tegoż, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996, s. 65.

⁹ Określenie B. Pocięja (*Dzieło muzyczne i dziedzina muzyki*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986, s. 304).

i współtworzenia harmonijnie zestrojonego uniwersum. Grecki filozof podkreślał ponadto jej znaczenie w sztuce, podporządkowanej dobru, pięknu i prawdzie. Poezja „prawdziwa”, dodajmy: poezja idealna – to, także dla Herberta, twórczość sprzęgnięta z muzyką we wszelkich jej przejawach: *musica mundana*, *musica humana*, a przede wszystkim – *musica instrumentalis* – śpiewana i grana¹⁰. W jego poezji atrybutami tej ostatniej są antyczna lira i forminga, jak również instrumenty nowożytny: fagot, flet, trąbka, waltornia, fortepian, gitara, klawesyn, mandolina, skrzypce, wiolonczela. W sposób najpełniejszy wyraża się owa twórczość w śpiewie i pieśni oraz w odsyłającym do wzorca sakralnego chorale. Ten model poezji-pieśni, poezji-muzyki, choć zarezerwowany dla obszaru pamięci i usytuowany poza realnym doświadczeniem podmiotu, jest jednak ważnym źródłem odniesień. W poezji Herberta łączy się z anektowaniem obszarów czasu i przestrzeni, utrwalonych jako toposy: nieba (raju i gwiazd), świętej przeszłości, Arkadii, rzeczywistości baśniowej. Poeta wielokrotnie wyzyskuje wątek arkadyjski i wielokrotnie pisano już o tym. Jakkolwiek by interpretować ów topos, jedno jest pewne: Herbertowska Arkadia, podobnie jak święta przeszłość, niebo, raj, kosmiczna konstelacja gwiazd – to krainy zamieszkiwane przez poezję i muzykę, przez sztukę, która realizuje Platońsko-Elzenbergowski ideał piękna i dobra, jest emanacją jedności i harmonii.

Wyprowadzić, wywieść, ocalić

Ryszard Przybylski polską poezję klasycystyczną po roku 1956 sytuuje w kontekście rozkładu idei porządku. Ów rozkład wyrażają muzyczne przenośnie: demuzykalizacji świata oraz „złamanej liry Orfeusza”. W poezji Herberta (począwszy od drugiego zbioru) badacz dostrzega klęskę nadziei związanych z ideą harmonii. „Z rozbitej liry Orfeusza

¹⁰ To rozróżnienie, stosowane już przez Pitagorasa, nazwał i spopularyzował Boecjusz, który dzielił muzykę na dotyczącą ruchu uniwersum (*musica mundana*), odnoszącą się do harmonii jako warunku istnienia istoty ludzkiej (*musica humana*) oraz muzykę właściwą, słyszalną (*musica instrumentalis*) – śpiewaną i graną. Zob. B. Pociąg, dz. cyt., s. 303. Zob. też J. James, *Mistrz Pitagoras*, [w:] tegoż, *Muzyka sfér...*, s. 37.

Herbert postanowił ocalić jedną strunę, »strunę światła«, która prześwieci przedmiot i dotrze do jego istoty”¹¹.

W jego poezji rzeczowy, obiektywny opis przedmiotów i sytuacji zastąpił – zdaniem Przybylskiego – ideę harmonii. A jednak w kontekście całej (także późniejszej) twórczości poety ta diagnoza nie znajduje pełnego potwierdzenia. Motyw liry – muzycznego symbolu porządku, a wraz z nim także motyw pieśni, choć wyparte na plan dalszy, powracają jeszcze nie raz w utworach Herberta: jako ważne komponenty treści autotematycznych, jako forma ewokowania przeszłości, jako jeden ze sposobów mówienia o rzeczywistości i sprawach aktualnych. „Śpiewność”, „muzyczność” – trwałe wątki poetyckiej refleksji – oddziałują na repertuar zachowań podmiotu i dzieje się tak nie tylko w pierwszym zbiorze tego twórcy, choć z pewnością tu wszystko się rozstrzyga. *Struna światła*, a w mniejszym stopniu również *Hermes, pies i gwiazda* rejestrują sytuację zastaną, wyznaczają podstawowe zasady poetyckiego myślenia, określają stan wyjściowy lirycznego „ja” wobec rzeczywistości i wobec... poezji.

Utworem kluczowym wśród tekstów zawierających arkadyjski topos poezji-pieśni jest znany wiersz *O Troi*, pochodzący z debiutanckiego tomu *Struna światła*¹². Wiersz wyzyskuje produktywny w poezji pokolenia Kolumbów motyw literacki. Wyobrażenie spalonej Troi, podobnie jak w wielu innych utworach poety (a także przed nim – w wierszach poetów z pokolenia Kolumbów), staje się parabolą aktualnych wydarzeń. Nie są to jedynie tragiczne doświadczenia wojny, te bowiem posłużyły jako punkt wyjścia do pytań o sytuację współczesnej poezji i współczesnego poety. Zagłada Troi nie dorasta do dwudziestowiecznego pożaru, „większego od *Iliady*”, który nie daje się opowiedzieć na siedmiu strunach aoidowego instrumentu. Tragiczne doświadczenie obnaża niewspółmierność melicznego wzorca. Lira już nie wystarczy. „Potrzebny chór” – mówi poeta – chór na miarę greckiej tragedii, który potrafi wyrazić kataklizm, oddać

lamentów morze
i łoskot gór
kamienny deszcz,

¹¹ R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna po roku 1956*, „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 4, s. 523.

¹² Ciekawą interpretację tego wiersza proponuje J. Łukasiewicz (*Poezja Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1995, s. 11–19).

wypowiedzieć globalną katastrofę świata¹³. Te oto słowa, ujęte w myślniki, przypisane zostały poecie:

– jak wyprowadzić
z ruin ludzi
jak wyprowadzić
z wierszy chór.

„Wyprowadzić” znaczy tu tyle, co ocalić. Przed bohaterem wiersza staje romantyczne posłannictwo podjęcia poezji czynu, poezji ocalającej, która ma podwójne zadanie: „wyprowadzić z ruin ludzi”, czyli uratować życie, i „wyprowadzić z wierszy chór” – pieśnią utrwalić, przechować, wpisać do skarbca narodowych pamiątek. Jednak topos romantyczny, podobnie jak wcześniej antyczny, sam się kompromituje. Imperatyw zbawczego czynu przybiera ironiczną wykładnię: czytelną zarówno w alegacyjnej lekturze romantycznego intertekstu (w *Pieśni Wajdeloty* pieśń, „uchodząc cało”, implikowała ocalenie wartości, tożsamości itd.), jak i w aktualnej, zmienionej sytuacji podmiotu:

– Pieśń ujdzie cało
Uszła cało
płomiennym skrzydłem
w czyste niebo

(*O Troi*, SŚ).

Wyzyskana tu została polisemia wyrazu. Pieśń ujdzie, a więc uleci w niebo, gdyż na ziemi nie ma już dla niej miejsca. Liryczna twórczość dawnych bardów nie wytrzymała próby współczesności.

Co pozostaje poecie? Jego położenie uzmysławia aluzja do opowieści o zniszczeniu Sodymy i Gomory. Lotowi udało się wyprowadzić swoich bliskich, nie ocalała tylko, obejrzawszy się za siebie, żona biblijnego bohatera. Poeta, „stojąc jak słupek soli”, powtarza znaną scenę starotestamentową, ale scena ta pozwala się interpretować dopiero w kontekście mitologicznego wzorca. Orfeusz – bo z nim należy utożsamiać bohatera wiersza – gdy wyprowadzał z Hadesu swoją ukochaną,

¹³ P. Czaplinski (*Śmierć, czyli o niedoskonałości*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czaplinski, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 50) w wierszach ze *Struny światła* dostrzega kontynuację poetyki wypracowanej przez Drugą Awangardę.

obejrzał się..., jego wysiłek nie zdał się na nic. Jedna z wersji mitu podaje, że od tej pory nie mógł już śpiewać.

Mit antycznego śpiewaka jeszcze powróci, by w poezji Herberta obrazować sytuację współczesnego poety. Orfeusz bezradny tak jak jego muzyka, dźwigający na swoich ramionach śmierć, ukazany jest w *Zimowym ogrodzie* (SŚ). Jeśli ogród odczytywać tu jako symbol sztuki i życia, to powiew mrozu, podobnie jak żar ognia spalającego Troję, okazuje się wrogi życiu i tworzeniu, jednakowoż symbolizuje umieranie. W *Zimowym ogrodzie* – „zduszone zostały gardła źródeł”, zamilkł ptak. Pojawia się znamienne pytanie:

– jaki to pasterz wyprowadził drzewa Kto grał
tak aby wszystko pogodzić rękę gałąź i niebo.

„Wyprowadzenie” także tu nazywa podstawową powinność poety. Jego zadaniem jest aktywność. Tym razem akt kreacyjny powinien sprostać doświadczeniu śmierci:

formingę pewną jak ramiona zmarłej
północny niesie Orfeusz.

Z analizowanych wierszy dla współczesnego twórcy płynie jeszcze i taka nauka: poecie nie wolno oglądać się wstecz. Dźwigając nieuchronną śmierć, ma też z tej śmierci uchodzić, pozbywając się wspomnień¹⁴, próbować godzić „rękę, gałąź i niebo”. W późniejszym wierszu Herbert doda jeszcze, że posłaniem poety jest iść i tworzyć pod rękę z kalekim światem, nawet jeśli z ust – milczących, zestalonych, oniemiałych – wydobywać się będzie tylko „niezrozumiałe bulgotanie” (*Głos*, HPG)¹⁵.

¹⁴ Tę myśl poeta wypowie także w *Prologu* (N): „Wyrzuć pamiątki. Spal wspomnienia i w nowy życia strumień wstąp”.

¹⁵ Zob. A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 202: „Herbertowy poeta, nowoczesny, inteligentny, w i e r z y jednak irracjonalnie w Głos, będący dalekim, idealistycznym dziedzictwem po klasykach. Ten Głos to głęboka struktura, nie będąca łatwym uproszczeniem idei harmonii, i jednak pewnie gdzieś istniejąca. W psychice, w procesie historii, w kulturze”. Odmienne, jako zanegowanie wiary w pitagorejską harmonię, muzykę sfer, interpretuje ten wiersz R. Przybylski (*Między cierpieniem a formą*, [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978. Przedruk w: *Poznanwanie Herberta*, s. 85).

A co z poezją-pieśnią? Poezja uleciała w niebo („tupot anielskich ponad głową stóp / jak łuska skrzydeł leci śnieg”, *Zimowy ogród*, SŚ) albo pozostała wśród ruin. Bytując w tych obszarach, stała się elementem nieosiągalnej rzeczywistości, porządku wartości idealnych. Podobną konkluzję zawiera w tym samym debiutanckim tomie wiersz *Poległym poetom*. Synonimem poety jest tu śpiewak, synonimem poezji – pieśń:

Śpiewak ma wargi zestalone
 śpiewak wymawia noc oczyma
 pod złym kolorem nieboskłonów
 gdzie pieśń się kończy zmierzch zaczyna
 i nieba cień zarasta ziemię.

W obliczu nocy i zmierzchu – symboli zła – poeta-śpiewak milknie. Tę sytuację wyraża metafora „zestalenia warg”. A milczenie w poezji Herberta, odwrotnie niż cisza, nacechowane jest pejoratywnie, oznacza bezradność¹⁶. Odtąd „milczący” jako epitet stały przyjmie funkcję autonomazji.

Milczeniu poety towarzyszy „uchodzenie” - ucieczka i zanikanie poezji. Metonimicznym odpowiednikiem tego procesu jest gubienie „mozaik słów”, metafor, pustoszenie strof. Podobne jakości znaczeniowe zawierają rzeczowniki: „zmierzch”, „noc”, „echo”, „cień”, „kwiaty śnięte”, „daremność” oraz czasowniki: „trwonić”, „usychać” – wszystkie składają się na paradygmat umierania. Ten wiersz mówi o bezradności poety i poezji. Jest podwójnym trenem – na śmierć poetów, ale i na śmierć tworzonych przez nich wierszy („ten kopczyk wierszy darń zarośnie”). Zarazem jednak zawiera ważną supozycję dotyczącą kształtu tradycyjnej poezji: to poezja meliczna, poezja metafor i słów, podporządkowana temu, co godne uświetnienia („nie tobie pożar

¹⁶ Klasycy uważali, że jedność natury i ducha, prostoty i wielkości, której wcieleniem jest piękno, objawia się w ciszy. R. Przybylski (tamże, s. 92) komentując ich poglądy na ten temat, pisze: „Współczesny klasycyzm wymaga nowej interpretacji dziedzictwa antycznego. Toteż Herbert odrzucił Winckelmannowską teorię ciszy i spokoju, która w poezji parnasistów i ich XX-wiecznych następców była nienaruszalnym dogmatem”. Jednak wydaje się nie mieć tu racji. Dla Herberta „wyprowadzić do ciszy” to odzyskać jedność, utraconą harmonię. Cisza ma dla niego wartość dodatnią. O wywiedzeniu z milczenia w ciszę mówi poeta w wierszu *Pan Cogito rozważa różnice między głosem ludzkim a głosem przyrody*, PC): „z ziarnistego milczenia / nie wyprowadzę ciszy”.

święcić pieśnią”), związana z tym, co piękne (dłonie poety – „kwiaty śnięte”) i święte (tę świętość *implicitę* zakłada także aluzja do śmierci Chrystusa – „przebite dłonie”). I nie ma tu, tak przecież charakterystycznej dla późniejszego Herberta, ironii¹⁷, wiersz wypowiedziany jest niezwykle serio.

Pieśń kończy się tam, gdzie zaczyna się zmierzch. A „gdzie” w funkcji przysłówka czasu wskazuje na to, że moment historycznej katastrofy kończył nie tylko pewną epokę, ale też wyznaczał nowe przestrzenie – strefy nocy i zmierzchu przeciwstawione obszarom jasnym. Opozycję temporalną „wczoraj – dziś” wzmocniła (funkcjonująca także w analizowanym wcześniej wierszu) kontradycja „góra – dół”. Aktualny czas i aktualna przestrzeń współtworzą wrogie poezji terytorium „tu i teraz”. Wyznaczają rejony jej bytowania w tym, co nieosiągalne i święte: w obszarze przeszłości-pamięci oraz w przestrzeni „ponad”. Odtąd model poezji-pieśni, poezji-muzyki jednoczyć będzie oba istniejące poza rzeczywistością podmiotu porządku.

„Z gwiazd jest także muzyka”

W historycznej przeszłości sytuuje poeta nie tylko wzniosłą pieśń, ale też zwykłą piosenkę. Żołnierska śpiewka staje się elementem historycznie określonej, zamkniętej w sferze kulturowych pamiątek, przeszłości (*Pożegnanie września*, SŚ). Także nad rzeczywistością spalonego domu (*Dom*, SŚ) unosi się „piosenka bezdomnej piechoty”. Bezdomność będąca jej udziałem sprawia, że oderwana od rodzinnego i ojczyźnianego gniazda, bytuje w przestrzeni „nad”, wśród świętych pamiątek, ocalonych wzruszeń. To właśnie z tamtych, „niebiańskich” rejonów dochodzi głos zmarłego poety, niegdyś żołnierza Armii Andersa:

a teraz – śmiech pomyśleć – w Aniołów śpiewasz chórze
skryty światłością wielką światłością niepojętą
śpiewasz kiedy otwieram okno nastawiam herbatę

(*Artur*, EB).

¹⁷ Z tego względu wiersz można potraktować jako reminiscencję auto-biograficzną.

Muzyką wypełnia Herbert także związaną ze sferą nieosiągalnych ideałów kosmiczną konstelacją gwiazd. To w niej bytuje Pitagorejska harmonia – muzyka sfer, muzyka kosmosu, *musica mundana*, której na ziemi nie sposób usłyszeć. Bezskutecznie próbuje zbliżyć się do niej bohater wiersza *Wybrańcy gwiazd* (HPG). W innym miejscu poeta powie:

Gwiazdy się mącą na niebie z gwiazd jest także muzyka
lecz nie dosięga ziemi i trwa wysoko jak luna

(*Wit Stwoszcz: Usnięcie NMP, ENO*).

Ta muzyka, chociaż ziemi nie dosięga, ma swój „ziemski” odpowiednik w muzyce instrumentalnej. Jej hasłem wywoławczym jest Mozart. „Niech wszędzie gwiazda prawdziwa *Lacrimosa* Mozarta” – prosi poeta w wierszu *Portret końca wieku* (EB). Partia choralna z Mozartowskiego *Requiem* wraz z Barankiem i wodami oczyszczenia posiada moc zbawczą; jest elementem boskości, harmonii, tego, co dobre i święte. Tylko słowo poprzez muzykę związane z *sacrum* ma moc ocalenia wartości. Próbie czasu może się ostać poezja światła, pojednania, ta, która uświęca „narodziny dziecka i każdy początek / dary powietrza ziemi i ognia i wody”, jak czytamy w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM). W tym samym tekście – jako twórców „zaklinania słów formy odpornej na działanie czasu” – Herbert wymienia właśnie autora „poezji czystej”, Rilkego, i „muzycznego” Eliota¹⁸. Nieprzypadkowo w jego wierszach pojawia się chorał, gatunek, urzeczywistniający „złoty wzorzec wartości”¹⁹ sakralnych. Śpiew jest zachowaniem, które potrafi przemieniać rzeczywistość. W wierszu *Kapłan* (SŚ) podmiot

¹⁸ Eliot żywo interesował się muzycznością poezji. „Podsumowaniem jego »formalnych« zmagañ z wierszem jest *Music of Poetry (Muzyka poezji)*” – pisze W. Rulewicz (*Wstęp*, [w:] T.S. Eliot, *Wybór poezji*, oprac. K. Boczkowski, W. Rulewicz, Wrocław 1990, s. CIV, BN II 230). Poeta twierdził m.in. (T.S. Eliot, *Muzyka poezji*, tłum. M. Niemojewska, [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 43): „na »muzyczność« utworu poetyckiego w równym stopniu składa się wzorzec muzyczny dźwięków, jak i wzorzec muzyczny tych dodatkowych znaczeń słów, z których jest zbudowany [...] warstwa dźwiękowa jest w takim samym stopniu częścią poematu jak jego warstwa znaczeniowa”. Na Eliota „śpiewającego swoje wiersze” powołuje się także R. Przybylski (*Muzyka słowa*, [w:] tegoż, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy Koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 79), pisząc o klasycystycznym kulcie muzyki.

¹⁹ B. Pocij, dz. cyt., s. 312.

oznajmia: „podnoszę oczy i ręce / podnoszę śpiew”. Syllepsa uaktywnia metaforyczne znaczenie słowa „podnosić” i pozwala dostrzec zależność między pragnieniem wskrzeszenia *sacrum*, gestem wzniesionych rąk i uroczystym, podniosłym śpiewem²⁰.

Wspomniany *Do Ryszarda Krynickiego – list* wskazuje na jeszcze jedną „muzyczną” inspirację w poezji Herberta. „Taneczny krąg na gęstej trawie”, o którym mowa w tym wierszu, to nie tylko czytelna aluzja do wiersza Różewicza (mówiącego o szczęściu dawnych poetów), ale też nawiązanie do poglądów wczesnych romantyków niemieckich. Novalis, Herder, Friedrich Schlegel, Hölderlin żywili przekonanie, że całe uniwersum posiada zdolność porozumiewania się poprzez język, będący formami i postaciami przejawiania się przyrody²¹. Wierzyli, że w odległych czasach harmonii i jedności dominowała muzyka. Pieśń stanowiła dziedzinę pierwotności człowieka i natury, a śpiew – przeciwstawiony zracjonalizowanemu dyskursowi – był powrotem do momentu, kiedy słowo nie zostało jeszcze oddzielone od muzyki. Herder stwierdzał, iż „pierwotnym językiem człowieka był śpiew”. „Śpiewała więc i dźwięczała cała natura, a śpiew człowieka był koncertem wszystkich tych głosów [...]”²². Echa tej romantycznej koncepcji powrotu człowieka do natury poprzez muzykę słycać w wierszu *Wstydliwie sny* (ROM). Zwieńczeniem podróży w głębinę pamięci plemiennej, archetypowej jest święty taniec „przed posągami zwierząt” – taneczny obrządek, który spokrewnia człowieka ze światem przyrody.

Muzyka, jak utrzymywali romantycy, przenika całą naturę, a ta posiada swój głos, swoją mowę²³. Takie przekonanie wypowiada

²⁰ Zob. także w wierszu *Struna* (SŚ): „wiatr przyłoży usta / abyśmy śpiewali”.

²¹ Ich poglądy referuję za B. Andrzejewskim (*F.W.J. Schellinga „filozofia przyrody”*; *W kręgu „Atheneum”. Schleglowie; Romantyczne apogeum*, [w:] tegoż, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa–Poznań 1989).

²² J.G. Herder, *Rozprawa o pochodzeniu języka*, tłum. B. Płaczkowska, [w:] tegoż, *Wybór pism*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 1987, s. 106, 107, BN II 222.

²³ Przedstawiciele wczesnego romantyzmu niemieckiego utrzymywali, że natura przemawia do człowieka poprzez znaki. Słyszał ją człowiek pierwotny, słyszy ją także poeta. Novalis (*Uczniowie z Säis*, [w:] tegoż, *Uczniowie z Säis. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wybór, przekład, wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 86) tak pisał o języku przyrody w czasach pierwotności człowieka: „Język ten brzmiał jak cudowna pieśń, której urzekające dźwięki przenikały głęboko we wnętrze każdej natury i ujawniały jej elementy. Każde ze słów tego języka zdawało się hasłem dla duszy każdego ciała [...] i słusznie można było o nich powiedzieć, że

Herbert w wierszu *Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody* (PC):

Niezmordowana jest oracja światów
 [.]
 i dalej toczą się pioruny kwiatów *oratio* traw *oratio* chmur
 mamroczą chóry drzew spokojnie płonie skała.

Ów głos poeta współczesny próbuje usłyszeć i naśladować (*Głos*, HPG). Na próżno. W *Przypowieści* (HPG) ten, który „naśladuje głosy ptaków”, metaforycznie przyrównany zostaje do palca niezgrabnego na „skrzydle melodii”.

Rejon nieba i pamięci zarezerwowany jest w twórczości Herberta nie tylko dla muzyki, pieśni, piosenki, ale także dla, związanych ze stylem wysokim, gatunków literackich, takich jak tren („prosty tren o pięknym nieobecny”, *Studium przedmiotu*, SP), psalm („pamiętka po psalmie”, *Pożegnanie miasta*, N), poemat („odpadki poematu”, *Codziennosc duszy*, PC). Ważnym elementem łączącym literaturę z muzyką jest chór. Śpiew chóralny, jednocząc wielość głosów, symbolizuje jedność i harmonię. Jak pamiętamy, poeta, który nie zdołał sprostać doświadczeniu kataklizmu, nie wyprowadził z wierszy chóru. Ten pozostał po stronie przeszłości. Jako typ mówienia dostojnego i patetycznego – nie przystaje do współczesnego świata. Dlatego w wierszu *Dęby* (ENO) poeta odnotuje milczenie chórów („bo chóry milczą odeszli prorocy”). Podobny sens ma sformułowanie „kamienne usta chórów” (*Pożegnanie miasta*, N). Do chóru także przyrównani zostają zmarli przyjaciele z lat wojny (*Pan Cogito na zadany temat: „Przyjaciele odchodzą”*, R).

Wszystkie te związane z tradycją gatunkową pojęcia zarezerwowane zostały dla przeszłości, do której nie ma powrotu. Tak samo jak nie ma powrotu do muzyki-harmonii. Bezskutecznie próbuje poeta wskrzesić święty wzorzec (*Kapłan*, SŚ). Jak zapowiada, msza w intencji uwieczonych odbywać się będzie „bez marmurowej muzyki” (*Msza za uwieczionych*, ENO).

Wartościom transcendentnym, przenikniętym muzyczną harmonią, przeciwstawiona została rzeczywistość podmiotu mówiącego. To, co

życie wszechświata to wieczna rozmowa tysięcy głosów; albowiem w języku tamtych ludzi wszystkie siły, wszystkie rodzaje aktywności wydawały się połączone w sposób niepojęty”.

trwa, jest tylko resztką, pozostałością, odbłaskiem (*Zimowy ogród*, SŚ); gruzami „ceglanego chorału” (*Czerwona chmura*, SŚ), „odpadykami poematu” (*Codziennosc duszy*, PC). Tę sytuację alegorycznie wyobraża stan po zakończeniu koncertu: „ścięta głowa symfonii”, „puste pulpity”, „wystygła kaczka”, „pęk basów”, „ucięty smyczkiem pukiel” (*Po koncercie*, HPG). Jedyne koncerty, które teraz wybrzmiewają, to słyszalne podczas jazdy tramwajem „wielki koncert / na żelazto / lane / kute / adorowane” (*Wysoki Zamek*, EB).

Produktywną metaforą współczesności jest również zepsuty, niepełny instrument: lutnia, forminga. „Bez strun instrument” i „złamany śpiew” współtworzą świat przedstawiony wiersza *Do Apollina* (SŚ). O zbyt małej ilości strun i potrzebie chóru mówi analizowany tu już wiersz *O Troi* (SŚ). W wyznaniu *Do Marka Aurelego* (SŚ) „wątku lira” staje się symbolem kruchości piękna i nieadekwatności idei harmonii. Świat to uszkodzony instrument, ciemny i głuchy, to obszar wypełniony milczeniem po „rozgromionych muzykach” (*Pieśń o bębnie*, HPG). Natomiast te instrumenty, które należą do rzeczywistości arkadyjskiej (skrzypce, fletnia, waltornia), nie dysponują możliwością mówienia o „teraz”. Nie są w stanie udźwignąć zadań codzienności. W *Pieśni o bębnie* poeta wyraźnie oznajmia odejście trąbek, pasterskich fletni, waltorni. Ale też nie zastąpi ich bęben. Jego odgłos, podobnie jak hałas, jazgot, dysonans – to kategorie na trwałe przypisane współczesnemu światu. Przestrzeń „tu i teraz” jest obszarem hałasu albo milczenia. Według dawnych klasyków, także według Herberta, milczenie jest wrogiem sztuki, oznaką śmierci. Podobnie wrogami sztuki są krzyk i hałas. Nad estetyką hałasu zastanawia się poeta w wierszu *Pan Cogito a pop* (PC):

kłopot polega na tym
że krzyk wymyka się formie
jest uboższy od głosu
który wznosi się
i opada

krzyk dotyka ciszy
ale przez ochrypnięcie
a nie przez wolę
opisania ciszy.

W wierszu, z którego pochodzi cytowany fragment, zawarte zostało ważne przekonanie: krzyk i hałas współczesnej muzyki popularnej,

pozbawione idei i formy, nie mogą zostać zwaloryzowane dodatnio. Jedynie krzyk uświęcony ideą cierpiącego człowieka-podmiotu może przeobrazić się w to, co „tak doskonałe, że niedosłyszalne”. Taki właśnie jest krzyk Marsjasza. Taki też jest krzyk Adama²⁴. Koncertem i iluminacją głosu nazwany przez poetę w wierszu *Pan Cogito – zapiski z Martwego Domu* (ROM):

i może
tylko ja jeden
słyszę jeszcze
echo
jego głosu

coraz smuklejsze
cichsze
coraz bardziej dalekie
jak muzyka sfer
harmonia wszechświata

tak doskonała
że niedosłyszalna.

Głos bohatera przechodzi metamorfozę. Jego echo przyrównane zostaje do harmonii wszechświata, muzyki sfer, idealnego pierwiastka bytu. O każdym innym krzyku, który

dotyka ciszy
ale przez ochrypnięcie
a nie przez wolę
opisania ciszy,

powie poeta: „szuka utraconego raju / w nowych dżunglach porządku” (*Pan Cogito a pop*, PC).

Także współczesny twórca – mieszkaniec cywilizacyjnych dżungli, wygnaniec z raju – jeśli próbuje wchodzić w rolę poety-śpiewaka, musi ponieść klęskę. Herbert posłużył się tu przejętym z tradycji symbolem

²⁴ Adama, bohatera wiersza *Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, traktować można jako figurę Chrystusa, na co wskazuje w swojej interpretacji wiersza B. Burdziej (*Objawienie w martwym domu według Zbigniewa Herberta*, [w:] *Poznanwanie Herberta*, cz. 2, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 422–424). Ten trop interpretacyjny pozwala dostrzec obecność konotacji muzycznych: nawiązań do psalmów Dawida, do – pojętej jako epifania, a wywiedzionej z filozofii greckiej i estetyki średniowiecznej – „muzyki sfer”.

poety-ptaka. W *Przypowieści* (HPG) jego wielofunkcyjność jako symbolu życia, ale też duszy, poezji, swobody sprowadzona została do funkcji autosymbolu, autoideału:

Poeta naśladuje głosy ptaków
wyciąga długą szyję
a wystająca grdyka
jest jak palec niezgrabny na skrzydle melodii.

Ptak z wiersza to antyideał. Nieco groteskowy, pozbawiony wdzięku, niezgrabny, naiwny. Bardzo przypomina kurę z innego utworu, wydającą z siebie parodię śpiewu (*Kura*, HPG). Jan Błoński mówi tu o ośmieszaniu przez poetę siebie i jemu podobnych. „Jest ptakiem, owszem, ale skarlałym: niczym kogut, wierzy, że przyspiesza wschód słońca; zaś nad napisanym wierszem zanosi się kurzym gdakaniem...”²⁵. W *Przypowieści* dokonuje się swoista degradacja tradycyjnego toposu. Podobnie ironiczny wizerunek „poety strażnika tych co śpią” kreśli Herbert w wierszu *Pacyfik III (Na Kongres Pokoju)* (R):

zauroczony przez noc grozy
drżę i zaciska w drżących rękach

malutką trąbkę Eustachego
na której pięknie można wygrać
ranną pobudkę dla komarów.

Także bohater *Małego ptaszka* (HPG) śpiewa ze strachu, a jego śpiew pozbawiony jest mocy. Towarzyszący metapoetyckiej refleksji Herberta zabieg litoty kompromituje współczesnego poetę. Jego „przyrzędy śpiewne” to „mały kubek upojenia”, „struna jak zabity świerszcz”, „lutnia nie większa niż dłoń dziecka”, „muzyki pukiel” (*Niepoprawność*, HPG) i – żartobliwie potraktowana – „malutka trąbka Eustachego”.

Innym nawiązaniem do tradycji poety-ptaka jest „pióro odziedziczone po gęsi i Homerze” (*Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*, PC). Poeta „ciężko uczepony” swojej „prze-nośni / gęsiego pióra” usiłuje osiągnąć „wniebowstąpienie” (*Pisanie*, SP). Próba to nieudana. Liryczny poryw kończy się fiaskiem. Takim samym jak marzenie o locie:

²⁵ J. Błoński, dz. cyt., s. 62.

ach gdyby oderwać się od przyciągania gliny
 mógłby zamieszkać w gnieździe gwiazd
 mógłby skakać z promienia na promień
 mógłby –

ale gwiazdy
 na samą myśl
 że byłyby jego ziemią
 przerażone spadają

(*Wybrańcy gwiazd*, HPG)²⁶.

Wizerunkowi poety, kreowanemu za pomocą tradycyjnych rekwizytów, nie zawsze towarzyszy ironia. W sąsiadujących wierszach *Do pięści* (HPG) i *Prośba* (HPG) struna jako element ewokujący poetyckość świata przedstawionego („pięć palców co po strunach chodzą”, *Do pięści*; „po strunach podróż po zabawach”, *Prośba*) przywołuje idiom „wysoki”, staje się też nośnikiem nieuchwytnych, niedających się wyrazić wzruszeń.

Motywy poety-śpiewaka uruchomiony zostaje również w utworach późniejszych – *Prologu* (N) i *Szufladzie* (SP). Tutaj liryka wyznania, ubrana w szaty konwencji, dystansuje emocje podmiotu, bierze w nawias „liryczny”, nieprzystający do współczesności sposób mówienia. „Komu ja gram? Zamkniętym oknom” (*Prolog*) – rozważa podmiot mówiący, a w parafrazie słów dawnych poetów zawiera się nie tylko gorzka refleksja o braku słuchaczy, ale i prawda o niemożliwości powrotu do *melos* i do tego, co przeminęło.

Platoński dylemat Pana Cogito

Jak wiadomo, reguły swojej *ars poetica* Zbigniew Herbert zawarł w *Kołatce* (HPG). To tu w autotematycznej deklaracji, skonstruowanej jako liryka wyznania, poeta prezentuje swój nowy instrument. Nie forminę, nie lirę, nie inne „przyrządy śpiewne”, ale drewniany patyk i kawałek deski – kołatkę, służącą do wygrywania suchego poematu moralisty. Cień wątpliwości na wiarygodność tej deklaracji rzuca nie

²⁶ J. Błoński (tamże, s. 63) zauważa, że „drwiąc z poety – chciałby Herbert samą poezję ocalić od strawienia przez ironię, niejako zimmunizować dzieło, poświęcając autora”.

tylko podobieństwo rytmicznych uderzeń kołatki do znienawidzonego rytmu bębna, ale zamieszczony w tym samym zbiorze fragment innego tekstu. „Wielkie drewniane ucho zatkałe watą i nudziarstwami Cycerona” (*Klasyk*, HPG) to określenie, które ewokuje idiom „mieć drewniane ucho” i które mogłoby być ironicznym komentarzem do wiersza o drewnianym instrumencie i moralistycznym poemacie. Tymczasem jest deprecjonującą synekdochą klasyka – bohatera prozy poetyckiej. I nie byłoby może nic szczególnego w tej analogii, gdyby nie fakt, że oba tak różne w tonacji teksty dotyczą rzeczywiście bardzo podobnego, jeśli nie takiego samego, modelu poezji, w którym walory artystyczne tradycyjnie związane z funkcją poetycką (muzyczność i obrazowość) schodzą na plan dalszy i podporządkowują się imperatywowi dydaktyki.

Ta niekonsekwencja tkwi również u podstaw Herbertowskiej refleksji na temat muzyki. Tłumaczy ją *explicite* wiersz *Pana Cogito przygody z muzyką* (ENO):

Pan Cogito
skazany na kamienną mowę
chrapliwe sylaby
adoruje skrycie
ulotną lekkomyślność
karnawał wyspy i gaje
poza dobrem i złem.

Muzyka poprzez ruch i brzmienie ma zdolność przenikania i poruszania zarówno ducha, jak i ciała²⁷. To dzięki muzyce – „mowie cherubów” – do głosu dochodzi wzruszenie, czułość, ekspresja jednostkowego uczucia²⁸. Bohater wiersza, adorator „ulotnej lekkomyślności”, zna czar muzyki i – jak można się domyślić – niejednokrotnie sam mu ulega. O muzycznej edukacji bohatera Herberta zaświadcza także inne wypowiedzi. „Mozartem nacierałem uszy” – zwierza się

²⁷ Zob. B. Pociąg, dz. cyt., s. 301.

²⁸ Zob. D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym niepełnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 105–106: „Kiedy Pan Cogito opowiada o swoich przygodach z muzyką, jako jedną z przyczyn niechęci do niej podaje właśnie budzenie bezradnych uczuć, które wywołuje ona niezależnie od wszelkich rozsądnych rozważań nad jej istotą [...]. Pan Cogito, człowiek współczesny, skazany na »kamienną mowę / chrapliwe sylaby«, pewniej czuje się w ich zbroi. Boi się muzyki, która ją kruszy, bo jest »parowym gwizdkiem emocji«”.

Pan Cogito, stojąc przed lustrem (*Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, PC). W tej poezji Mozart jest figurą muzyki idealnej i czystości tonu. Pojawi się w kontekście wzorca sakralnego („gwiazda prawdziwa *Lacrimosa* Mozarta”, *Portret końca wieku*, EB) oraz w obszarze przeszłości-pamięci („Gabi z zadartym noskiem i Mozartem w gardle”, *Przemiany Liwiusza*, ENO). Powie poeta w wierszu *Tarnina* (ENO): „kilka czystych taktów / to bardzo dużo / to wszystko”, nawet jeśli rozlegać się one będą w „pustej sali”, nawet jeśli „potem potargane nuty / leżą wśród kałuż i rudych chwastów / by nikt nie wspominał”. Piękny koncert i muzyka odbierane są tu jako esencja dobra²⁹.

Z drugiej strony – „tyrańska wszechwładza” muzyki musi budzić protest. U podstaw poetologicznego myślenia Herberta tkwi odziedziczony po Platonie dylemat. Ten sam, który w przypadku greckiego filozofa zaowocował decyzją o wygnaniu poetów. Jak pamiętamy, przyczyny tego wygnania nie były do końca jasne, a decyzja mogła zostać odwołana. Platon chciał pozbyć się tych, którzy szargali świętości, ale i tych, których władza nad duszami – poprzez muzykę i poezję³⁰ – mogła doprowadzić do utraty jasnego myślenia, do rezygnacji z rozstrzygnięcia, co jest, a co nie jest prawdą. Pisał:

w duszy każdego poszczególnego człowieka [poeta] zaszczipia zły ustrój wewnętrzny, folguje temu i schlebia, co jest poza rozumem w duszy, i nie potrafi rozróżnić ani tego, co większe, ani tego, co mniejsze. [...] Widziadła tylko wywołuje, a od prawdy stoi bardzo daleko³¹.

Nie inaczej przedstawiają się kontrargumenty Pana Cogito w „rozważaniach nad istotą muzyki”:

nie daje mu [...] spokoju
tyrańska władza tej sztuki

²⁹ W innym miejscu delikatną kruchość i bezbronność muzyki personifikują skrzypce, które „są nagie. Mają chude ramionka. Niezdarnie chcą się nimi zasłonić. Płaczą ze wstydu i zimna” (*Skrzypce*, HPG).

³⁰ Według Platona muzyka, podobnie jak poezja, odgrywa ważną rolę w procesie wychowania. Moralistyczne podejście filozofa sprawiało, że muzykę – o ile służy dobru – uważał za uzdrawiającą i uszlachetniającą, mogącą odnawiać życie. Zob. J. James, *Platon i „dusza świata”*, s. 63–65.

³¹ Platon, *Państwo*. Z dodaniem siedmiu ksiąg *Praw*, tłum. W. Witwicki, t. 2, Warszawa 1958, s. 70–71.

impet z jakim się wdziera
do naszego wnętrza

zasmuca bez powodu
raduje bez przyczyny

napełnia krwią bohaterów
zajęcze serca rekrutów

rozgrzesza nazbyt łatwo
za darmo oczyszcza

– a któż to dał jej prawo
tak szarpać za włosy
wyciskać łzy z oczu
podrywać do ataku

(Pana Cogito przygody z muzyką, ENO).

Pan Cogito, podobnie jak Platon, kocha muzykę, ale jej nie ufa. Oskarża ją o to, że swoim „zwodniczym urokiem” odwodzi od prawdy. Argumenty przeciwko muzyce skupiają się w jednym: moralnie obojętna³². Siła oddziaływania muzyki, jej czar połączony z moralną obojętnością stają się niebezpieczne. Z tego samego powodu – braku poddającego się semantycznej weryfikacji kontekstu –

niebezpieczne są słowa
które wypadły z całości
urywki zdań sentencji
początki refrenu
zapomnianego hymnu

(Zasypiamy na słowach..., N).

W świecie wartości zdegradowanych muzyka może być wykorzystana przeciwko człowiekowi. Już w wierszu *Apollo i Marsjasz* (SP) Herbert wyraźnie dystansuje się wobec takiej sztuki. Za pomocą ironii deprecjonuje muzykę pozostającą w mocy tyranii:

zabłyśnie wtedy
miliard żarówek
i głośniki zaniosą się pieśnią.

³² W wierszu *Podróż* (R) poeta powie: „imiona są jak muzyka przejrzyste i bez znaczenia”.

Życiorys (HPG), z którego pochodzi cytowany fragment, to groteskowa aluzja do socrealistycznej rzeczywistości, wprzęgającej pieśń w hasła Leninowskiej elektryfikacji. Bęben z „*carmen saeculare*”, jak nazwał ją Przybylski³³, wygrywa przeciw „muzykę poganianych tłumów” (*Pieśń o bębnie*, HPG).

Muzyka i muzyczne instrumenty posłużyły jako sposób kreowania socjalistycznej rzeczywistości. „Niebiescy proletariusze”, którzy wychodzą z fabryk, „pod pachą niosą niezgrabnie swe skrzydła jak skrzypce” (*Sprawozdanie z rajy*, N). Porównanie skrzydeł do skrzypiec jako środek postaciowania bohatera wzmacnia kontrast między totalitarną ideologią i bezbronnością jej ofiar, wydobywa ironię sytuacji. Istnienie muzyki w sferze zaświatów pozwala także przeprowadzić paralelę między rajem a piekłem. W *Raju teologów* (HPG) – zimnym i nieprzychylnym człowiekowi – „orkiestry i chóry milczą, ale muzyka jest obecna”. Także w piekle cały rok odbywają się konkursy, festiwale, koncerty (*Co myśli Pan Cogito o piekle*, PC). Belzebub, podobnie, jak rzymski despot, „kocha sztukę” i angażuje ją w hasła „*Panem et circenses*”. To dzięki wymienionym z imienia i nazwiska piosenkarkom – Dalidzie, Irenie Santor, Halinie Kuniciej – „tyrania / upiększona / została / piosenkami” (*Dalida*, EB). Poeta nie dowierza zabiegom upiększającym rzeczywistość. Z pogardą mówi o „skrzypkach i flecistach”, „którzy dbają, aby ton był czysty” i „strzegą arii Bacha na strunie G” (*Ornamentatorzy*, HPG). Piękno – zdaje się – nie usprawiedliwia despoty, nie łagodzi zbrodni. Sztuka na usługach władzy podlega samoniszczącym mechanizmom. A przymierze tyranii z muzyką obraca się przeciwko tej ostatniej (*Zwierciadło wędruje po gościńcu*, R). „*Ars longa*” – przyzna Herbert (*Pan Cogito. Ars longa*, EB), ale stanie po stronie życia. Także dlatego, że sztuka nie przystaje do rzeczywistości i jest niewystarczająca wobec egzystencji (*Podróż*, ENO). „Księżyc jest księżycem także bez sonaty” (*Beethoven*, ROM).

Powrót do Arijona

Rzeczywistość podmiotu mówiącego w wierszach Zbigniewa Herberta nie pozostawia zbyt wiele miejsca dla muzyki i pieśni. Pisał Stanisław Barańczak:

³³ R. Przybylski, *Polska poezja klasyczna...*, s. 520.

Autor wewnętrzny tej poezji, tęskniąc za „dziedzictwem” dawnych, tradycyjnych wartości, jednocześnie zdaje sobie trzeźwo sprawę, że są to wartości utracone, że w świecie terazniejszym można jedynie dążyć do ich wskrzeszenia, ale z niepewnym skutkiem, a raczej z pewnością porażki³⁴.

Jeśli tak, słynny Arijon – „koncertmistrz świata antycznego” (*Arijon*, SŚ), który przywracał światu harmonię – byłby tylko ironiczną figurą, ukazującą niewspółmierność antycznych (klasycznych) wyobrażeń. A jednak właśnie z tym bohaterem, *alter ego* poety-śpiewaka, można utożsamić Pana Cogito, który na tle chóru odchodzących przyjaciół „nuci arię pożegnalną” (*Pan Cogito na zadany temat: „Przyjaciele odchodzą”*, R). To Arijon jest prefiguracją wypowiedzanej w *Brewiarzu* tęsknoty za muzyczną harmonią. W tym cyklu, jak zresztą w całym tomie, jazgotowi przeciwstawiony zostaje śpiew, chaosowi – muzyka, a dysonansom – ład dobrze skomponowanej sonaty. Zgodzić się trzeba z Anną Legeżyńską, która twierdzi, że w ostatnim zbiorze wierszy dokonuje się nie tylko potwierdzenie, ale i pogłębienie wcześniejszych wątków³⁵. Pojawia się też rys nowy. *Epilog burzy* bowiem to powrót do odległej przeszłości, do harmonii – bytu, dzieciństwa, miasta, ale też wołanie o ocalenie, o powrót do Boga i świata uporządkowanych wartości³⁶. Opowiadając się po stronie ładu, poeta powtarza i dopełnia mit Arijona, który – za pomocą śpiewu – przywraca światu harmonię. W brewiarzowej modlitwie prosi:

wydobądź z fałdów morza
bas czystych głębin
a także dziewczynę
ślełą jak przeznaczenie
dziewczynę która śpiewa – *belcanto*

(*Brewiarz [Panie pomóż nam wymyślić owoc...]*, EB)³⁷.

To śpiew i muzyka – idealny pierwiastek bytu są wyrazem pełni. Piękny śpiew, „bas głębin” – wartość utracona, wartość pożądana.

³⁴ S. Barańczak, dz. cyt., s. 217. Badacz stwierdził też: „dla Pana Cogito nie ma powrotu do Arkadii” (tamże).

³⁵ A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 102.

³⁶ Tak też interpretuje ten „brewiarzowy” cykl K. Pisarkowa (dz. cyt., s. 6), wskazując przy tym na istotne zależności pomiędzy przesłaniem wierszy („wyznaniem miłości boskiego porządku świata”) a obecnością w nich muzycznych pojęć i struktur.

³⁷ Postać „dziewczyny ślepej jak przeznaczenie”, którą K. Pisarkowa utożsamia ze świętą Cecylią – patronką muzyki (dz. cyt., s. 9), jest jeszcze jednym, obok Arijona, wcieleniem boskiej, muzycznej harmonii świata.

Między kamieniem i wzruszeniem

Dylematy etyki i estetyki

„Jak odróżnić dobro od tego co złe / wiedzieć na pewno co białe a co całkiem czarne” – to wiedza, której nade wszystko pragnie bohater wiersza Zbigniewa Herberta, zatytułowanego *Życiorys* (R). I choć w wypadku tego poety trudno odnaleźć prostą paralelę życie – twórczość, tym razem sygnał gatunkowy zdaje się czymś więcej niż tylko literacką konwencją. Problem moralny, dotyczący granicy między dobrem i złem, w sposób szczególny absorbował samego autora. „Krzepiąca pewność”, że można oddzielić rzeczy czyste od brudnych¹, wiele razy dochodziła do głosu w wypowiedziach publicystycznych Herberta, znajdowała wyraz w składanych oświadczeniach.

Wierzę, że są rzeczy piękne i brzydkie, dobre i złe, szlachetne i podłe. I biada takim strukturom, w których te granice zostaną zatarte w imię czegokolwiek²

– wyznaje poeta w wywiadzie udzielonym Krystynie Nastulance.

Talent jest rzeczą cenną, ale talent bez charakteru marnieje. [...] To znaczy, bez uświadomionej sobie postawy moralnej wobec rzeczywistości, bez upartego, bezkompromisowego wyznaczania granicy między tym, co dobre, a tym, co złe³

– pisze w autorskim wstępie do *Poezji wybranych*.

Wybierając wartości, tęskniąc za „moralnymi tablicami”, Herbert zdecydowanie opowiada się po stronie dobra, przeciwko temu, co moralnie złe. Ta sama bezkompromisowa postawa zdaje się

¹ Tego sformułowania użył Herbert w artykule *Bim-Bom*, „Twórczość” 1956, nr 7 (WG 595).

² K. Nastulanka, *Jeśli masz drogi dwie... Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, [w:] tejsze, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975, s. 286 (pierwodruk: „Polityka” 1972, nr 9).

³ Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy*, [wstęp do:], tegoż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1973, s. 5–19 (WG 51).

obowiązywać w jego poezji. Już na początku twórczej drogi ustalony zostaje twardy imperatyw:

uderzam w deskę
a ona podpowiada
suchy poemat moralisty
tak – tak
nie – nie

(*Kołatka*, HPG).

Dla autora *Kołatki* najważniejsza jest etyka⁴. Jej podporządkowane są także rozważania na temat piękna i sztuki. Jednak w tej sferze dzieło Herberta, „mające w sobie uderzającą obfitość leksyki i frazeologii wartościującej”⁵, manifestacyjnie wręcz wymyka się dwubiegunowemu rytmowi kołatki, a wybory podmiotu tracą swą oczywistość. Poeta sławi „świat piękny i różny” (*Modlitwa Pana Cogito – podróżnika*, ROM), stawia znak równości między „szlachetnym pięknem” i „urodą istnienia” (*Małe serce*, ENO), które przejawiają się w różnorodności świata. Bogactwa tych doznań nie można przesiać aksjologicznym sitem i podporządkować dwuwartościowej skali. W obszarze estetyki i pytań o piękno odsłania się połowiczność wartościujących pojęć, a deklaratywność *Kołatki* traci swą moc. I jeśli Herbert-moralista wybiera kolor biało-czarny, Herbert-poeta woli „subtelny kolor »może« / i »pod pewnym warunkiem« o perłowym połysku” (*Trzy studia na temat realizmu*, HPG), a jego ulubionym odcieniem jest szary⁶.

Nieusuwalny konflikt moralisty i admiratora piękna okazuje się kluczowy dla Herbertowego światoodczucia. Spotkanie etyki i estetyki wyznacza bowiem newralgiczny moment tej poezji i – niczym papierek lakmusowy – ujawnia jej złożoność. Z tego też powodu próba

⁴ W tej kwestii zgadzają się zarówno badacze spod znaku strukturalizmu, jak i rzecznicy badań literackich uprawianych jako historia idei. Por. np. opinię Krzysztofa Dybciaka (*W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości*, [w:] *Poznanie Herberta*, cz. 2, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 142) oraz Edwarda Balcerzana (*Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności [Zbigniew Herbert]*, [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 255). Bodaj najdobitniej wyraziła opinię na temat przywiązania Herberta do spraw etycznych Barbara Toruńczyk: „był poeta moralności integralnej, tablic wartości rytych w kamieniu” (*Dukt pisania, dukt pamięci*, [w:] *Poznanie Herberta*, cz. 2, s. 80).

⁵ E. Balcerzan, dz. cyt., s. 241.

⁶ Pisze o tym K. Dybciak, dz. cyt., s. 131, 144.

ukazania wielostronnych napięć pomiędzy dobrem, złem, prawdą, fałszem, pięknem i brzydotą będzie zarazem próbą uchwycenia fenomenu artystycznego Herberta, zwróceniem uwagi na mechanizmy obecne w całej jego poezji.

U źródeł dylematów. Rozstanie z Apollinem

U źródeł estetyczno-moralnych dylematów poety leży przeżycie generacyjne pokolenia doświadczonego wojną, rozczarowanego klęską ideałów. Herbert, trzy lata młodszy od Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, dwa – od Tadeusza Gajcego, Andrzeja Trzebińskiego i Tadeusza Borowskiego, chętnie przyznawał się do związków z nieco starszymi poetami. Jednak autor *Struny światła* już nie jest jednym z nich. To raczej ktoś, kto porządkuje swoje terytorium i na nowo określa hierarchie, ustala tożsamość, a przy tym – nie chce zapomnieć. Wojenna przeszłość, zmarli rówieśnicy, młodzieńcze ideały – usytuowane zostają po stronie przeszłości-pamięci. Tej, którą teraz należy unieść i ocalić. Inaczej niż Tadeusz Różewicz, Herbert-poeta nie wyrzeka się misji. Jego twórczość jest gestem heroicznie podjętej obrony wartości. Gestem, który znajduje wyraz zarówno w postawie podmiotu, jak i w sferze przyjętej przezeń dykcji. Zanim do głosu (w pełni i dojrzałe) dojdzie ironia, poeta przemawia „ze śmiertelną powagą”, stylem wysokim. Na przekór okolicznościom deklaruje:

– a jednak
podnoszę oczy i ręce
podnoszę śpiew
(*Kapłan*, SŚ),
a zatem można
[...]
ofiarować zdrażonemu światu
różę
(*Pięciu*, HPG).

Jeśli Baczyński pisał o „wyprowadzeniu z rzeczy cieni”⁷, jego ocalały rówieśnik mówi o „wyprowadzeniu z ruin ludzi”, „wyprowadzeniu z wierszy chóru” (*O Troi*, SŚ); o wyprowadzeniu drzew (*Zimowy ogród*,

⁷ Por. K.K. Baczyński, „*Niebo złote ci otworzę...*”, [w:] tegoż, *Utwory wybrane*, wybór i posłowie K. Wyka, Wrocław 1986, s. 122.

SŚ) i kolorów (*Czarna róża*, SP). Podmiot Herberta to Orfeusz⁸, którego zadaniem jest ocalenie. Poeta podkreśla ten aspekt mitu, który wywodzi się z tradycji romantycznej i wiąże z misją wyprowadzenia z podziemi Eurydyki-poezji. W *Zimowym ogrodzie* (SŚ) synekdochą ukochanej jest instrument: „formingę pewną jak ramiona zmarłej / północny niesie Orfeusz”. Figura mitologicznego śpiewaka i pasterza powraca w tej samej funkcji także w wierszu późniejszym (*Czarna róża*, SP). Muzyczny atrybut Orfeusza – tym razem „mała fujarka wyobraźni” – wiąże się tu z metamorfozą „czarnej róży”, będącej symbolem zniszczonych, zdegradowanych wartości.

W dwóch pierwszych tomach poetyckich zachowania podmiotu przybierają magiczną funkcję ofiarnych gestów, za pomocą których poeta-kapłan, poeta-Orfeusz chce przebłagać okrutne losy, odwrócić wyrok. Takie znaczenie ma wznoszenie rąk, śpiewu i oczu (*Kapłan*, SŚ), ofiarowanie róży (*Pięciu*, HPG), pąków spojrzeń, garści włosów (*Zimowy ogród*, SŚ). Pragnieniu ocalenia – wychylonemu w przeszłość, osadzonemu w kręgu romantycznych gestów – towarzyszy jednak świadomość nieodwracalności zdarzeń i konieczności historii. Poezja tradycyjna nie wytrzymała próby czasu i pozostała w ruinach Troi (*O Troi*, SŚ). Dlatego podmiot-poeta musi na nowo ustalić reguły poetyckich zachowań, określić kanony piękna. Poeta-Orfeusz, niosąc na barkach pamięć przeszłości, będzie poszukiwał nowej koncepcji poezji (dalekiej jednak od założeń powojennej awangardy). Cała późniejsza twórczość stanie się odtąd próbą adaptowania wcześniejszych wyobrażeń do sytuacji zastanej, transponowaniem dawnych ideałów w sferę zmienionej rzeczywistości.

Świadectwem poszukiwań i krystalizowania się Herbertowskiej koncepcji sztuki są wczesne wypowiedzi publicystyczne autora, dramat *Rekonstrukcja poety* i przede wszystkim – dwa pierwsze tomy wierszy. Utwory podejmujące zagadnienia estetyki (takie jak *Poległym poetom*, SŚ; *Wersety panteisty*, SŚ; *Kłopoty małego stwórcy*, SŚ; *Ballada o tym że nie giniemy*, SŚ; *Zimowy ogród*, SŚ; *Ołtarz*, SŚ; *Wawel*, SŚ; *Przypowieść o królu Midasie*, SŚ; *Nike która się waha*, SŚ; *Dedal i Ikar*, SŚ; *Sól ziemi*, SŚ; *Arijon*, SŚ; *Chciałbym opisać*, HPG; *Przypowieść*, HPG; *Wybrańcy gwiazd*, HPG; *Trzy studia na temat realizmu*, HPG; *Balkony*, HPG; *Madonna*

⁸ Szerzej o motywie Orfeusza pisałam w książce *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, s. 337–340.

z *kwem*, HPG; *Pudełko zwane wyobraźnią*, HPG; *Epizod*, HPG; *Do pięści* HPG; *Prośba*, HPG; *Ornamentatorzy*, HPG; *Mały ptaszek*, HPG) wyznaczają tu jeden z ważniejszych nurtów tematycznych, a pytania, które dotyczą świata, sensu istnienia i wreszcie siebie samego, ogniskują się w problematyce poświęconej sztuce i artyście.

Dokonując „rekonstrukcji poety”, Herbert poddaje rewizji to, co było; weryfikuje tradycyjny model poezji i jego atrybuty: klasyczną harmonię i romantyczną śpiewność, przekonanie o łączności poety z naturą i o posłannictwie twórcy-śpiewaka, autora pięknych słów, natchnionego poety-wieszczka. Ten obraz „poezji dawnej” (łączy klasyczne i romantyczne oczekiwania wobec literatury) wraz z tradycyjnym kanonem gatunków oraz elementami stylu wysokiego stanowi punkt odniesienia dla wielu estetycznych wyborów poety. Postponowany bądź (rzadziej) wspomniany z żartobliwą nostalgią powraca w różnych sytuacjach w późniejszych wypowiedziach Herberta. Na razie jednak w *Strunie światła* poeta żegna się z taką twórczością, a decyzja rozstania konkretyzuje się w rozmowie z Apollinem. Grecki bóg uosabia ów rys poezji dawnej, który poeta zdecydowanie pragnie odrzucić. W wierszu *Do Apollina* Herbert krytycznie wyostrza jego wizerunek:

Cały szedł w szumie szat kamiennych
laurowy rzucał cień i blask

oddychał lekko jak posągi
a szedł jak kwiat

we własną zasłuchany pieśń
lirę podnosił na wysokość milczenia

zatopiony w sobie
żrenicami białymi jak strumień

kamienny
od sandałów
do wstążki we włosach.

Ten, któremu poeta ufał i wierzył, nie jest jednak patronem sztuki utożsamianej z estetyczną konwencją, wyrażającą się w apollińskim porządku i racjonalnie konstruowanej harmonii. Nie ład proporcji jest tu najistotniejszym atrybutem bóstwa i nie przeciwko klasycznemu regułom estetyki występuje Herbert. Apollo poety ukazany jest

przez filtr żalu i rozczarowania, gdy już opadła z oczu łuska złudzeń, a postać boskiego mistrza objawiła się w bolesnym świetle prawdy. Herbert odrzuca go w imię współczucia i wysiłku: jako tego, który egocentrycznie koncentruje się na sobie („we własną zasłuchany pieśń”, „zatopiony w sobie”), oraz jako tego, którego charakteryzuje lekkość oddechu i kroku.

Bohater wiersza reprezentuje piękno „czyste” i oderwane od życia, cechujące się łatwością i pozorem, oczekiwaniem poklasku. Takie piękno odbiera rozum, oddziałuje na zmysły, obezwładnia wolę i usypia, a przede wszystkim – zagraża bliższym pamięci. Jego ikonem są kwiaty (Apollo – powie poeta – „szedł jak kwiat”). Dlatego ręce „słabe jak kwiaty” (*Napis*, SŚ) to – w innym wierszu z debiutanckiego tomu – jeden z argumentów przemawiających za rezygnacją z czynu.

– kołyszmy się lepiej na łodydze chwil
 pijmy wiatr
 i patrzmy jak zachodzą nam oczy
 woń wędnięcia jest najpiękniejsza
 a kształt ruin znieczuła

– brzmią racje, z którymi nie zgadza się podmiot wiersza *Napis* (SŚ), które później – dodajmy – zaakceptuje autor wiersza *Kwiaty* (EB). We wczesnych utworach, będących rozrachunkiem z poezją dawną i manifestacją nowej postawy, poeta odrzuca melancholię, rezygnację, paseizm na rzecz wysiłku i apologii tworzenia, które potrafi „głowę przyjaciela ulepić z powietrza”. Postulat sformułowany w zakończeniu wiersza *Napis* zapowiada program poezji czynu i heroicznego wysiłku, zdolnego przewyciężyć opór materii i praw natury. Poeta szuka dlań słów, które chciałby „przetłumaczyć na sanskryt lub piramidę”. Sakralny charakter dawnego języka oraz kamiennej budowli podkreśla rangę deklaracji, wyraża trwałość postanowień. Ważne jest bowiem – aby słów poezji nie zwyciężył czas, aby nie unicestwiły jej nieprzyjemne losy. Aby okazały się trwałe jak kamień.

Kamienność jest także cechą dominującą w wizerunku Apollina. To w nią przybrany zostaje bohater przywołanego wcześniej wiersza. „Cały szedł w szumie szat kamiennych” – powie poeta na początku; „kamienny / od sandałów / do wstążki we włosach” (*Do Apollina*, SŚ) – podsumuje. Posągowość boga jest wymierzona przeciwko ludzkiemu wzruszeniu; a jednak w niej samej zawarta została sprzeczność. Kamienny Apollo idzie „lekką jak posągi” i – jak się

zdaje – to owa lekkość go oskarża. W poezji Herberta bowiem ruch lekkiego unoszenia, kołysania jest waloryzowany negatywnie, jako oznaka życia łatwego, pozbawionego zobowiązań. Ikar – zamiast unosić się lekko, napełniając płuca powietrzem – wybiera ciężar krwi i przyciąganie ziemi (*Dedal i Ikar*, SŚ). Z lekkością tanecznego kroku wiąże się stan scharakteryzowany jako „mało duszy / mało sumienia / lekka głowa” (*Prośba*, ENO). „Niepoważne piękno”, o którym żartobliwie i z czułością mówi podmiot innego wiersza, należy potraktować surowo: „a fala widząc moją płochość / kamień podaje zamiast kwiatu” (*Niepoprawność*, HPG).

Kamień natomiast ma w poezji Herberta wartość ambiwalentną i, podobnie jak kamiennosc, skamieniałość, konotuje treści złożone. W *Strunie światła* oraz w *Hermesie, psie i gwiazdach* skamienienie jest – obok zamilknięcia, zamrożenia, zastygnięcia – odpowiedzią na tragedię. „Śpiewak ma wargi zestalone” – pisze Herbert w wierszu *Poległym poetom* (SŚ); bohater wiersza *O Troi* (SŚ) stoi jak słup soli; słowik, który upada pod nogi Apollina, stężał pod wpływem krzyku cierpiącego Marsjasza. Te reakcje są skutkiem porażenia, efektem doznania podobnego do tego, które osiągnęło mitologiczną Niobe, a które zdaje się znajdować odpowiednik w greckim *phóbos*, oznaczającym przerażenie i gwałtowny przestrah. Przed skamieniem nie ma ucieczki; zmiany mają charakter nieodwracalny. Także ten motyw powraca w późniejszej twórczości Herberta. Poeta „skazany na kamienną mowę” (*Pana Cogito przygody z muzyką*, ENO), nie będzie już umiał mówić językiem aniołów.

Jednak u Herberta to, co konieczne, okazuje się często wyborem, który zawiera w sobie nową szansę. Kamień daje nadzieję na przetrwanie. Ocaleć, ustrzec się przed przemijaniem, przed niszczącym wpływem czasu i ciśnieniem historycznej chwili to – skamienić. Piękna jest – mówi poeta – ocalała w węglu paproć, bezpieczny – zachowany w bursztynie owad (*Fotografia*, ROM). Nie przypadkiem słowa, które mają przetrwać, trzeba przetłumaczyć na piramidę – kamienną budowlę (*Napis*, SŚ). W ten sposób zobrazowana została bliska Herbertowi idea niezmienności i trwałości. Poeta konsekwentnie występuje przeciw rozbiciu, rozmiękczeniu; przeciw Duchowi Czasu i „Hunom postępu” (*Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, ENO). Pogardza sztuką „rozbitych dzbanów” i twórczością kontemplującą małą, chorą duszę. A równocześnie broni czułości: do rzeczy, ptaków, ludzi; do

togo, co delikatne, kruche, bezbronne i nietrwałe. Nie bez powodu we wspomnianym wierszu *Napis* (SŚ), w którym mowa jest o poezji ocalającej i jej utrwaleniu, pojawi się obietnica wzruszenia powietrza.

Głębszy niż ziemi krew
bujniejszy niż drzewo
jest biały kamień
obojętna pełnia

– oto jeden z paradoksów poezji Herberta (*Biały kamień*, HPG).

Ważne i nieredukowalne wydaje się tu napięcie między pięknem związanym z trwałością i pięknem przemijającym; między rękoma artysty (słabymi jak kwiaty, uświęconymi w metaforycznym zestawieniu „przebitych dłoni kwiatów śniętych”, *Poległym poetom*, SŚ) i zaciśniętą, twardą pięścią (*Do pięści*, HPG); między urodą dziewcząt oraz blaskiem arcydzieł, noszących znamiona bytu wiecznego; między odruchem współczucia i nakazem powściągliwości uczuć. Może dlatego zmiany kamienia „były zarazem piękne i upokarzające” (*Poczucie tożsamości*, PC) i może z tego powodu „serce kamieni drży czasem jak serce małych zwierząt” (*Jaskinia filozofów*, D), a „żyłki marmuru w termach Dioklecjana” przyrównane zostały do pękniętych naczyń krwionośnych rzymskich niewolników (*Klasyk*, HPG).

Wskazane napięcie przybiera w poezji Herberta wiele imion i znajduje wyraz w konflikcie powinności i przyjemności, prawdy i pozorów, dobra i piękna. Sytuując się między ambiwalentnymi biegunami, próbując rozwikłać estetyczne dylematy, Herbert podąża duktem, na którym ważną rolę odgrywa myśl Platona i Cypriana Norwida⁹. W świetle poglądów filozofa-moralisty oraz autora *Prome-*

⁹ O związkach Herberta z Norwidem, nie wyczerpując jednak tematu, pisali jak dotąd Józef Fert (*Norwid – Herbert [Epizod z guzikami]*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, z. 1, s. 97–118), Mieczysław Ingot („*A Dorio ad Phrygium*” Cypriana Norwida i „apollinijskie” wiersze Zbigniewa Herberta. *Paralele*, [w:] tegoż, *Wyobrażenia poetycka Norwida*, Warszawa 1988, s. 49–61), Marek Adamiec (*Troska o prawdziwe dostojęstwo mowy. Cyprian Norwid – Zbigniew Herbert. Próba*, [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*, red. J.M. Ruszar, Biblioteka Pana Cogito pod red. J.M. Ruszara, Lublin 2006, s. 46–63). Najnowsze badania na temat związków między poetami przynosi książka *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Kraków 2011 (tu głównie: J. Zach, „*Czas wzbogacony*”. *Norwid i Herbert – próba zbliżenia*, s. 183–195; M. Adamiec, *Na co? Po co? I dlaczego? O relacjach Norwid – Herbert kilka myśli*, s. 219–231; P. Arbiszewska, *Literacka refleksja Cypriana Norwida i Zbigniewa Herberta nad*

thidiona sytuować można zarówno te poszukiwania, którym patronuje azymut w z r u s z e n i a, jak i te, dla których celem jest t r w a ł a, n i e z m i e n n a i s t o t a r z e c z y. I co ważne: z tej perspektywy oba bieguny okazują się odpowiednikami postaw, które w etyce Herberta zajmują miejsce najwyższe: współczucia i wierności.

W imię współczucia

Z pewnością „nauki o pięknie zaniedbywać nie należy” (*Potęga smaku*, ROM), jednak i ufać jej zbytnio nie warto. We wspomnianej rozmowie z Nastulanką Herbert dystansuje się wobec „pięknoduchostwa” i tych pisarzy, którzy służą czystemu pięknu. „Nie zazdrozczę im, czuję nawet odrobinę odrazy do takiej postawy. Wiem, co to znaczy piekło estetów, piekło oderwanych od rzeczywistości”¹⁰. Dla bohatera wierszy Herberta przestrzeń inferalna to właśnie azyl artystów „pełen luster, instrumentów, obrazów” (*Co myśli Pan Cogito o piekle*, PC). Bez względu na to, czy zamieszkują go twórcy czy brzydki „Mefisto w samogonnej kurtce” (*Potęga smaku*, ROM), piekło pozostaje piekłem. Zło wymierzone przeciwko człowiekowi weryfikuje wartość estetycznych ocen i ustala nowe hierarchie.

W zakończeniu *Struny światła* poeta umieścił grupę wierszy, w których słowo „piękno” pojawia się parę razy w różnych kontekstach. W wierszu *Sól ziemi* mowa jest o „najpiękniejszym punkcie miasta”, gdzie znajduje się „park z łabędziem / wille w ogrodach / perspektywa i róża”. Tej konwencjonalnej, a przy tym noszącej znamiona kiczu, scenerii przeciwstawia Herbert wiejską kobietę schyloną nad rozsypanymi drobkami cukru. Nad estetycznym pięknem – łatwym,

historią tryumfalną i historią ukrytą, s. 249–268; W. Toruń, „Syn – minie pismo, lecz ty spomnisz, wnuku”. *Herbert – Norwid*, s. 269–278; tegoż, *Rozmyślenia o cierpieniu: Norwid – Herbert*, s. 279–292; P. Michałowski, (*Prze)milczenie współczesności u Norwida i Herberta*, s. 303–320). Natomiast na dziedzictwo myśli Platona w twórczości Herberta jako pierwszy zwrócił uwagę Jerzy Kwiatkowski (*Po platońsku*, [w:] tegoż, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 180–183). Interpretację filozoficznej refleksji Platona w dramacie i poezji Herberta przynosi artykuł Barbary Sienkiewicz (*Platon Herberta, czyli o rozumie, namiętnościach, pustce i lęku*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 47–60).

¹⁰ K. Nastulanka, dz. cyt., s. 287.

plytkim, bezdusznym – prymat bierze współczucie. W wierszu *Wrózenie* na podobnej zasadzie przeciwstawia poeta linię życia: prężną i mocną, która biegnie, nie oglądając się za siebie, linii wierności: słabej i delikatnej. Herbert podkreśla wartość tego, co nieefektywne, w potocznym odczuciu – wcale nie piękne; co idzie w parze z trudem i rodzi postawę współodczuwania. Z tego też względu „najpiękniejsza jest Nike w momencie / kiedy się waha” (*Nike która się waha*, SŚ), kiedy współczucie bierze górę nad niewzruszoną posągowością bóstwa. W ten sposób już w debiutanckim tomie sztuka, która realizuje się w sferze estetyki, zastąpiona zostaje sztuką, która dotyczy etyki, apolliński ideał piękna – nieruchomo zastygły i obcy – wyparty zostaje nie tyle przez dionizyjski żywioł natury, co przez piękno, które łączy się ze współczuciem. Poeta kwestionuje priorytet fikcji estetycznej przed dobrem; odrzuca lekkość i łatwość na rzecz wysiłku i trudu. Żadne piękno nie będzie miało tej siły wyrazu, co życie. Żaden malarz rozbitych dzbanów nie odda spojrzenia kobiety pochylonej nad rozsypnymi kryształkami cukru.

Ale też w tym samym miejscu, pod koniec *Struny światła*, pojawi się inne rozumienie piękna. Piękna jest „szyja galopującego konia”, żywe i niepowtarzalne w swojej urodzie są suknie dziewcząt grających w piłkę. Te (zaczerpnięte z poezji antycznej) przykłady przytoczone zostają w wierszu *Przypowieść o królu Midasie*. Chyba nieprzypadkowo bohaterem *Przypowieści* jest Midas, który w pojedynku Apollina z Marsjaszem stanął po stronie sylena. Jego poszukiwania streszczają w sobie drogę estetycznych i etycznych rozterek autora. Król dociekał prawdy, zadawał pytania, które dotyczyły sposobu istnienia świata i człowieka, a otrzymawszy lekcję nicości, doświadczywszy znikomości ludzkiego życia, zwrócił się ku sztuce, utrwalającej „życie cieni”. Teraz malarz-artysta przejmuje edukację bohatera i próbuje godzić go ze światem. Uczy też, że jednak, bo „śmiertelna” (tak śmiertelna – wolno przypuszczać – jak ta, z którą podmiot wiersza *Pięciu* [HPG] „ofiarowuje zdradzonemu światu różę”), jest powaga tych, którzy trudzą się pracą, i tych, którzy zajmują się sztuką, którzy „oddają ziemi jedno ziarno / a zbierają dziesięć” i „piszą poematy”, „pochylają się / aby z piasku podjąć zgubioną koniczynę”. Jedni i drudzy podejmują wysiłek obrony wartości. Tak następuje transpozycja w sferę piękna takich cech, jak współczucie, ale też – „uroda istnienia”. Tak dokonuje się zgoda na życie w całej jego różnorodności i złożoności. Echo tej rozmowy

usłyszeć można po latach w wykładzie, który Pan Bóg daje Spinozie. Wśród dobrych rad Stwórcy jest i ta, by wybaczyć weneckim lustrom i „kwiatom we włosach” (*Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*, PC). Postawa afirmacji i współczucia ogarnąć ma bowiem także to, co jest nośnikiem „czystego piękna”, „bezużytecznego” estetyzmu.

Wpływ na estetyczne sądy autora *Struny światła* oraz *Hermesa, psa i gwiazdy* miała, trzeba założyć, sytuacja polityczna i sprzeciw wobec ideologii, która nie liczyła się z wartością pojedynczego człowieka. Promowanie siły, witalności i awangardowego parcia naprzód niosło z sobą pogardę dla tego, co słabe; dla kruchego, osobnego istnienia. Doświadczenie historyczne zdecydowało o moralnej ocenie sztuki: z natury przejrzystej, etycznie obojętnej i – jako taka – niebezpiecznej, zwodzącej, podatnej na manipulacje. Takie konotacje niosą utwory *Mały ptaszek* (HPG), *Ornamentatorzy* (HPG), *Zwierciadło wędruje po gościńcu* (R), *Pacyfik II (Na Kongres Pokoju)* (R), *Co myśli Pan Cogito o piekle* (PC), *Pana Cogito przygody z muzyką* (ENO), *Dalida* (EB). Jednak źródeł bezkompromisowej postawy poety i przekonania, że sztuka łączy się z moralnością, szukać można również w ponadpolitycznych racjach i w poglądach o głębszej tradycji.

Jednym z patronów tego typu myślenia był niewątpliwie Norwid, który zanegował romantyczny poryw, a natchnienie zastąpił trudem. Twórczość autora *Promethidiona* jest ważnym punktem odniesienia dla Herbertowych rozważań nad sztuką¹¹, o czym mowa będzie w kolejnych rozdziałach. Tu powiedzmy tylko, że lekcja Norwida uczy m.in., że tworzeniem rządzi moralny imperatyw. „Bo piękno po to jest, by zachwycało do pracy, praca, by się zmartwychwstało”¹². Poeta romantyczny, a za nim Herbert, idzie jeszcze dalej: głosi apologię bohaterstwa i męczeństwa („artystów czołem / są męczennicy”, a „bohaterstwo jest na szczycie sztuki”¹³ – czytamy w *Promethidionie*). Norwid sytuuje artystę poniżej bohatera, męczennika, proroka¹⁴. Także poeta współczesny, postponując nieludzkie, estetycznie doskonale piękno,

¹¹ Niektóre aspekty tego oddziaływania omawia J. Fert, dz. cyt.

¹² C. Norwid, *Promethidion*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 3: *Poematy*, Warszawa 1971, s. 428.

¹³ Tamże.

¹⁴ Pisze o tym – omawiając związki Norwida z Platonem – Zofia Szymdtowa (*Platon w twórczości Norwida*, [w:] tejże, *Poeci i poetyka*, Warszawa 1964, s. 291–292).

wywyższa wartość cierpienia; w wierszach *Apollino i Marsjasz* (SP), *Mona Liza* (SP), *Malarz* (HPG), *Pan Cogito – Zapiski z martwego domu* (ROM) stosuje metodę zestawienia estetycznego ideału i ludzkiego bólu. W ostatnim z wymienionych utworów męczeństwo urasta do rangi sztuki najwyższej.

Sprzeciw wobec złudnego piękna i nachylenie nad życiem wskazuje drogę rozwoju estetycznej refleksji Herberta. Od momentu debiutu poeta konsekwentnie prowadzi rozprawę ze sztuką pięknego pozoru. Okrutna doskonałość, sztuczność i nieprawdziwość – to argumenty koronne przeciwko pięknu uosobionemu w postaci Apollina, który pojawi się także w późniejszych utworach poety (*Apollino i Marsjasz*, SP; *W drodze do Delf*, HPG). Kolejne tomy przynoszą pochwałę życia dalekiego od kamiennego ideału (kruche, pełnego wahań i wątpliwości) oraz świata bez upiększeń, prawdziwego. Herbert z życzliwością spogląda na to, co ułomne, kalekie, gorsze, zgrzebne czy byle jakie, po ludzku niedoskonałe: na Szemkela (*Siodmy anioł*, HPG), Madonnę z lwem (*Madonna z lwem*, HPG), „odrapane tapety” (*Pokój umebłowany*, HPG), „domy przedmieścia o zapadniętych skroniach” (*Domy przedmieścia*, PC). Pochwała pospolitości, zwyczajności, nawet brzydoty to aprobatą dla świata w jego różnorodności i dla prawdy rzeczywistości. Maria Gołaszewska zauważa:

Wartością najtrafniej oddającą istotne cechy świata, najbardziej zbliżoną do prawdy, wydaje się właśnie brzydota. Piękno w świetle takiego stanowiska jest „nieprawdziwe”, pokazuje jedynie pozory, świat, który *de facto* nie istnieje. Dawniej sądzono, że istnienie wiąże się z dobrem i pięknem (transcendentalia), dziś współczesny artysta zakłada, że właśnie zło i brzydota są bytem, natomiast piękno i dobro, a czasem także prawda – złudzeniem, utopią, ewentualnie przedmiotem ludzkich tęsknot, lecz nie rzeczywistością¹⁵.

Jak się zdaje, poglądy Herberta bliskie są przekonaniom „współczesnego artysty”. Należałoby je sytuować na tle słynnego sporu o turpizm. W dyskusjach, inspirowanych przez Juliana Przybosa i Stanisława Grochowiaka, Herbert zdaje się opowiadać po stronie tego drugiego. Wybiera „wierność ziemi” (jego Ikar woli kolce i ostre kamienie niż piękną tęczę) i – tak jak niegdyś Józef Czechowicz – nie chce być „świerszczem Pana Boga”. Wyżej ceni posążek Wielkiej Matki niż umieszczony w tym samym Muzeum Luwr portret Mony Lizy.

¹⁵ M. Gołaszewska, *Metafizyka wartości*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986, s. 87.

W poezji Herberta bunt wobec piękna oderwanego od życia przechodzi różne fazy: od dowartościowywania tego, co kalekie i ułomne, poprzez wierność rzeczom, do których poeta pragnie mówić czule i (co istotne) po imieniu, po ironię demaskującą estetyczne złudzenia. Inspirowana etyką przemiana wiąże się z deklaracją zmiany postawy podmiotu mówiącego. Herbert wyrzeka się szczytnych, „wysokopienych” idei. Jego bohater nie marzy już o podniebnych lotach (*Wybrańcy gwiazd*, HPG), decyduje się na „lot krótki i upadek na kamienne dno” (*Balkony*, HPG), na „płaski horyzont / linię prostą / przyciąganie ziemi” (*Pan Cogito i wyobraźnia*, PC), a wzorem jest dlań nie Dedal, reprezentujący klasyczny porządek i platoński świat idei, lecz wspomniany Ikar, którego ciągnie ku ziemi (*Dedal i Ikar*, SŚ). „Wygnany arkadyjczyk” poddaje surowej ocenie wcześniejsze ideały. Najbardziej chyba bezceremonialnie postępuje z nimi Pan Cogito – oddelegowany do rozprawienia się nie tylko z potworem nicości, ale też z fantazmatami i złudzeniami przeszłości. Paradoksalnie to właśnie temu bohaterowi o filozoficznej proveniencji przychodzi bezlitośnie zmierzyć się z abstrakcjami filozofii i estetyki, rozprawić niejako z sobą samym. W tomie *Pan Cogito* za pomocą drwiny, ironii, a nawet groteski Herbert strąca sztukę z piedestału, zderza wzniosłość i pospolitość, deprecjonuje pojęcia i symbole należące do tradycji i „stylu wysokiego”. Przyziemność bierze górę nad wzniosłością, a życie nad sztuką. Muza wymiata odpadki poematu (*Codziennosc duszy*, PC), świerszcze, które u Platona symbolizowały moc poezji, teraz tylko „łaskoczą w ucho” (*Pan Cogito a myśl czysta*, PC), a obolała pięta wypiera wzniosłe idee greckiego filozofa (*Pan Cogito a perła*, PC).

Po stronie kamienia

Pomimo mizerialistycznych sympatii Herbert nie poszedł drogą turpizmu. Zdecydowanie bliżej mu do artysty z wiersza *W pracowni* (SP), który „nieświadomą ręką poprawia świat”, niż do sportretowanego wcześniej „pana artysty” (*Nic ładnego*, SP), który z mądrą miną i pewną ręką komponuje świat z odpadków. „O jasną wodę potopów uprasza pędzel” – pędzel malarza, dodajmy, który przenosi na płótno niechlujne staruszki i sceny pijackie (*Trzy studia na temat realizmu*, HPG). W poezji Herberta piękno nie zostaje wymienione na brzydotę.

Ekwiwalentem róży nie jest szczur ani durszlak, zastępuje ją róża czarna, która „wynika / [...] / z oczu oślepionych / wapnem” (*Czarna róża*, SP), której trzeba przywrócić kolory i wywieść ku życiu. Zgodzić się trzeba z Krzysztofem Dybciakiem, który zauważa, że poeta nie tyle dowartościowuje piękno, co „intronizuje zasadę prymatu dobra, przyznając mu zdolność przemieniania w piękno obiektów uznawanych tradycyjnie i powszechnie za brzydkie”¹⁶. To, co brzydkie, jest aprobowane tylko wówczas, gdy jest zarazem słabe, kruche, bezbronne. Stąd pewnie tak silne zanegowanie tej odmiany sztuki współczesnej, która wyraża się poprzez hałaśliwą pewność siebie, popis i brawurę. Jej negatywny wizerunek kreśli poeta w wierszach *Pan Cogito a pop* (PC), *Pan Cogito o magii* (PC), *Wóz* (ENO), *Portret końca wieku* (EB)¹⁷. Brońąc ludzkich słabości i cierpienia, autor wiersza *Dlaczego klasycy* (SP) odżegnuje się od apoteozowania ich w sztuce. W jednym z ostatnich wierszy, w którym poeta z rezygnacją przystaje na obecność „stękań, eksklamacji, szlochów”, przemiana „gatunku wysokiego”, jakim jest tragedia, w kuchenny romans dokonuje się bez jego woli. Rolą sprawczyni niechcianych metamorfoz – czułości jest przecież samotne przebywanie „w ciemności pustej chłodnej sali” (*Czułość*, EB). Herbert, podobnie jak Norwid, jak Nietzscheański Zaratustra, a przed nimi Sokrates i Platon, wybiera postawę mędrca. Swojemu artystycznemu powołaniu przeciwstawia dolinę, gdzie „huczy / nowy śmiech / pod ciemnym lasem” (*Co będzie*, N). W kontekście rozważań nad kondycją współczesnej cywilizacji i kultury kreowany jest wizerunek poety jako artysty samotnego wobec swej współczesności i panujących w niej upodobań; wiernego swym przekonaniom i zdystansowanego wobec spłyconej wersji rzeczywistości, którą oferuje sztuka masowa – wobec pozoru.

W dramacie poświęconym Sokratesowi i jego uczniom pada znamienne pytanie: „Świat składa się z pozorów. Wszędzie cienie, tylko

¹⁶ K. Dybciak, dz. cyt., s. 144.

¹⁷ Podobnie kategorycznie wypowiada się na ten temat Herbert publicysta i eseista, krytykujący rozbite dzbany i skoncentrowane na sobie duszyczki. W eseju *Cena sztuki* stwierdza: „znakomita część sztuki współczesnej opowiada się po stronie chaosu, gestykuje w pustce albo mówi o historii własnej, jałowej duszy” (MNW 46), a we fragmencie wspomnianego wywiadu z K. Nastulanką krytykuje „krzykliwą modę na negację, pustkę, rozpacz, triumfalne dorzynywanie sztuki” (dz. cyt., s. 283).

cienie. Ale gdzie jest rzecz, która rzuca cień?” (*Jaskinia filozofów*, D). Herbert godzi się na „świat cieni”, na przemijalne, nietrwałe piękno świata, ale nie rezygnuje z pytania o „rzecz, która rzuca cień”¹⁸. Oddzielić prawdę od pozoru, występować przeciwko złudom i fałszom – oto zadanie dla króla Midasa; oto cel artysty. Dlatego ważna jest obietnica malarza:

będziemy trochę pili
i trochę filozofowali
i może obaj
którzy jesteśmy z krwi i z łudy
w y z w o l i m y się w końcu
od gniotącej l e k k o ś c i p o z o r u [podkr. – M.M.]

(*Przypowieść o królu Midasie*, SŚ).

Oksymoron „gniotąca lekkość” konotuje te same skojarzenia, co „kamienna lekkość” Apollina. Czysty estetyzm uosobiony w postaci bóstwa odrzucony zostaje – wolno przypuszczać – nie tylko w imię współczucia, ale też w imię prawdy.

Przeciwstawienie prawdy i pozoru, istoty i wyglądu, wnętrza i powierzchni, skóry czy skorupy okazuje się w twórczości Herberta niezwykle trwałe, dowodząc stabilności podstaw jego koncepcji estetycznej

– zauważa Barbara Sienkiewicz¹⁹. Docieranie do prawdy, która – pojmowana w duchu Platona – posiada walor niezmienności i trwałości, staje się motorem estetycznych poszukiwań poety. „Taki tylko artysta może tworzyć rzeczy doskonałe, który ma wzrok utkwiony w istotę rzeczy, nie w to, co się zmienia”²⁰ – dowodził Platon w *Tymeusie*.

Dwa może trzy
razy
byłem pewny
że dotknę istoty rzeczy
i będę wiedział

– zapewnia Herbert w wierszu *Objawienie* (SP). W poetyckiej praktyce dążenie do istoty przekłada się na poszukiwanie metody twórczej. Sztuka ma być rodzajem poznania i dawać adekwatny wyraz

¹⁸ O tym w kontekście związków Herberta z Platonem pisze Barbara Sienkiewicz (dz. cyt., s. 55).

¹⁹ Tamże, s. 55–56.

²⁰ Tę opinię cytuję za Z. Szmydtową, dz. cyt., s. 295.

rzeczywistości, lecz – inaczej niż u Platona – nie (albo raczej: nie tylko) za pośrednictwem filozoficznych abstrakcji, lecz poprzez konkret.

Spośród zmysłów, przywoływanych przez Herberta na usługi poetyckiego tworzenia, uprzywilejowaną pozycję posiadają dotyk i wzrok. Dotyk, który „układa palce w ranie świata/i od pozoru rzecz oddziela” (*Dotyk*, HPG), wydaje się najbardziej sprawdzalną i namacalną metodą poznawania świata, bardziej wiarygodną niż wzrok, który może być nieostry, przesłonięty kataraktą czy bielmem. Ostatecznie jednak to patrzenie wiecie prym w artystycznym wyrażaniu świata. W *Studium przedmiotu*, zbiorze w całości niemal poświęconym problemom sztuki i artysty, patrzenie i obserwacja świata zostają szczególnie wyeksponowane. Oko pojawia się tutaj jako samodzielny bohater wiersza. Kamyki „do końca będą na nas patrzeć / okiem spokojnym bardzo jasnym” (*Kamyk*, SP). Oko malarza „przechodzi / od plamy do plamy / od owocu do owocu”, animizowane i antropomorfizowane „mruczy”, „uśmiecha się”, „wspomina” (*W pracowni*, SP). Autor *Studium przedmiotu* zachęca, by „słuchać rad wewnętrznego oka”. Patrząc nim, dojrzeć można robaczywe wnętrze zegara i serca (*Zegar, Serce*), odgadnąć prawdziwą naturę stołu (*Ostrożnie ze stołem*) i krzeseł (*Krzesta*), zrozumieć istotę komina (*Komin*). Także i później, w poznawczym opanowywaniu świata, które staje się udziałem Pana Cogito, chłodny ogląd rzeczy odgrywa rolę decydującą. Bohater uważnie obserwuje w lustrze swoją twarz (*Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, PC), podejrzliwie przypatruje się ciału zmarłego przyjaciela (*Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela*, PC). „Oko pana Cogito” śledzi doniesienia prasowe (*Pan Cogito czyta gazetę*, PC); analizuje, porównuje, zestawia, rozstrzyga.

Nie przypadkiem nauczycielem króla Midasa jest malarz. Postać malarza-artysty powraca w wierszach poety dużo częściej niż sylwetki przedstawicieli innych dziedzin sztuki. Zarazem jednak Herbert zdecydowanie dystansuje się wobec Symonidesowej zasady *ut pictura poesis* i poetów kolorystów, uprawiających „ogrody wyobraźni”. *Mimesis* znaczy dla niego na sposób platoński, jako *aletheia*. Ważne jest bowiem to, co dzieje się pod powierzchnią, „po tamtej stronie oczu” (*Zobacz*, SŚ). Nie kopiowanie, lecz „widzenie wewnętrzne”, które ma szansę odkryć prawdę, odsłonić jakości metafizyczne bądź

ukryty sens zjawiska²¹. Uprawianie sztuki jest równoznaczne z odgadywaniem szyfru świata i z porządkowaniem bytu. Sokrates, bohater *Jaskini filozofów*, radzi swemu uczniowi:

Spójrz chłodno na linie zamykające przedmioty: widzisz stożki, kule, sześciiany. Są bez barwy. Leżą w przestrzeni, jakby je ułożyła ręka szukająca ładu. Spośród wszystkich zmysłów najmądrzejsze są oczy. Oczy chronią duszę od zamętu. Uleczy was spokój, jaki zsyła linia gałęzi, położona na tło zimowego nieba.

Taki właśnie obraz – gałęzi na tle zimowego ogrodu – konstruuje poeta w wierszu zatytułowanym *Zimowy ogród* (SP). Okno otwiera się tu na ogród, a „z czarnego pnia z ciężkiego ciała / wyrasta gałąź”. U początków tej wizji znajduje się jednak nie obraz, lecz dźwięk – stuk „pazura mrozu w okno”. Podobnie w poetyckiej kreacji, o której mowa w *Pudełku zwanym wyobraźnią* (SP), impuls dźwiękowy staje się sygnałem wywoławczym świata przedstawionego. Czynności zastukania, świstu i chrząknięcia uruchamiają kolejno: kukułkę, drzewa, rzekę, góry, doliny, miasto, wieżę, szczerbaty mur i żółte domki. W tym samym tomie znaleźć można polecenie:

dmuchając
w małą fujarkę wyobraźni
wyprowadź
kolory
z czarnej
róży

(*Czarna róża*, SP).

Jak wiadomo, bohater Herberta nie ufa nie tylko czystemu pięknu, ale też muzyce. Ta bowiem zwodzi, mami i – co znamienne! – jest „przejrzysta i bez znaczenia” (*Pana Cogito przygody z muzyką*, ENO); podobnie jak czyste piękno, absorbować może różne, a przy tym i niebezpieczne treści. Być może stąd bierze się, występująca w poezji

²¹ Na temat roli zmysłów i „sztuki patrzenia” w twórczości Herberta por. A. Workowski, *Wzrok i obecność. Spór historyków sztuki z historykami literatury. Uwagi filozofa*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, Biblioteka Pana Cogito pod red. J.M. Ruszara, Lublin 2006, s. 225–245; J.M. Ruszar, *Zmysły i metafory. Hierarchia zmysłów według Zbigniewa Herberta*, [w:] *Zmysł wzroku...*, cz. 1, s. 246–273; D. Kozicka, *Przemozna wola konfrontacji. Sztuka patrzenia w esejach Zbigniewa Herberta*, [w:] *Zmysł wzroku...*, cz. 2, s. 59–71.

autora *Struny światła* już od samego początku, skłonność do przemieniania dźwięku (tego zatem, co można usłyszeć) w obraz bądź napis („Ostatnie echo salwy”, o którym mowa w *Cментарzu warszawskim* [SŚ], zostaje uformowane „w kamienną płytę / i zwięzy napis / odbity spokojną antykwą”). Tak – na płaszczyźnie zmysłów – dokonuje się niejako przejście od romantycznych wyobrażeń poety-wieszczka, natchnionego śpiewaka, uprawiającego poezję maniczną do poety-rzemieślnika naśladowującego rzeczywistość, narzucającego sobie rygor formalny. Nie samorodna, łatwa śpiewność, lecz wysiłek komponowania na nowo fragmentów wielkiej składanki. Rzec można, że Orfeuszowy zamiar ocalenia/scalenia realizuje się za sprawą sztuki, która pozwala na nowo „stworzyć / swą nieskończoność i początek” (*Kłopoty małego stwórcy*, SŚ) i zgłębiać istotę rzeczy, docierać do prawdy.

W wierszu *Widokówka od Adama Zagajewskiego* (R) piękno i prawda zestawione zostały obok siebie i podporządkowane misji. Jest nią przygotowanie odbiorców na nadejście „chwili ostatecznej”:

Tej garstce która nas słucha należy się piękno
ale także prawda
to znaczy – groza

aby byli odważni
gdy nadejdzie chwila.

Te słowa w kontekście przywołanej dalej Apokalipsy pozwalają traktować sztukę jako tę, która podprowadza do doświadczenia religijnego i otwiera na transcendencję. Także w tym sensie poeta wchodzi w rolę kapłana wierzącego (za Dostojewskim), że piękno może zbawić świat. „Uwierzyliśmy zbyt łatwo że piękno nie ocala” – przyzna poeta w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM), rozstrzygając wcześniejsze wątpliwości. Nie ocala bowiem, co pokazuje już autor *Struny światła*, piękno samo w sobie i dla siebie oraz sztuka związana z czystym estetyzmem. Może dlatego nie sposób żyć nie tylko w piekle artystów, ale i w raju estetów? Może też dlatego w *Studium przedmiotu* (SP) wśród warunków stawianych idealnemu przedstawieniu był i ten, by miało ono „oblicze rzeczy ostatecznych”, a o twórcę, jak pokazuje *Epizod z Saint-Benod't* (N), walczą równocześnie Anioł i Szatan. Pięknem „prawdziwym” jest bowiem to, które otwiera człowieka na prawdę i przenosi poza sferę czysto estetyczną; które łączy się z tym, co je przewyższa, co jest trwałe i niezmiennie. Taki walor zdaje się

posiadać „odporna na działanie czasu” poezja Eliota i Rilkego, a także niektóre dzieła malarzy współczesnych i – dużo częściej – twórczość dawnych mistrzów. Te pierwsze przywołuje poeta w *Studium przedmiotu* (obrazy Malewicza i Berlewiego są komponentem idealnego „przedmiotu którego nie ma”), te drugie – w wierszach *Dawni mistrzowie* (ROM), *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP* (ENO) oraz w esejach poświęconych sztuce. W obu wypadkach do głosu dochodzi nie tyle piękno, co wzniosłość (poetycka refleksja Herberta współbrzmi z rozważaniami Jean-Françoise Lyotarda na temat wzniosłości w sztuce awangardowej). Ostatecznie dla współczesnego poety, podobnie jak dla Norwida, sztuka jest wcieleniem najwyższych prawd i odsłania wyższy porządek rzeczy. To w niej znajduje wyraz idea trwałości i niezmienności – idea kamienia. Ale też w kontakcie z nią do głosu dochodzi jakość przeciwna: w jasnym *lucidus ordo* wyraźnie odsłania się pełna pęknięć, przemijalna i krucha kondycja człowieka.

Dwie nogi Pana Cogito

W twórczości Herberta dyktat kryteriów moralnych relatywizuje tradycyjne podziały na rzeczy piękne i brzydkie, a prymat współczucia i nakaz wierności komplikują estetyczne preferencje. O ile krzyk obdzieranego ze skóry Marsjasza (*Apollo i Marsjasz*, HPG) oraz zamęczonego Adama (*Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, ROM) mierzony jest najwyższą skalą estetycznych ocen, o tyle butny krzyk muzyki pop jest estetycznie nie do przyjęcia (*Pan Cogito a pop*, PC). W spojrzeniu Mony Lizy, „tłustej i niezbyt ładnej Włoszki”, obojętnej na losy świata, śpią ślimaki (*Mona Liza*, SP), a nieludzka doskonałość nieba niebezpiecznie spokrewnia się z rzeczywistością piekła (*Przeczcucia eschatologiczne pana Cogito*, PC). I nie ma tu jednoznacznych rozstrzygnięć. U Herberta bowiem, jak zauważa Balcerzan, „artyzm to konflikt wartości, dialog idei, gra tez i antytez, to naprzemiennosc klęsk i zwycięstw Don Kichota i Sancho Pansy”²².

Jedną z realizacji tych opozycji jest platońskie z ducha przeciwstawienie odmiennych sił działających w człowieku. W usta Sokratesa, bohatera *Jaskini filozofów*, wkłada Herbert znamienne przekonanie o dwóch

²² E. Balcerzan, dz. cyt., s. 246.

rodzajach krwi krążącej w człowieku (*Jaskinia filozofów*, D 31). Krew jasna to siła pozytywna, reprezentująca rozum, krew ciemna – będąca źródłem lęku – odzwierciedla namiętności i pragnienia. Platońskim wariantem tej dychotomii jest obraz duszy, którą Platon opisał w *Fajdrosie*. Dusza każdego śmiertelnika składa się bowiem z trzech części:

dwie niby na kształt koni, a trzecia na kształt woźnicy. [...] Z koni zaś, powiedzieliśmy, jeden dobry jest, a drugi nie. [...] Otóż ten z nich, który lepsze ma stanowisko, kształty ma proste a proporcjonalne i zgrabne; wysoko nosi kark, nos ma ładnie zgarbiony, białą maść, czarne oczy; ma ambicje, ale ma i władzę nad sobą, i wstyd w oczach. Lubi zasłużoną chwałę; batoga nie potrzebuje, dobre słowo mu wystarcza. A drugi krzywy, gruby i lada jak związany; twardy ma kark, krótką szyję, nos do góry zadarty, czarną sierść, ogień w krwią nabiegłych oczach; buta i bezczelność to jego żywioł. Nie słyszy całkiem, bo ma kudły w uszach; ledwie że bicza i ościenia posłucha²³.

Wyobrażenie podobne znajdziemy w poezji Herberta – oto wizerunek Pana Cogito o dwu nogach (PC):

Lewa noga normalna
 rzekłbyś optymistyczna
 trochę przykrótka
 chłopięca
 w uśmiechach mięśni
 z dobrze modelowaną łydką

prawa
 pożał się Boże –
 chuda
 z dwiema bliźniami
 jedną wzdłuż ścięgna Achillesa
 drugą owalną
 bładoróżową
 sromotną pamiątkę ucieczki

lewa
 skłonna do podskoków
 taneczna
 zbyt kochająca życie
 żeby się narażać

prawa
 szlachetnie sztywna
 drwiąca z niebezpieczeństwa

tak oto
 na obu nogach

²³ Platon, *Fajdros*, [w:] *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1993, s. 42.

lewej którą przyrównać można do Sancho Pansa
i prawej
przypominającej błędnego rycerza
idzie
Pan Cogito
przez świat
zataczając się lekko

(*O dwu nogach Pana Cogito, PC*).

Obraz Pana Cogito o dwóch nogach, Don Kichota i Sancho Pansa w jednej osobie, pojawia się na początku tomu *Pan Cogito* jako część ironicznej charakterystyki bohatera. I choć wizerunek ten zdaje się nawiązywać do tradycyjnego przeciwstawienia postawy idealistycznej i życiowego praktycyzmu, posiada bogatszą wykładnię. Ważniejszy od doraźnych konotacji (biograficznych czy politycznych) jest tu ładunek treściowy związany z omawianymi zagadnieniami etyki i estetyki. Prawa noga – dumna i szlachetna – wyraża bezkompromisowe dążenie do prawdy oraz dukt moralny, lewa symbolizuje to, co zwyczajne, zmysłowe i słabe; prawa – związana jest z powinnością, lewa – z przyjemnością. Rozum i namiętności; wierność i niefrasobliwość; intelekt i zmysły; rzeczy i cienie; filozoficzne abstrakcje i umiłowanie konkretności, kamienna stałość i płocha lekkość – oto racje, które przypisać można każdej ze stron. Szlachetność nie idzie przy tym w parze z pięknem. Wszak noga prawa jest chuda i cała w bliznach. Jej opis przywołuje postać starej panny Cnoty, nad której losem („mój Boże / żeby ona była trochę młodsza / trochę ładniejsza”) żalił się Pan Cogito (*Pan Cogito o cnotcie*, ROM). Podobnie jak w tamtym przypadku, także i tu retoryka ironii objawia się w całym swoim skomplikowaniu, a sympatie autora stają wyraźnie po stronie nogi prawej²⁴. Lewa – „normalna” i zgrabna, „rzekłbyś optymistyczna” – niebezpiecznie uruchamia polityczne skojarzenia. Jej ruch nazbyt przypomina lekki krok Apollina i ów „krok taneczny”, o który ironicznie zabiegał podmiot wiersza *Prośba* (ENO); umiłowanie życia („zbyt wielkie by się narażać”) negatywnie rzutuje na jej wizerunek.

Egzystencja Pana Cogito (inaczej niż bohatera lirycznego Grochowiaka, któremu bliższy jest Sancho Pansa) opiera się jednak na obu filarach. Bohater przemierza świat, zataczając się lekko, a jego krok jest

²⁴ Por. komentarz Stanisława Barańczaka do wiersza *Pan Cogito o cnotcie* (*Cnota, nadzieja, ironia*, [w:] *Poznanawanie Herberta*, cz. 2, s. 397).

równie daleki od poddanego rytmowi bębna czy kołatki marszu, jak i od lekkiego, niefrasobliwego tańca. Poblazliwie i z humorem traktuje poeta ludzką egzystencję, zgadza się na ułomność i słabość, na współistnienie w człowieku dwóch władz i pragnień, dwóch dróg poznawania świata. „Czy naprawdę nie można mieć ich zarazem”? – pytał poeta już w wierszu *Ścieżka* (N). Owszem, zdaje się twierdzić autor wiersza *O dwu nogach Pana Cogito*, lecz za cenę nieredukowalnego napięcia. I ani maksymalny dystans między autorem wewnętrznym a Panem Cogito, ani groteskowość ujęcia²⁵ nie niwelują tej prawdy. Oto – rzecz można – klasycystyczna z gruntu równowaga cech pozornie sprzecznych: logika, umiar, rygor, wyrazistość, męskie zdecydowanie i delikatność, lekkość, wdzięk, gracia. Bo choć „szyja galopującego konia jest piękna” (*Przypowieść o królu Midasie*, SŚ), to jednak – jak twierdzą klasycyści – najpiękniejszy jest rumak wtedy, gdy wstrzymuje się jego bieg²⁶, gdy to, co jest życiem, żywiołem, słabością, ujęte zostaje w karby i wędzidło.

Ostatnie wiersze pokazują wyraźnie: nie zmieniły się Herbertowe „tablice wartości”; kamienna trwałość nazaczyła również zrodzone niegdyś dylematy. Kamień i wzruszenie, obojętność i czułość muszą pozostać obok siebie. „W oku marmurów mgła i krople toczą się po twarzy” (*Czułość*, EB). Nakaz „wzruszania” znalazł jednak inny wyraz – w przemianie postawy podmiotu mówiącego i w sferze dykcji. Rzec można, że droga poetycka Herberta prowadzi od retorycznego stylu i koturnowych gestów, obecnych jeszcze w pierwszych tomach, poprzez ironiczny, sceptyczny ogląd świata oczyma Pana Cogito aż do cichego, lirycznego mówienia i prostoty, która najświetniejszy wyraz znajdzie w utworach ostatnich.

W *Epilogu burzy* monochromatyczna skala naciąga barwą Norwidowych *Kwiatów*. „Czarny i biały Norwid i wyrzut sumienia” – podsumuje poeta w rozrachunkowym wierszu *Pora*. Ścisząc głoś, robiąc

²⁵ Por. S. Barańczak, *Ironie*, [w:] tegoż, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2001, s. 142–144.

²⁶ Por. H. Peyre, *Co to jest klasycyzm?*, tłum. M. Żurowski, Warszawa 1985, s. 124.

rachunek życia – Herbert rozlicza swe białe-czarne oceny, łagodzi sądy i akceptuje odrzucane niegdyś racje. Stukot kołatki spokrewnia się teraz ściśle ze „słabym światłem sumienia stukiem jednostajnym” i rytmem serca. Z pragnieniem, które zaciążyło na kształcie całej twórczości:

żeby szlachetne piękno
uroda istnienia
a może nawet dobro
miały we mnie dom

(*Małe serce*, ENO).

Światy, cienie światów, światy z marzenia

Związki Herberta z romantyzmem

Twórczość autorów wybitnych zazwyczaj nie mieści się w ramach istniejących prądów i poetyk i zmusza do rewizji utrwalonych pojęć. Tak dzieje się z poezją Zbigniewa Herberta. Z perspektywy niemal pięćdziesięciu lat, które minęły od czasu pojawienia się pierwszych głosów komentujących dokonania poety, można powiedzieć, że w tym wypadku na próbę wystawiona została przede wszystkim formuła klasycyzmu. Przywoływana wielokrotnie w refleksji towarzyszącej wypowiedziom badaczy Herberta, na różne sposoby redefiniowana, okazała się jednym z pojęć-worków, gotowych pomieścić wzajemnie sprzeczne treści. Nieprzypadkowo Jerzy Kwiatkowski, jeden z najbardziej przenikliwych krytyków, pisząc o klasycyzmie autora *Hermesa, psa i gwiazdy* oraz *Studium przedmiotu*, słowo „klasyk” ujmował w cudzysłów¹.

Gdyby szukać możliwie ogólnych, niepodlegających semantycznej redukcji wyznaczników Herbertowego „klasycyzmu” (zarazem elementów, które zdecydowały o wyborze klasycznego idiomu), okazałoby się pewnie, że jednym z nich był sprzeciw wobec wzorców mówienia utożsamianych z romantyzmem. Taką sugestię zawierają wypowiedzi samego autora. W komentarzu wyjaśniającym „dlaczego klasycy?” Herbert z dystansem pisze o „romantycznej koncepcji poety obnażającego swoje rany, opowiadającego o własnym nieszczęściu” (*Dlaczego klasycy*, UR). Natomiast w wywiadzie udzielonym Renacie Górczyńskiej oświadcza: „W każdym razie ja bym się trochę buntował przeciwko w z o r o w i r o m a n t y c z n e m u [podkr. – M.M.], który

¹ Zob. J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty*, [w:] tegoż, *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, Kraków 1995, s. 304.

nie jest moim wzorem” i dodaje „Uznaję wagę cierpienia i doświadczenia – cielesnego cierpienia, także duchowego – ale nie zalecałbym go” (*Sztuka empatii. Rozmawia Renata Gorczyńska*, WYW 171).

Podobnie jak Fryderyk Nietzsche, jeden z mistrzów jego młodości, poeta nie zgadza się na romantyczne zamiłowanie do cierpienia, na „romantyczną kokieterię, która czyni z cierpienia środek do zniewalania ludzi”². Na podstawie wypowiedzi publicystycznych formułowanych także przy innych okazjach, można założyć, że w świadomości teoretycznoliterackiej Herberta romantyzm (jako przeciwwaga klasycyzmu) łączył się z określoną postawą wobec rzeczywistości i obejmował przede wszystkim potoczne rozumienie terminu. Byłby to raczej postromantyzm w sensie historycznym, czy też ów „romantyzm wieczny”, o którym Henri Peyre pisze:

Od najdawniejszych czasów niewątpliwie istniały temperamenty i sposoby odczuwania romantycznego w tym znaczeniu słowa, które obejmuje przewagę namiętności nad rozwagą, zainteresowanie dziwnością, niezadowolenie z teraźniejszości, przyjemność, jaką można znaleźć w cierpieniu³.

Jednak nie tylko eksponowanie cierpienia, nie tylko dawanie wyrazu irracjonalnym funkcjom umysłu, preferowanie niezwykłości czy przyzwolenie na emocjonalną egzaltację zdają się jawnie sprzeczne z formułowanymi *explicite* oczekiwaniami Herberta wobec sztuki. Twórczość poety pokazuje, że „nietzscheańska podejrzliwość” czy – jak określił jego postawę Stanisław Barańczak – „romantyczna

² Przytaczam sformułowanie J. Tischnera (*Dążenie do ontologizacji osoby*, [w:] tegoż, *Myslenie w żywiole piękna*, wybór i oprac. W. Bonowicz, Kraków 2004, s. 200).

³ H. Peyre, *Romantyzm wieczny i romantyzm historyczny*, [w:] tegoż, *Co to jest romantyzm?*, tłum. i posłowiem opatrzył M. Żurowski, Warszawa 1987, s. 11. W tym samym miejscu autor wyjaśnia: „Wszystkie stany duszy, wszystkie postaci wyobraźni, nie wyłączając namiętnego umiłowania natury, tęsknoty do śmierci, chorobliwości jako ideału mogły występować u pewnych ludzi przed dziesięć, dwadzieścia, dwadzieścia pięć wiekami. Ale nie było zwyczaju mówić o tym i brakowało słów, żeby takie stany wyrażać”. Takie rozumienie terminu „romantyzm” zostaje także przywołane w pierwszej z dwadzieścia pięć definicji W. Tatarkiewicza, zgodnie z którą pojęcie to oznacza „zdanie sztuki całkowicie lub przeważnie na uczucie, przecucie, popęd, entuzjazm, wiarę, a więc irracjonalne funkcje umysłu” (W. Tatarkiewicz, *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 3).

nieufność”⁴ dotyczy także koncepcji związanych ze ściśle historycznym rozumieniem terminu: idei poezji natchnionej i postawy poety-wieszczka, rewelatora prawdy objawionej (*Wybrańcy gwiazd*, HPG; *Przypowieść*, HPG; *Pisanie*, SP; *Objawienie*, SP; *Pan Cogito. Ars longa*, EB), puszczenia wodzy fantazji (*Kołatka*, HPG; *Pan Cogito i wyobrażenia*, PC), pojmowania natury jako organizmu przenikniętego siecią *correspondances* (*Głos*, HPG; *Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*, PC), zamiłowania do pamiątek i „świętych relikwii” przeszłości (*Księstwo*, SP), wreszcie idei ducha czasu (*Izydora Duncan*, ROM; *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, ENO).

Powodów niechęci pozwala się domyślać debiutancki tom, zwłaszcza obecny w nim wątek rozrachunkowy. Jak wiadomo, dla poetów okresu wojny i okupacji romantyzm był „podstawowym kodem literackim”⁵; romantyczna poezja sprzyjała rozwojowi i utrwalaniu stereotypów poetycko-emojonalnych. Jednym z takich stereotypów, zarazem wcieleniem epigońskich tendencji prądu, jest w *Strunie światła* poeta-śpiewak. Jego sytuacja odzwierciedla rozczarowanie ideałami romantycznymi – w świadomości tych, którzy przeżyli kataklizm, łączonymi z klęską wrześniową i upadkiem przedwojennej Rzeczypospolitej. Reprezentowany przezeń model poezji (Herbert utożsamiał go z kulturowym paradygmatem romantyzmu⁶), musi zostać zakwestionowany; dotychczasowe konwencje, zdaje się zakładać poeta już na początku twórczej drogi, należy zrewidować w kontekście nowych form ekspresji. Wiersz *O Troi* uświadamia złudę nadziei pokładanych w ocalającej funkcji poezji, *Testament* czytać można jako odpowiedź na *Testament mój* Słowackiego (dumnemu pragnieniu przeanielenia odbiorcy Herbert przeciwstawia postawę cierpliwego kruszenia twardej gleby), wiersz *Ołtarz* zaświadcza o niepewności związanej z oddziaływaniem poezji na potomnych.

Tu oraz w wydanym rok później tomie podważone zostają najważniejsze założenia romantycznej teorii poezji. Trzeba jednak pamiętać, że o stosunku poety do romantyzmu decydowało nie tylko doświadczenie historyczne. Ważna jest jego postawa wobec tradycji

⁴ Zob. S. Barańczak, *Klasycyzmy i romantyzmy*, [w:] tegoż, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971, s. 12.

⁵ Tę opinię przytaczam za A. Witkowską (*Zakończenie. Dalsze dzieje romantyzmu*, [w:] tejże, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 2003, s. 374).

⁶ Por. ocena zawarta w eseju *Od liry do katarynki* (WG 379).

w ogóle. Herbert, jak zauważa Edward Balcerzan, „nie należy do kontynuatorów jakiejś jednej poetyki historycznej (tak jak np. Baczyński – kontynuator romantyzmu)”⁷, nad pastisz i kontynuację przedkłada konfrontację – „mierzenie się ze wzorem”. W takiej też optyce osadzić by należało jego związki z romantyzmem.

Dyskusję z „wzorem romantycznym” śledzić można w tematycznej warstwie wierszy: w rozpoznawalnych odwołaniach do konkretnych utworów oraz w negatywnej recepcji postaw i przekonań stereotypowo łączonych z romantyzmem. Te pierwsze nie są zbyt liczne. Wśród bezpośrednio wyzyskanych hipotekstów znaleźć można jedynie: *Lilię Wenedę*, *Konrada Wallenroda* i *Liryki lozańskie*⁸. Przywołania dotyczą cytatów utrwalonych w obiegu popularnym: „lasy płonęły – / a oni / na sztychach splatali ręce / jak bukiety róż” (*Dwie krople*, SŚ) to nawiązanie do słów z *Lillii Wenedy*: „nie czas żałować róż, gdy płoną lasy”; „pieśń uszła cało płomiennym dymem w puste niebo” (*O Troi*, SŚ) jest aluzją do znanego fragmentu *Pieśni Wajdeloty* (*Konrad Wallenrod*), głoszącej niezniszczalność słów poety; „nad wodą wielką i cichą” (*Jedwab duszy*, HPG) i „[...] myśl jest jak woda / wielka i czysta woda / przy obojętnym brzegu” (*Pan Cogito a myśl czysta*, PC) – apelują do Mickiewiczowskiego liryku „*Nad wodą wielką i czystą...*”⁹; sformułowanie „poeta w pewnym wieku / wspomina ciepłe dzieciństwo / bujną młodość / niechlubny wiek męski” (*Pan Cogito a poeta w pewnym wieku*, PC) – przywodzi na myśl wiersz „*Polaty się ży...*”¹⁰.

Znacznie częściej w twórczości Herberta znaleźć można ironicznie ujęte klisze sytuacyjne i obrazowe wyrosłe na gruncie romantyzmu.

⁷ E. Balcerzan, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności* (Zbigniew Herbert), [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 235.

⁸ Pomijam tu odwołania do utworów Norwida, które w poezji Herberta pojawiają się na innych zasadach i które omawiam w części poświęconej związkom Herberta z Norwidem (*Pod patronatem Norwida*).

⁹ E. Balcerzan dostrzega również nawiązanie do liryku „*Nad wodą wielką i czystą...*” w utworze *Trzy wiersze z pamięci* (SŚ) (E. Balcerzan, dz. cyt., s. 233).

¹⁰ Rzykując nadinterpretację, można by również założyć, że do Mickiewicza jako autora wiersza *Snuć miłość*, którego sensy organizuje metafora jedwabnika, nawiązuje pojawiający się u Herberta motyw jedwabiu, nie tylko jedwabiu duszy (o którym mowa w tak zatytułowanym utworze – *Jedwab duszy* [HPG]), ale też jedwabiu symbolizującego prawo miłości przeciwstawione prawu pięści (*Do pięści*, HPG).

Taka strategia dezawuacyjna stosowana jest od tomu *Hermes, pies i gwiazda* i dotyczy wskazanych wyżej koncepcji. Jednak ironia poety, co zauważył już dość dawno Jan Błoński, wcale nie jest tak jednoznaczna. Nader często okazuje się „s r o d k i e m, który pozwala z n e u t r a l i z o w a ć n i e p r z y s t a w a l n o ś ć n o r m d o r z e c z y w i s t o ś c i, i d e a ł ó w d o d o ś w i a d c z e n i a, t r a d y c j i d o a k t u a l n o ś c i”. Jak tłumaczy dalej badacz,

Ironia zwrócić się musi przeciw miejscu mediacji, przeciwko człowiekowi, w którym spotykają się prawo i fakt: a więc przeciwko samemu poecie lub ściślej – bohaterowi lirycznemu. On to właśnie stanie się komiczny, lecz komizmem szczególnym. Śmieszność uzyska moc odkupującą; bohater liryczny poświęci niejako swą godność czy powagę, aby mogły zatryumfować (albo przynajmniej ocaleć) wartości¹¹.

Warto zauważyć, że „śmieszność”, pełniąca funkcję podobną do tej, o której pisze Błoński, pojawia się u Herberta również w utworach pozbawionych krytycznego ostrza. „Śmieszni” są „karbonariusze spiskowcy wolności”, gromadzący się nocą, by prowadzić działalność konspiracyjną (17 IX, ROM); „śmieszna jak strach na wróble” jest stara panna Cnota (*Pan Cogito o cnocie*, ROM)¹²; „śmieszność” wreszcie w sposób szczególny dotyczy podmiotu i występuje jako element autocharakterystyki w konfrontacji przeszłości z chwilą obecną. W wierszu *Szuflada* (SP) mowa jest o pisanym niegdyś „młodzieńczym” i „śmieszonym” testamentie; „śmieszonym chłopcem” nazywa siebie poeta w wierszu skierowanym do Henryka Elzenberga (*Do Henryka Elzenberga w stulecie urodzin*, R). Zauważyć można, że kategoria ta pojawia się u Herberta w funkcji hipokorystycznej i jest synonimem tego, co bezbronne, nieporadne, ale też – ze względu na uparte trwanie przy zdewaluowanych wartościach – niedostosowane do rzeczywistości. Karbonariusze czyszczą „muzealne bronie”, panna Cnota nie chce iść z duchem czasu, trywialnie ucieleśnionym w „rumianym życiu”.

¹¹ J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, [w:] *Poznanwanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 57–58. W cytowanym tekście zachowuję podkreślenia autora.

¹² Zarówno Herbertowskie wyobrażenie spiskowców, jak i cnoty mają proweniencję romantyczną. Cnota pojmowana zgodnie z tradycją starożytną, głównie stoicką – jako połączenie męstwa i odwagi ze zdolnością do poświęcenia i samoo graniczenia, ofiarnictwa – była jedną z ważniejszych wartości dla młodych romantyków, z kręgu których wywodził się Mickiewicz i którzy nie bez powodu nazwali swój związek Towarzystwem Filaretów, czyli miłośników cnoty.

Anachroniczność takich zachowań wystawia na szyderstwo ze strony innych i, wolno przypuszczać, budzi sympatię podmiotu. Dlatego tyleż śmiesznym, co pozytywnym bohaterem jest wspomniany poeta-śpiewak, który uchodząc z wojennej zawieruchy, chroni „śmieszny rulon” – „śmiech towarzyszy mu w ucieczce” (*Poległym poetom*, SŚ), a także kapłan z debiutanckiego tomu (*Kapłan*, SŚ). „Szyję rosnącą do męczeństwa / uderza płaska dłoń naśmiewcy” (*Kapłan*, SŚ) – powie podmiot w gruncie rzeczy o sobie, on sam bowiem wchodzi w rolę tytułowego kapłana (co potwierdza pierwszoosobowa forma czasownika) i staje po stronie „niepoprawnych”, niewspółmiernych wobec sytuacji i oczekiwań innych, zachowań bohatera. Podobna niepoprawność jest udziałem podmiotu, który „w przeddzień grozy” zajmuje się układaniem „śpiewnych przyrządów” (*Niepoprawność*, HPG). Wymienione w wierszu *Niepoprawność* atrybuty poety-śpiewaka: lutnia („nie większa jak dłoń dziecka”) i struna („jak zabity świerszcz”), tak zresztą jak wspomniane wcześniej postaci spiskowców i panny Cnoty, mają proveniencję romantyczną i świadczą o ambiwalencji w ujęciu romantycznych wzorców.

Ostrożność wobec niechętnych romantyzmowi wypowiedzi poety nakazują także sygnały implikowane sposobem mówienia podmiotu. Dwuznaczność odsłania się w kontekście ujęć nawiązujących do profetyczno-mesjanistycznych teorii. Te teorie, stanowiące apogeum romantycznej sublimacji poezji i apoteozy poety, dochodzą do głosu głównie w kreacji podmiotu, konfrontowanej z sytuacją Ikara, Prometeusza, Orfeusza; ich wielorakie implikacje komentowane były w innym miejscu¹³. Tu należałoby zauważyć, że najbliższy „rzeczywistemu” autorowi poezji Herberta, którego autor tego określenia, Arent van Nieukerken, nazywa „kryptomesjanistą”¹⁴, byłby mit Orfeusza, łączący kapłańską, religijną misję poety jako przewodnika ludzkości z rolą znawcy i czciciela tajemnic, czytającego znaki niebieskie. Z perspektywy orfickiej teorii poezji widać wyraźnie, że w poezji Herberta model poznawania świata, oparty na intelekcie i empirii okazuje się

¹³ Pisałam o tym w książce *„W cieniu heksametru”. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004.

¹⁴ A. van Nieukerken, *Dwa modernizmy i ich wpływ na poezję nowoczesną (czym różnią się Norwid, Eliot, Auden i Miłosz od francuskiego postsymbolizmu?)*, [w:] tegoż, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 188.

niewystarczający. Jego przydatność zostaje zakwestionowana jeszcze zanim autor *Hermesa, psa i gwiazdy* wybierze dotyk na rzecznika zmysłów i przedłoży go „nad kłamstwo uszu oczu zamęt” (*Dotyk*, HPG). W *Strunie światła* znaleźć można ostrzeżenie:

jeśli zaufasz pięciu zmysłom
świat zbiegnie się w laskowy orzech

jeśli powierzysz rwącym myślom
na wielkich szczudłach teleskopów
zajdziesz daleko w pewną ciemność

(*Kłopoty małego stwórcy*, HPG).

Późniejsze tomy tylko pozornie przynoszą zmianę nastawienia. Pan Cogito, bohater którego tożsamość wywieść można z oświeceniowej formuły Kartezjusza, wie dobrze, że ani intelektualne poznanie, ani arytmetyka nie wypowiedzą prawdy egzystencji, zresztą „z tymi którzy odeszli / na zawsze / poza mury Cesarstwa Empirii / utrzymuje stosunki żywe / i niezmiennie dobre” (*Pan Cogito na zadany temat: „Przyjaciele odchodzą”*, R).

Filozoficzna proweniencja Pana Cogito bynajmniej nie przesądza o charakterze przywoływanych na jego usługi zmysłów. Jak się wydaje, jednym z czynników, które sprawiają, że poezja Herberta nader chętnie przejmuje funkcje filozofii, jest nastawienie romantyczne: „aby poprzez zjawiska, poprzez powierzchnię rzeczy dotrzeć do głębi bytu”¹⁵ i wynikające stąd odrzucenie przekonania o supremacji wzroku. Herbert, tak jak autor *Ody do młodości*, nie godzi się na zwodniczość i ograniczenie wrażeń wzrokowych; jest nieufny wobec oka czysto zewnętrznego – krępującego organu, który może sobie radzić tylko ze światem powierzchownych przejawów, ale nie jest w stanie przeniknąć istoty rzeczy. Dla poety, będącego pod silnym wpływem koncepcji platońskich¹⁶, bardzo ważny okazuje się ukryty

¹⁵ W. Tatarkiewicz, dz. cyt.

¹⁶ Na dziedzictwo myśli Platona w twórczości Herberta jako pierwszy zwrócił uwagę J. Kwiatkowski (*Po platońsku*, [w:] tegoż, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 180–183). Interpretację filozoficznej refleksji Platona w dramacie i poezji Herberta przynosi artykuł B. Sienkiewicz, *Platon Herberta, czyli o rozumie, namiętnościach, pustce i lęku*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 47–60. W ostatnim czasie o platońskich inspiracjach w twórczości Herberta pisali autorzy książki *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta* (red. J.M. Ruszar, Biblioteka

świat wewnętrzny. Także deklaracja pozostawania na zewnątrz, wśród królestwa przedmiotów i świadectwa zmysłów formułowana jest nader często w kontekście pragnienia, by zbadać również wewnętrzną stronę zjawisk. Poprzestawanie na tym, co dostępne zmysłom, pozostaje bardziej w sferze konieczności niż wyboru i niemal zawsze łączy się z pytaniem o możliwość pójścia dalej.

„Drewnianą kostkę można opisać tylko z zewnątrz. Jesteśmy zatem s k a z a n i [podkr. – M.M.] na wieczną niewiedzę o jej istocie” (*Drewniana kostka*, SP). I choć próba przeniknięcia do środka pozostaje próbą, wspomniane oko z wiersza *W pracowni* (SP) bardzo by chciało „wejść / do środka”. Równie ważne jak to, co na obrazie, okazuje się bowiem badanie „tego, co jest pod freskiem” (*Przemiany Liwiusza*, ENO) i świat ukryty. Ten ostatni może być wywołany za sprawą poetyckiej kreacji. W *Pudełku zwanym wyobraźnią* (HPG) odpowiednikiem „drewnianej kostki” jest „dębowy klocek”, z którego – jak z zakłętego kręgu – uwalniany jest świat przedstawiony. Ku rzeczywistości ukrytej prowadzi również wyobrażenie „wewnętrznego oka”.

„Wewnętrzne oko” nazwać można *leitmotivem Studium przedmiotu*. Autor poematu dwukrotnie nakazuje: „słuchaj rad / wewnętrznego oka [...] / słuchaj rad wewnętrznego oka / nie wpuszczaj nikogo”, a w zakończeniu pisze:

prosimy wypowiedz o krzesło
dno wewnętrznego oka
tęczęwkę konieczności
żrenicę śmierci.

Ten sposób percepcji zna również „racjonalny” Pan Cogito, który „nie mógł oderwać / wewnętrznego oka / od skrzynki na listy” (*Pan Cogito a myśl czysta*, PC). Oko wewnętrzne – w przeciwieństwie do zwykłego – posiada właściwość przenikania rzeczy i dar widzenia spraw głębszych, ukrytych pod powierzchnią. Według romantyków

Pana Cogito pod red. J.M. Ruszara, Kraków 2010), a poczynione przez nich uwagi potwierdzają moje rozpoznania. Między innymi we wstępie do tej publikacji czytamy: „Wydaje się, że według Herberta człowiek – wbrew »kartezjańskiemu« rodowodowi Pana Cogito – poznaje rzeczywistość bardziej dzięki intuicji i sile swych uczuć niż rozumowi, zwłaszcza, jeśli miałby to być rozum omamiony abstrakcjami” (J.M. Ruszar, *Od redaktora. Herbert – twórca i filozof*, [w:] *Pojęcia kielkujące...*, s. 43).

takie oko, docierając do transcendentnej sfery natury, umożliwi nadprzyrodzone poznawanie świata¹⁷.

W twórczości Herberta, w której odnaleźć można wywodzącą się od Platona, a przejętą przez chrześcijaństwo (św. Paweł) koncepcję „człowieka wewnętrznego”, opozycja zewnątrz – wewnątrz przekłada się na kontradycję: skłamanie – prawda, pozór – rzeczywistość¹⁸ i wskazuje na wyraźne pokrewieństwa z wyobraźnią romantyczną. Twórca, w którego wciela się autor eseju zatytułowanego *List*, deklaruje: „my, artyści, utrwalamy pozory, życie cieni, kłamliwą powierzchnię świata, a nie mamy odwagi ani zdolności dotrzeć do istoty rzeczy” (MNW 135). W innym miejscu połyskliwej powierzchni, utożsamionej z pozorem rzeczy, przeciwstawia Herbert świat ubóstwa i brzydoty (*Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*, MNW). Z ambiwalentnej postawy wobec platońskiej dychotomii zdają się wyrastać Herbertowskie paradoksy. Z jednej strony bowiem poeta, za Nietzschem, odwraca platoński projekt, pragnie poprzestawać na tym, co zwyczajne, „przyziemne”: należy, radzi malarz czarnofigurowych waz (*Przypowieść o królu Midasie*, SŚ), godzić się na „świat cieni”; „nauczcie się skorupy świata, zanim wyruszyście szukać jego serca” – zachęca bohater *Jaskini filozofów* (D). I nie chodzi tu tylko o porządek edukacji – Pan Cogito „k o c h a ł [podkr. – M.M.] płaski horyzont / przyciąganie ziemi” (*Pan Cogito i wyobraźnia*, PC). Z drugiej strony poecie bliskie jest przekonanie o stwórczych mocach chthonicznych ukrytych pod powierzchnią ziemi. Wysoka ocena zwyczajności, przyziemności wchodzi w konflikt z romantycznym dowartościowaniem głębi. To „w małej jamie” serca „bije źródło losu” (*Wróżenie*, SŚ), wewnątrz ziemi „dojrzewają posągi” (*Oltarz*, SŚ), w głębi usytuowane są „serce rzeczy” i „ziarno przyczyny” (*Ścieżka*, N).

„»Podziemie« i »głęb« – jak zauważa Maria Janion – może najwyraźniej ujawniają wymiary świata romantycznego”¹⁹ i kształtują architekturę romantycznej wyobraźni, zorientowanej wobec charakterystycznego dla romantyzmu kierunku w głębi i w dół. Temu kierunkowi w poezji Herberta przypisać można wiele konotacji. Wskażmy

¹⁷ Por. R. Przybylski, *Romantyczne oko duszy*, [w:] tegoż, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy Koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996, s. 403–409.

¹⁸ B. Sienkiewicz, dz. cyt., s. 55–56.

¹⁹ M. Janion, „*Kuźnia natury*”, [w:] tejże, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 268.

killka. W nacechowaniu aksjologicznym powierzchni – głębi ważną rolę odgrywają uwarunkowania polityczne. „Literatura romantyczna wartości »podziemne« przeniosła na spiskowców, pracujących także w głębi i w podziemiu”²⁰. U Herberta myślenie „polityczne” wyrasta z charakterystycznej dla romantyzmu idei konspiracji. Zejście pod ziemię jest formą emigracji: „przed najazdem żywych / umarli schodzą głębiej / niżej” – powie poeta w wierszu *Cmentarz warszawski* (SŚ), a w *Prologu* (N): „Nie ma tego miasta / Zaszło pod ziemię”. Podziemia we wnętrzu są cenne, gdyż tu właśnie prowadzona jest działalność konspiracyjna. To pod ziemią „świeci miasto”, to w podziemiach pod osłoną nocy gromadzą się spiskowcy – synowie ziemi (*17 IX*, ROM), w nocy, „głębokim śniegu” i „w głębokim cieniu” toczy się walka o wolność (*Odpowiedź*, HPG). Poezja romantyczna, a za nią twórczość Herberta, adaptuje przy tym dwa style działalności niepodległościowej: rewolucję, która potrafi zmienić bieg historii (od lokalnego pożaru może wszak runąć imperium, jak poucza autor *Przemian Liwiusza* [ENO]), oraz cierpliwe działanie. Oba, co pokazuje Janion, mają źródła w działaniu natury, naśladując albo wulkaniczny wstrząs, albo dojrzewanie ziarna.

Wszystko ma swój czas [...] a zegar natury nigdy się nie myli. W „kuźniach natury” wszystko dzieje się zgodnie z nadrzędnym twórczym zamysłem. Wszystko, a więc zarówno rewolucja, jak i ewolucja²¹.

Tę prawdę znają bohaterowie wiersza *Ojcowie gwiazdy* (SP). Dawni spiskowcy, „w kapeluszach mocno naciśniętych na czoło”, żyją dziś w betonowych dżunglach, pielęgnując ideę – ziarno wolności. „Zegary szły normalnie więc tylko czekali / na efekt lawinowy i czy potem pójdzie” – napisze o nich Herbert.

Paralela podziemi – wnętrza przekłada się także na związki somatyczne: arterie ukryte wewnątrz tkanek mięśni pełnią funkcję organicznych labiryntów, w których mogą ukrywać się zmarli. Dlatego linia życia

rozgarnia tkanek mięśni i wchodzi w arterie
byśmy spotkać mogli nocą naszych zmarłych
we wnętrzu gdzie się toczy wspomnienie i krew

²⁰ Tamże, s. 278.

²¹ Tamże, s. 280.

w sztolniach studniach komorach
pełnych ciemnych imion

(*Wrózenie*, SŚ).

Podobne implikacje ma wspomniany motyw ziarna, wywiedziony z Biblii, spopularyzowany w twórczości autora *Dziadów*, który w scenie pierwszej *Dziadów drezdeńskich* porównał młode pokolenia do ziarna. U Herberta ziarno jest jednym ze słów-kluczy, pojawia się w rozmaitych konfiguracjach znaczeniowych: jako „umarłych imion wyschłe ziarno” i „wody ziarno” (*Las Ardeński*, SŚ), jako „ziarnko piasku” (*Biały kamień*, HPG), „ziarno ocalenia” (*Prośba*, HPG), „ciemne ziarno przyczyny” (*Ścieżka*, N), „ziarno absolutu”, „ziarno gliny” (*Sprawozdanie z raję*, N), „ziarniste milczenie”, „ziarna miodu” (*Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism*, PC), ziarno, którym karmić można przepaść (*Przepaść Pana Cogito*, PC). Wśród kontekstów najważniejsza zdaje się „exegimonomentalna” nadzieja związana ze zmartwychwstaniem i z nią podejmuje Herbert dyskusję, ofiarowując ziemi ciało – „jałowe ziarno” (*Testament*, SŚ). Botaniczna metaforyka uczestniczy tu w formułowaniu refleksji dotyczących losu poezji i człowieka. W symbolice ziarna, które nie zaowocowało, dostrzec można polemikę z ideą mesjanistyczną – w ten sposób w poezji Herberta dochodzi do głosu idea egzystencji bez plonu, bez dalszego ciągu. Symbolem zmarnowanych istnień jest tu ziarno wyschnięte, jałowe, ciemne czy też „ziarnko pustki”. Nieprzypadkowo śmierć chłopca podsumowuje Herbert słowami: „ziarnko pustki nad ziarnkiem nicości” (*Na chłopca zabitego przez policję*, EB).

Metapoetycką refleksję Herberta opartą na opozycji głębi – powierzchni organizuje też relacja, której wyrazem jest marzenie o „jednym wyrazie wyłuskany z piersi jak żebro” (*Chciałbym opisać*, HPG). Taka biblijna idea słowa łączy się z ważnym dla romantyków pytaniem o to, co wydarzyło się w raję. Eksploatując spopularyzowane w romantyzmie wątki genezyjskie, poeta rekonstruuje swoją księgę *Genesis*. Autor wiersza *Książka* (R) wierzy, że zrozumienie początku pozwoli mu odsłonić samą istotę bytu, a jego wyobrażenia, podobnie jak wyobrażenia romantyków, uparcie wraca do początków. W tym wypadku ruch w dół wiąże się z podróżą w głąb pamięci archetypowej (*Zejsście*, N; *Wstydlive sny*, ROM; *Podróż*, ENO).

Już sygnalnie tylko wskazane przykłady dowodzą, że związki Herberta z romantyzmem są dużo silniejsze niż mogłoby się na pierwszy rzut oka zdawać i z pewnością znacznie bardziej złożone. Jego poezja nie zamyka się w obrębie idiomu klasycznego. I nie ma tu przyporządkowań jednoznacznych. Herbert–klasyk jest w takim stopniu poetą romantycznym, co mistrz ironii – mistrzem uczuć. W szerokiej amplitudzie tych ostatnich rolę szczególną zajmuje cierpienie. Przypieczętowaniem wcześniejszych paradoksów niech będzie fakt, że wyobraźnia bohatera kreowanego przez poetę „przebiega precyzyjnie / od cierpienia do cierpienia” (*Pan Cogito a wyobraźnia*, ROM).

Piotr Śliwiński, pytając o dwa kluczowe hasła polskiej tradycji ideowej i artystycznej w twórczości poety, zauważa:

Nie da się przypisać współczesnego artysty do którejś z podstawowych wersji tradycji, choćby i konkurencyjnych względem siebie, bez skazywania się na żmudne tropienie w jego świadomości innych wersji²².

W wypadku Herberta próbę tropienia „innych wersji” podjęto dość wcześnie. Za romantyka uważali go przedstawiciele generacji nowofalowej (m.in. Stanisław Barańczak i Jacek Bierezin²³) i ci, którzy utożsamiali romantyzm z postawą ideowo-moralną²⁴. Romantyczne inspiracje dostrzeżono również w pojedynczych zjawiskach z zakresu stylistyki. Jarosław Płuciennik, wskazując na rolę figury nagromadzenia i gradacji, ukazuje sposób funkcjonowania romantycznego wzorca wzniosłości w poezji Herberta. Pisze o poecie:

Nie ufa on romantycznemu uniesieniu, chociaż jest pod wpływem jego historycznych wzorców. Pragnąłby dorównać romantycznym poprzednikom, jednak troszkę się pounosić, ale nie pozwala mu na to jego „bożek ironii”²⁵.

²² P. Śliwiński, *Poezja czyli bunt*, [w:] *Poznawanie Herberta*, cz. 2, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 149.

²³ Stosunek poetów nowofalowych do Herberta omawia A. Kucharska-Dziedzic (*Pokolenie 68 wobec twórczości i postawy Zbigniewa Herberta*, [w:] *Herbert i znaki czasu. Colloquia Herbertiana (I)*, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, Białystok 2001, s. 161–189).

²⁴ M. Ilowiecki, „Tygodnik AWS”, 9 sierpnia 1998.

²⁵ J. Płuciennik, *Figury niewyobrażalnego: notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002, s. 186.

Zacytowany komentarz można odnieść do całokształtu opisywanych tu relacji. Herbert z pewnością należy do tych poetów, którzy nie wierzą w możliwość restytuowania stanu sprzed rozbicia liry Orfeusza. Nie da się wskrzesić dawnych konwencji. Według diagnozy Balcerzana:

Herbert ceni poezję dawną, która została wchłonięta przez polszczyznę dnia powszedniego, ale wie, że stała się ona – poezja – zaledwie wygodną frazeologią. Dawne, autentyczne wykładniki wzruszeń najprostszyc zamieniły się w slogany – wybaczące pospolitość czynów, ułatwiające rozgrzeszenie klęsk²⁶.

Wcześniejsze wzorce okazują się podwójnie niemożliwe: zużyte i wyeksploatowane straciły artystyczną nośność – to po pierwsze; po drugie – nie przystają, o czym była już mowa, do zmienionej rzeczywistości, w której nie ma miejsca nie tylko dla poety-śpiewaka, pieśni, panny Cnoty, ale też dla „pasterskich fletni” i „niedzielnych trąbek”.

Mimo to można – co deklaruje poeta w wierszu *Pięciu* – „ofiarować zdradzonemu światu różę” (*Pięciu*, HPG). Pytając o granice i możliwości poetyckiej ekspresji, Herbert poddaje wyobraźnię romantyczną swoistej hermeneutyce. Jego celem nie jest destrukcja przeszłości, lecz konsekwentna rewizja mitologii „poetyckiej”, na którą składa się zespół wyobrażeń ukształtowanych w antyku (w pismach Platona, Arystotelesa, Horacego – kodyfikatorów antycznej poetyki), przejętych przez wieki późniejsze, w różny sposób rozwijające tamte koncepcje. Trafnie charakteryzuje Nieukerken drogę twórczą Herberta jako (podjętą za Eliotem) próbę wskrzeszenia istoty i roli poezji, która dokonuje się w postawie synkretycznej i w odwoływaniu się

(poważnie lub na zasadzie parodii) do elementów formalnych z różnych epok, by w tej grze reinterpretować zarówno metafizyczne i moralne konsekwencje nowoczesnego krytycyzmu poznawczego, jak i „naiwną”, ale poniekąd „rozumną” wiarę w jedność Prawdy, Dobra i Piękna, która stanowiła podstawę poezji, filozofii i nauki przed Oświeceniem²⁷.

Można założyć, że na tym szlaku jednym z drogowskazów był – nawiązujący do źródeł platońskich, zwracający się przeciw oświeceniowej nauce i filozofii – romantyzm.

²⁶ E. Balcerzan, dz. cyt., s. 236.

²⁷ A. van Nieukerken, *Wstępne uwagi o relacji między anglosaskim modernizmem, ironią romantyczną a poezją Norwida*, [w:] tegoż, *Ironiczny konceptyzm...*, s. 20.

Warto przy tym wziąć pod uwagę analogie między realiami polskiego romantyzmu, który rozwijał się w warunkach utraty niepodległości, a sytuacją historyczną, w której znalazł się podmiot Herberta – przez historyków porównywaną do czwartego rozbioru kraju. To na tym gruncie, zakładającym traktowanie sytuacji powojennej Polski w kategoriach „metafizycznego dopustu”, Nieuwerkerken upatruje podłoża mesjanistycznych koncepcji, których echa znaleźć można w twórczości poety. Wobec utraty niepodległości szczególnej rangi nabiera literatura – jedna z nielicznych enklaw niezależnej myśli. Między innymi z tego powodu u Herberta „romantyczne usposobienie najwyraźniej uwypuklają wiersze o pisaniu wierszy, autokomentarze do twórczości, remanenty artystycznych motywacji i – nareszcie – dramatyczne zapytania o elementarny sens sztuki”²⁸. Spadkobierca Kolumbów, twórca silnie doświadczający utraty suwerenności kraju, mimo rozczarowania dawnymi ideałami właśnie w nich szuka inspiracji i wobec nich określa zadania poezji. „Wyzywająca anachroniczność postawy i wojujący, choć podany w ironicznym cudzysłowie, tradycjonalizm szukają [...] oparcia w dawnych konwencjach literackich, w których role poety były wyraźnie określone”²⁹ – zauważa Wojciech Ligęza. Dodajmy, że również pytania o granice i możliwości poetyckiej ekspresji formułowane są w odniesieniu do tradycyjnej koncepcji, przede wszystkim do trzech modeli poezji romantycznej: poezji czynu, poezji natchnionej oraz poezji będącej strażniczką narodowej pamięci.

Rodowód poezji jako córki Mnemozyne, która „stoi na straży ciał w pustkowiu” (*Życiorys*, HPG), ma genealogię romantyczną. W *Wierszu do Legiów polskich* Cyprian Godebski pisał o „pamięci córce” i zapowiadał nadejście „polskiego Maro”, który uwieczni czyny dzielnych Polaków. Cała twórczość Herberta to apologia tak rozumianej pamięci i postawy manifestacyjnie przyjętej w *Prologu* (N). Już inicjalne pytanie „Komu ja gram? Zamkniętym oknom / kłamkom błyszczącym arogancko” wpisuje się w topos osamotnionego poety. W tym wypadku źródłem indywidualizmu nie jest jednak romantyczne przekonanie o wyjątkowości artysty, lecz wybór płynięcia pod prąd tendencjom

²⁸ P. Śliwiński, dz. cyt., s. 151.

²⁹ W. Ligęza, *Elegie Zbigniewa Herberta*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 34.

współczesności, wybór, z którego wyrasta m.in. wierność romantycznej idei poezji-pamięci.

Niezwykle żywa w poezji Herberta jest idea walki ze świadomością klęski i przegranej. Nieprzypadkowo w *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika* (ROM) znalazła się prośba: „wybacz że nie walczyłem jak lord Byron o szczęście ludów podbitych”, a *Przestanie Pana Cogito* wpisuje się, jak dowodzi Dariusz Pawelec, w ramy gatunkowe wiersza-pobudki i zawiera echa wiersza³⁰ *Do matki Polki* Mickiewicza. Charakterystyczne: poezja Herberta – zmagająca się ze stereotypami i więzami konwencji – tu deklaruje uwiązanie:

buntowałem się
ale sądzę że ten okrwawiony węzeł
powinien być ostatnim jaki
wyzwalający się
potarga

(*Rozważania o problemie narodu*, SP).

Uczuciowy stereotyp patriotyczny, noszący znamiona romantycznej idei niepodległościowej, nie zostaje zanegowany. Z powagą traktuje poeta symbolikę ojczyzny-gniazda i domu-gniazda (*Dom*, SŚ; *Wróżeństwo*, SŚ; *Tren Fortynbrasa*, SP), krzyża i szubienic (*Wawel*, SŚ), serio pisze o „zakrzepłej krwi w sztandarach” (*Do pięści*, HPG) i „krzyżyku z chleba” (*Pępek*, EB). Za każdym razem, gdy poeta uruchamia przekonanie, że obowiązkiem człowieka jest walka o wolność – uaktywnia się wątek związany z romantycznym etosem buntu, nieudanej rewolucji ludów przeciw despotom. „Żadnemu z nich nie udało się zmienić biegu historii / ale z pokolenia w pokolenie szło ciemne posłanie” – powie poeta o *Mordercach królów* (ROM). W swojej twórczości – podobnie jak Słowacki – zwraca się w stronę ludzi niezłomnych, gotowych do złożenia ofiary z życia. Kordianowską ideę zabicia cara ucieleśnia tu mademoiselle Corday, a ulubieni bohaterowie to – oprócz Rolanda, Hektora, Gilgamesza – spiskowcy, karbonariusze i wszyscy, którzy, walcząc o wolność, poświęcają życie.

Podwójne sprzężenie: między klasycyzmem i romantyzmem, między romantyzmem i współczesnością zdaje się decydować o kształcie dyskusji, która toczy się wewnątrz poezji Herberta, a która dotyczy

³⁰ D. Pawelec, *Figury przemocy*, [w:] tegoż, *Świat jako Ty: poezja polska wobec adresata w II połowie XX wieku*, Katowice 2003, s. 137.

sposobów poznawania rzeczywistości, roli poety i zadań poezji. Intelktualno-empiryczne poznanie czy intuicyjne przenikanie istoty rzeczy? Szkiełko i oko – czy uczucie? Sceptycyzm czy zachwyt? Misja ocalająca czy utrwalanie życia cieni? Natchniony Orfeusz czy twórca formy odpornej na działanie czasu? Strażnik narodowej pamięci i kontynuator patriotycznej misji wieszczów czy zwolennik wiecznotrwałej tradycji? A także: niespokojny buntownik czy afirmator istnienia?

Poglądy poety są rezultatem ścierania się postawy poety współczesnego i zwolennika koncepcji klasycystycznych z wyobrażeniami, które świadomości polskiej narzuciło pokolenie Mickiewicza. Przedmiotem krytyki, ale zarazem źródłem romantycznych wzorców są przede wszystkim klisze sytuacyjne i obrazowe wyrosłe na gruncie modelu mickiewiczowskiego – najbardziej żywotnego wariantu romantyzmu w polskiej literaturze. Mickiewicz był dla polskich romantyków tym, kim Byron dla Europejczyków. Obu nazwał poeta „pięknymi widmami / które zawsze przychodzą na umówione spotkanie” (*In memoriam Nagy László*, ROM). Jednak ostatecznie najważniejsze okazuje się nie ambiwalentne dziedzictwo Mickiewicza, nie Słowacki, którego Herbert wskazywał jako jednego ze swoich mistrzów. Jeśli szukać romantycznych antenatów tej poezji, to najbliższym krewnym Herberta okazuje się Norwid – poeta, który, według formuły Aliny Witkowskiej, stał się destruktoem romantycznej normy liryczności³¹.

Podmiot Herberta – przedstawiciel współczesnej poezji i jeden z późnych wnuków autora *Promethidiona* – sytuuje się, tak jak Norwid, daleko od dumnego, natchnionego wieszczka i nie zamierza być rewelatorem prawdy objawionej. Jego postawę cechuje niepewność i wątpliwość. „Górne aspiracje” wybrańca gwiazd zastąpił upadek, ogrody wyobraźni – suchy takt kołatki. Herbert, podobnie jak Tadeusz Różewicz i inni poeci piszący po wojnie, świadom jest anachroniczności kojarzonego z romantyzmem idiomu (w rzeczywistości charakterystycznego raczej dla romantyzmu późnego czy też postromantyzmu), na który składa się śpiewność, emocjonalność, malowniczość i pejzażowość, a także bezpośredniość ekspresji. Współczesna poezja nie chce być dostarczycielką gotowych i oczywistych wzruszeń, wyrazem subiektywnych doznań. Dykcją skurczonych gardeł nie

³¹ O stosunku Norwida do romantyzmu zob. też Z. Stefanowska, *Norwidowski romantyzm*, [w:] tejsze, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993, s. 55–82.

może być śpiew (*Głos*, HPG). Wobec braku punktów oparcia nie da się serio obronić wartości i choć sam poeta pragnąłby „ze śmiertelną powagą / ofiarować zdradzonemu światu / różę” (*Pięciu*, HPG), to jednak znacznie częściej zamiast „śmiertelnej powagi” wybiera ironię – bardziej „bezpieczny” sposób mówienia.

U Norwida ironia służyła głównie do pokazywania sprzeczności między ideałem a realizacją, dotyczyła czasów i zdarzeń. Była też jedną z tych kategorii poetyki, które przejęła poezja współczesna – wyrastająca m.in. z antyromantycznej opozycji wobec „wylewu uczuć”, „szczerości”, rozkiełznanego subiektywizmu. Nieukerken, szukając korzeni współczesnej poezji metafizycznej i prekursorów „ironicznych moralistów” tworzących w drugiej połowie dwudziestego wieku, wskazuje na Norwida i T.S. Eliota³². Twórczość obu silnie oddziaływała na poezję Herberta. Pomijając liczne pokrewieństwa między poetami, warto zatrzymać się nad tymi, które dotyczą stosunku poetów do romantyzmu. U wszystkich trzech: Norwida, Eliota, Herberta myślenie romantyczne pojawia się w podwójnym splocie – w dialektyce przyjęcia i odrzucenia czy też – posiłkując się formułą Zofii Stefanowskiej – kontynuacji przez zaprzeczenie³³. Romantyczny model oraz wpisane weń klisze sytuacyjne i obrazowe skompromitowane zostają za pomocą ironii, zdystansowane w myśleniu sceptycznym. To natomiast, co oderwane od historycznej konkretności, co wiąże się z romantycznym sposobem poznawania świata, z oczekiwaniami wobec poety i poezji, traktowanej jako najwyższa forma wyrazu i poznania, krótko mówiąc – z romantycznym światopoglądem, znajduje nowy wyraz i przejawia się w poetyce symbolistycznej.

Eliot i Norwid – poeci silnych uczuć kryjących się pod dyscypliną umiaru i powściągliwości – w poszukiwaniu nowej formuły poezji sięgają do poetyki symbolistycznej³⁴. Czy jednak w wypadku Herberta można

³² A. van Nieukerken, *Wstępne uwagi o relacji...*, s. 20.

³³ Z. Stefanowska, dz. cyt., s. 71.

³⁴ O związkach T.S. Eliota z symbolizmem pisze, powołując się na ustalenia F. Kermodé'a i C.K. Steada, Jean Ward (*Wstęp*, [do:] tejże, *T.S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001, s. 16, 30). Por też A. van Nieukerken, *O wieloznaczności pojęcia „poezji metafizycznej”*, [w:] tegoż, *Ironiczny konceptyzm...*, s. 65–67. W wypadku Norwida mówić można jedynie o orientacji symbolicznej, polegającej na nasycaniu przedmiotu opisu znaczeniem, które nie daje się sprecyzować, a które dotyczy sfery duchowości i emocji. Z. Stefanowska pisze o tendencji, „którą można

mówić o symbolizmie? Dla bohatera *Życiorysu* Rimbaud był częścią dziecięcej edukacji (*Życiorys*, HPG) i można przypuszczać, że również i ten model poezji (który w polskiej tradycji wiązać by należało z linią Słowackiego) składał się na „młodzieńczo śmieszny testament” (*Szuflada*, SP), od którego odcina się twórca dojrzały. Jak zauważa Anna Nasiłowska:

Dzisiejszy poeta Juliuszem Słowackim nie jest i być nie może. Wyklucza to charakter romantycznych uniesień, eksponujących „ja” nieoddzielone jeszcze w pełni od osobistych przeżyć, monumentalne niczym pomnik, odlany już, gotowy do wystawienia dla potomnych³⁵.

Dzisiejszy poeta nie może być również Rimbaudem. Dostrzec można jednak – o czym pisze Nasiłowska, pytając o korzenie liryki nowoczesnej – wyraźny związek między romantyzmem, symbolizmem i poezją współczesną. Niebagatelną rolę odegrał tu Rainer Maria Rilke, „zaskakujący łącznik między francuskim symbolizmem a polską poezją”³⁶. Jego twórczość, co nie bez znaczenia, silnie oddziaływała na poezję Herberta³⁷. Dlatego nie należy brać poważnie niechęci Herberta wobec „sztuczek wyobraźni”, „labiryntów”, „sfinksów” (*Pan Cogito a wyobraźnia*, ROM). W tej poezji znajdują się nie tylko „umeblowane pokoje” (*Pokój umeblowany*, HPG), ale także – głębokie i ciemne piwnice, a refleksja „wygnanego arkadyjczyka” podszyta jest romantyczną tęsknotą za znajomością szyfru świata. Pragnienie czytania „pisma

by określić jako »kult konkretnego«, »kult szczegółu« i zarazem permanentne znoszenie konkretności konkretnego, szczególności szczegółu przez odczytywanie w nich wyższych sensów, przez symbolizującą i generalizującą refleksję» (Z. Stefanowska, dz. cyt., s. 69).

³⁵ A. Nasiłowska, *Znaczenie symbolizmu*, [w:] tejsze, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 77. Na paralelę Słowacki – Rilke jako pierwszy zwrócił uwagę Mieczysław Jastrun (por. *Postłowie*, [do:] R.M. Rilke, *Poezje*, wybrał, tłum. i postłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1987, s. 389).

³⁶ A. Nasiłowska, dz. cyt., s. 82. W tym samym miejscu autorka pisze: „W Rilke, zwłaszcza w jego późnej twórczości, uderza liryzm, nieco przypominający swoją formułą liryzm Słowackiego [...]. Ta tradycja, wciąż traktowana z powagą, jest istotnym punktem odniesienia dla polskiej poezji”.

³⁷ Związki Herberta z Rilke, silne i wielostronne, omawia Katarzyna Kuczyńska-Koschany (*Herbert – z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke*, [w:] tejsze, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 241–263). Por. także M. Mikołajczak, *Herbert – Rilke. Nurt liryczno-elegijny*, [w:] tejsze, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, s. 313–353.

chmur” i znaków natury jest jedną z tych cech poezji Herberta, która odsłania jej romantyczne korzenie. Dla Herberta, tak jak dla romantyków, natura to siła rodząca symbole³⁸. Poeta wyznaje:

i aby powiedzieć – kocham
biegam jak szalony
zrywając naręczą ptaków
i tkliwość moja
która nie jest przeciw z wody
prosi wodę o twarz

i gniew
różny od ognia
pożycza od niego
wielomównego języka

(*Chciałbym opisać*, HPG).

Podobny proces zapisany został w wierszach *Biały kamień* (HPG):

połykamy obrazy wypełniamy pustkę
głos się zмага z przestrzenią
uszy ręce usta drżą pod wodospadami
w muszlę nozdrzy wpływa
okręt wiozący aromaty Indii
i zakwitają tęczę od nieba do oczu

czekaj tylko kamieniu
oczy tylko zamknąć

i *Moje miasto* (HPG):

Ocean układa na dnie
gwiazdę soli
powietrze destyluje
błyszczące kamienie
ułamna pamięć tworzy
plan miasta

rozgwiazdę ulic
planety dalekich placów
ogrodów zielone mgławice.

³⁸ Taką funkcję przypisuje naturze w romantyzmie M. Janion (dz. cyt., s. 260).

Nie tylko zimowe ogrody i katedry „odwrócone głową w dół”, także topika początku, motywy morza i muszli, źródła, ścieżki, gniazda pobrzmiwają tu echem poezji romantycznej³⁹. I jeśli nawet „między przyrodą a losem ludzkim / nie ma istotnego związku” (*Góra naprzeciw pałacu*, N), wyobraźnia poety zdaje się temu przeczyć. Ukryte sensy mieszczą się w analogiach: umieranie liści i kwiatów uzmysławia prawdę dotyczącą egzystencji i historii; na paralelach między więdnieniem liścia i śmiercią, omdlewaniem palców, dłoni i kwiatów wyrasta liryczna refleksja w wierszach *Mały ptaszek* (HPG), *Węgrow* (HPG), *Do pięści* (HPG). Poetyckie ogrody wyobraźni najczęściej wpisane zostają w poetykę marzenia, które sięga poza realną rzeczywistość. Treści symboliczne dochodzą do głosu podczas snu (*Gauguin. Koniec*, SP; *Zасыpiamy na słowach*, N, *Wstydlive sny*, ROM; *Język snu*, EB) i to one są zdolne wyrazić niewyraźne.

Poezja – tak głosili romantycy – powinna być przede wszystkim przekazem prawdy niedostępnej zwykłemu poznaniu. Nie zwierciadłem, wiernie odbijającym naturę rzeczy, lecz – by przywołać sugestywną metaforę Meyera Howarda Abramsa – lampą⁴⁰, która rozświetla mroki tajemnicy, a rzucając światło na przedmioty, sama niejako je współtworzy. Nie tylko z powodów politycznych, wolno przypuszczać, zaznacza poeta dystans wobec sztuki rozumianej jako „zwierciadło przechadzające się po gościńcu” (*Zwierciadło wędruje po gościńcu*, R). Ścisłe kopiowanie nie ma być odbijaniem rzeczywistości, ale cierpliwą próbą dociekania ukrytego sensu (*Książka*, R). Przeniknąć nieznanne, dotrzeć do ukrytej zagadki ludzkiego losu, to pragnienie, które odnaleźć można w wielu utworach poety.

Niebagatelną rolę odgrywa tu wspomniane wcześniej dziedzictwo myśli platońskiej, głównie platońska koncepcja sztuki i poznania. Dychotomia ideału – cienia, platońskie motywy jaskini i świerszcza⁴¹ pojawiają się w tej poezji od samego początku i przesądzają o cha-

³⁹ Zwraca na to uwagę Ewa Nawrocka, odnosząc zimowe ogrody Herberta do poezji Słowackiego (*Ogrody poetów. Zimowe ogrody Zbigniewa Herberta*, „Tytuł” 1998, nr 4).

⁴⁰ M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. M.B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 44.

⁴¹ Świerszcz, który u Platona symbolizuje moc poezji, w twórczości Herberta pojawia się jako ten, który „głosi przekonywającą pochwałę życia” (*Fragment wazy greckiej*, SŚ) i jako „swobodny lekkomyślny” jest przeciwstawiony

rakterze związków Herberta z romantyzmem – powiązań znacznie bardziej złożonych niż mogłoby się na pierwszy rzut oka zdawać. Godząc się na pewne uproszczenie, można założyć, że hermeneutyka romantycznej wyobraźni realizuje się tu w podwójnej relacji: do myśli filozofa, tyleż adaptowanej, co dyskutowanej, oraz w odniesieniu do sytuacji człowieka współczesnego. O konsekwencjach tego sprzężenia mowa była już wcześniej, przy okazji charakterystyki relacji głębia – powierzchnia. Na tym tle należy także sytuować znamienne przesunięcie funkcji impresywnej w obrębie romantycznego modelu poezji-pobudki. Instruktażową rolę pełni *Oda do młodości*, zachęcająca do przekraczania ograniczeń wzroku i rozumu. U Herberta aktywność transponowana zostaje w obszar duchowy – jasnego widzenia. „Zobacz” – zachęcał autor *Struny światła (Zobacz)*. Ów konatywny aspekt wyrażał się poprzez zachętę do usunięcia z oczu łuski – tego, co przesłania („zedrzyj z oczu / łuskę powiek // niech patrzą”, *Do Ateny*, SŚ). Takie nastawienie wraz z pragnieniem poezji, która odsłaniać będzie prawdę, potwierdzi *Widokówka od Adama Zagajewskiego (R)*: „tym, którzy nas słuchają należy się prawda, czyli groza”.

Podobne konotacje niesie motyw pleśni. Tu jednak wyraźnie widać ambiwalencje. Jak wiadomo, sztandarowy manifest romantyków uruchamiał obrazowanie, w którym pozbycie się zapleśniałej kory oznaczało odnowienie oblicza ziemi i powrót do początków („aż zapleśniałej zbywszy się kory zielone przypomnisz lata” – pisał Mickiewicz w *Odzie do młodości*). W podobnej funkcji motyw pleśni, będącej oznaką duchowej martwoty (zepsucia, uspienia), pojawia się w *Bema pamięci żałobnym rapsodzie*. „Pleśń z oczu zedrą narody” (Norwid, *Bema pamięci żałobny rapsod*) – zapowiada Norwid, wierząc w siłę wyzwalającego aktywność autorytetu. Zdarcie pleśni jest jednym z efektów aktywizującej funkcji wzoru-ideału. Poezja Herberta, adaptując romantyczny, wywiedziony z Platona motyw, włącza go w obszar wyobraźni i na tym terenie podejmuje dyskusję.

Pleśń pojawia się najczęściej w tomie *Hermes, pies i gwiazda*: w wierszach *Szuflada*, *Pokój umeblowany*, *Hotel*, *Pieśń o bębnie*. W tym ostatnim utworze poeta formułuje ironicznie nowe zadania ludzkości i, sięgając po motyw pleśni, wpisuje socjalistyczny model poezji-czynu

zachowaniom twórcy konformisty zobrazowanego w postaci „małego ptaszka” (*Mały ptaszek*, HPG).

w romantyczne ideały: „i tak ostatnie echo przejdzie / po nieposłusznej pleśni ziemi”. Przejście pochodzącej ludzkości, której przewodzi bęben, nie usuwa pleśni. Jak można przypuszczać, ów autorytet, dyktator „muzyk rozgromionych” i karykaturalna namiastka dawnych wzorców – nie może być nosicielem idei wolności. Jest także inny powód: nieprzystawalność ideałów do rzeczywistości i myślenie, które zakłada zgodę na przypisaną ludzkiej kondycji słabość. W cytowanym wcześniej eseju (*Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*) to świat ubóstwa i brzydoty ucieleśnia poszukiwaną prawdę/istotę. Pleśń to, podobnie jak bielmo, oznaka starzenia, zepsucia, skażenia, ale też pochodna istnienia, niejako emblemat ludzkiej egzystencji. Wypełniając „wnętrze prawdziwe” obrazem „szafy z pleśnią lustra”, „bielmem luster na ścianach” (*Pokój umebłowany*, HPG), autor *Stołka* (SŚ), *Siódmego anioła* (HPG) i *Madonny z lwem* (HPG) postuluje zgodę na zwyczajność i poprzestawanie na tym, co nas otacza. Scharakteryzowaną, a realizującą się w obszarze poetyckiej wyobraźni, sytuację można odnieść także do platońskiej relacji między rzeczą i cieniem. Ten wątek, wprowadzony już w *Strunie światła* (*Przypowieść o królu Midasie*), przekłada się na myślenie o świetle, o kondycji poety i zadaniach sztuki. Świat ideału, pewny i niezmienny, czy poddany zniszczeniu wymiar życia-cienia? Problem pozostaje nierozstrzygnięty. O ile bowiem bohater *Wersetów panteisty* (SŚ) pragnął „obudzić się [...] w sercu rzeczy”, o tyle już podmiot wiersza *Objawienie* (SP), wyraźnie kpiąc z platońskich aspiracji, bierze w cudzysłów ironii wcześniejsze marzenie. Tego typu niekonsekwencji w poezji Herberta znaleźć można więcej.

Pytanie o platoński świat idei, wprowadzane w krąg zagadnień estetycznych i etycznych, konfrontowane z dziedzictwem romantycznym, przewija się przez całą twórczość poety i pozostaje nierozstrzygnięte. Wiersz *Czas* (EB), jeden z ostatnich utworów, w których Herbert nawiązuje do platońskich wyobrażeń, potwierdza paradoks istnienia boleśnie rozpiętego między ideałem i cieniem. Jak się wydaje, oba wymiary pozostają tu ważne, oba warunkują egzystencję podmiotu. Może dlatego jednym z ostatnich pragnień poety-artysty, zapisanym w pożegnalnym *Brewiarzu*, jest prośba o zdania, które mieścić będą równocześnie „światy, cienie światów, światy z marzenia” (*Brewiarz*, EB)?

Pod patronatem Norwida

Czy piękno ocala?

O jednym z wątków dialogu Herbert – Norwid

Zacznijmy od trzech cytatów zaczerpniętych z utworów Zbigniewa Herberta:

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 włócznie przebite smoki, jaszczury i ptaki”

(*Pierro della Francesca*, BO 185);

nasze zeszyty szkolne szczerze udręczone
ze śladem potu lez krwi będą
dla korektorki wiecznej jak tekst piosenki pozbawiony nut
szlachetnie prawy aż nadto oczywisty

(*Do Ryszarda Krynickiego – list*, ROM);

słodkie nieróbstwo nie pytać o zmierzchu
Boreasz rzeźbi chmury a cirrusy resztę
czarny i biały Norwid i wyrzut sumienia

(*Pora*, EB).

W każdym z prezentowanych fragmentów znaleźć można wyraźną aluzję do Norwida. W dwóch pierwszych zawarte zostały cytaty z utworów poety (*Bema pamięci żałobnego rapsodu* i wiersz *Do Walentego Pomiana Z.*); w ostatnim – nazwisko Norwida (przywołane *expressis verbis*) dookreślone zostało epitetami pochodzącymi z jego dzieł (*Czarnych kwiatów* i *Białych kwiatów*). To wyliczenie należałoby uzupełnić o utwory *Ołtarz* (SŚ) oraz *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP* (ENO), w których na zasadzie „cytatu struktur” pojawia się charakterystyczny dla autora *Bema pamięci żałobnego rapsodu* rytm naśladujący heksametr. Oto bezpośrednio uchwytnie ślady obecności Norwida w poezji Herberta – świadectwa intertekstualnego spotkania poetów. „Ale czy

naprawdę coś ich łączy?”¹. Czy za przytoczeniami dostrzegalnymi w poezji Herberta idzie głębsza i znacząca korespondencja? Józef Fert, który pyta o tę relację w artykule zatytułowanym *Norwid – Herbert (Epizod z guzikami)*, oraz Marek Adamiec, tropiący herbertowsko-norwidowskie pokrewieństwa², dają odpowiedź pozytywną. Pierwszy z badaczy dowodzi, że związki między autorem wiersza *Dwa guziki* i poetą, piszącym o „guzikach z żołnierskiego płaszcza”, nie ograniczają się do intertekstualnego dialogu i wykraczają poza podobieństwo motywów, a przestrzeń spotkania wyznacza przede wszystkim „żywa tradycja humanistyczna” – źródło przywoływanych w ich poezji ideałów. Tym, co łączy obu twórców, jest, jego zdaniem, „perspektywa estetyczna, usytuowana w głębi niezmiennych zasad, oraz męstwo – *virtus* – i współczucie – *caritas* – jako osnowa myśli i dzieła”³.

Nieco inaczej postrzega najważniejsze paralele między poetami Adamiec. Według niego relacja między Herbertem i Norwidem polega „na bardzo podobnym rozumieniu istoty i funkcji sztuki, na samotnym podejmowaniu tych samych problemów, na poetyckim dialogu z obowiązującymi współcześnie im systemami estetycznymi”⁴. Zauważone przez Adamca analogie dotyczą również postawy *civitas*, zbliżonych okoliczności debiutu („spóźnionego”), podobnego rozumienia języka artystycznego oraz przywiązania do tradycji judeochrześcijańskiej i antycznej.

W rozpoznaniach obu badaczy podstawową sferą ujawniania się „miejsc wspólnych” jest sztuka; głębsze związki między Herbertem i Norwidem odsłaniają się na gruncie rozumienia jej istoty i zadań. Ów obszar porozumienia wskazują także inni literaturoznawcy, zwracający uwagę na analogie między poetami⁵. Pozostając w estetycznym

¹ J. Fert, *Norwid – Herbert (Epizod z guzikami)*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, z. 1, s. 97.

² Por. M. Adamiec, *Troska o prawdziwe dostojęstwo mowy Cyprian Norwid – Zbigniew Herbert. Próba*, [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*, red. J.M. Ruzsar, Biblioteka Pana Cogito pod red. J.M. Ruzsara, Lublin 2006, s. 46–63.

³ J. Fert, dz. cyt., s. 102.

⁴ M. Adamiec, dz. cyt., s. 62.

⁵ Mam na myśli głównie tych badaczy, którzy relację Herbert – Norwid rozpatrują w kontekście innej bądź szerszej problematyki, m.in. A. van Nieuwerkerken (*Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998); K. Pietrych (*W strefie lirycznej. O kilku wierszach*

kręgu, chciałabym zaproponować węższą perspektywę, dotyczącą jednej tylko kwestii: czy sztuka ocala? To pytanie pozwala rozważyć relację Herbert – Norwid na tle tradycji, w której ważny jest wymiar etyczny (1), postawa nieufności (2) oraz transcendentne umocowanie twórczości (3), i zanim spróbuję na nie odpowiedzieć, sięgnę po trzy przykłady, które odnoszą się do wymienionych aspektów, a zarazem zarysowują kontekst zagadnienia.

(1) Pisząc o estetycznych paralelach między poetami, należy pamiętać, że Herbert był spokrewniony z Norwidem nie tylko poprzez uczestnictwo w dziedzictwie „późnych wnuków” – poetów współczesnych, którym lekcja Norwida podpowiedziała kierunek artystycznych rozwiązań. Na jego relacji wobec znamienitego prekursora zaważyła również innego typu koligacja – przynależność do pokolenia, które autora *Promethidiona* uczyniło jednym z ważniejszych, nie tylko literackich, ale i duchowych patronów. Rówieśnicy Herberta i poeci nieco od niego starsi: Krzysztof Kamil Baczyński, Wacław Bojarski, Tadeusz Gajcy nie podjęli skamandryckiej i awangardowej recepcji Norwida⁶

z „*Epilogu burzy*”, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 310–311); I. Urbaniak (*Poeta rygoru*, [w:] *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Łódź 2008, s. 13, 15), B. Carpenter (*Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, [w:] *Poznawanie Herberta*, cz. 2, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 219). Najnowsze badania na temat związków między poetami przynosi książka *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Biblioteka Pana Cogito pod red. J.M. Ruszara, Kraków 2011 (tu głównie: J. Zach, „*Czas wzbożacony*”. *Norwid i Herbert – próba zbliżenia*, s. 183–195; M. Adamiec, *Na co? Po co? I dlaczego? O relacjach Herbert – Norwid kilka myśli*, s. 219–231; P. Arbiszewska, *Literacka refleksja Cypriana Norwida i Zbigniewa Herberta nad historią tryumfalną i historią ukrytą*, s. 249–268; W. Toruń, „*Syn – minie pismo, lecz ty spomnisz, wnuku*”. *Herbert – Norwid*, s. 269–278; tenże, *Rozmyślenia o cierpieniu: Norwid – Herbert*, s. 279–292; P. Michałowski, *(Prze)milczenie współczesności u Norwida i Herberta*, s. 303–320).

⁶ O sposobach recepcji Norwida w okresie międzywojennym piszą M. Głowiński, J. Sławiński we wstępie do: *Poezja polska okresu międzywojennego*, wybór i wstęp M. Głowiński, J. Sławiński, przypisy oprac. J. Stradecki, Wrocław 1997, s. CXV–CXVI.

i czytali go głównie poprzez pryzmat etyczny. Zdzisław Jastrzębski, charakteryzując stosunek tych poetów do tradycji, zauważa:

Nawiązywano do autora *Za kulisami* ze względu na etykę pisarską i konsekwencje życiowe sztuki, na związek jej z rzeczywistością. Odpowiadało także młodemu jego przeciwstawianiu się podporządkowywaniu sztuki celom pozaartystycznym, postawa panowania nad materiałem przeżyć, problemy i tworzywo kulturowe, a nie „naturalia”, odwaga rozrachunku ze współczesną cywilizacją⁷.

W takim kształcie twórczość Norwida oddziaływała na poezję najbliższych Herbertowi przedstawicieli pokolenia – Baczyńskiego i Gajcego⁸. U Baczyńskiego Norwid istnieje na prawach innych niż u zafascynowanych jego twórczością autorów dwudziestolecia, a przy tym w ścisłym związku z poezją Słowackiego⁹. Jego wpływ, jak zauważa Jerzy Kwiatkowski, dochodzi do głosu m.in. za sprawą symboliki dłuta i rzeźbienia¹⁰. To właśnie w obrazowaniu, którego hasłem wywoławczym jest słowo „kształt”, zarysowują się ślady poezji Cypriana Norwida, a z obsesją poszukiwania kształtu łączy się tu „metafora modelowania własnej duszy, żądza doskonalenia się, moralistyczna pasja świętości”.

Przesłanie Norwida, a zwłaszcza etyczny wymiar tej poezji, wpłynęło także na postawę redaktora „Sztuki i Narodu” – dość wspomnieć, że wydawanemu przezeń pismu patronowało Norwidowskie motto („Artysta jest organizatorem zbiorowej wyobraźni”). Nie bez powodu Herbert powie o Gajcym: „Najbliższy krewny Norwida, najpewniej chyba, ów późny wnuk, który nie minie obojętnie pisma” (*Słowo na wieczorne poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku*, WG 97). Sam Herbert, podobnie jak polegli rówieśnicy, „brał poważnie

⁷ Z. Jastrzębski, *Ocena i wybór tradycji literackiej*, [w:] tegoż, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*, Warszawa 1969, s. 110.

⁸ Warto zauważyć, że to właśnie oni – obok Norwida – przywołani zostaną w poetyckim testamencie poety, za który uznać można *Słowo na wieczorne poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku* (WG 94–99).

⁹ Pisał o tym Kazimierz Wyka w słynnym *Liście do Jana Bugaja (Rzecz wyobraźni)*, Kraków 1997, s. 70–72).

¹⁰ J. Kwiatkowski, *Potop i posąg (O poezji Krzysztofa Baczyńskiego)*, [w:] tegoż, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska, Kraków 1995, s. 99. Kolejny cytat pochodzi z tego samego artykułu i znajduje się na stronie 99.

słowa Norwida o »wielkim zbiorowym obowiązku«¹¹. Można założyć, że autor *Bema pamięci żałobnego rapsodu* – czytany właśnie „poprzez” Baczyńskiego i Gajcego (ale też starszego od nich Czechowicza) – odcisnął swoiste piętno na wypowiedzi tego ocalonego przedstawiciela wojennej generacji; zwłaszcza na jego refleksji dotyczącej sztuki.

Już we wczesnej twórczości dialog Herberta z Norwidem toczy się za pośrednictwem wymienionych poetów. Jednym z przykładów jest wiersz *Ołtarz* (SŚ), który naśladuje heksametryczny rytm *Bema pamięci żałobnego rapsodu*, a zarazem zawiera norwidowską reminiscencję (motyw kształtu) w wersji nawiązującej do wierszy Baczyńskiego.

Dana ci ta glina gładka,
oczy z ognia i rozumne
i jak pług dzieląca ręka:
posąg szcynisz nią czy trumnę?¹²

– pisał Baczyński w wierszu *U niebios rozkwitających*. Echo niepewności, wypowiedzianej przez wojennego poetę (dochodzącej do głosu także w innych jego utworach), usłyszeć można właśnie w *Ołtarzu* Herberta. Wizja potopu jako katastrofy kosmicznej sprzęgnięta tu zostaje z motywem posągu i (uruchomioną przezeń) refleksją egzimonumentalną – w wymowie uderzająco pokrewną cytowanym wyżej słowom. Wypowiedź Herbertowskiego podmiotu cechuje ta sama egzystencjalna niepewność i pragnienie trwania połączone ze zdaniem się na wyroki losu:

nie wiesz jakie tve 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.

Niepewnością zaprawione jest u Herberta również pragnienie kształtu. „Wygnaniec kształtów oczywistych” (*Architektura*, SŚ), inaczej niż Baczyński, wyrzeka się formotwórczych aspiracji. Nie pasja kształtowania, urabiania, lecz zaledwie – jako reminiscencja

¹¹ Twierdzi tak przyjaciel poety, Zdzisław Najder (*W krzywo ustawionym zwierciadle*, „Rzeczpospolita” 2003, nr 255 [31 X–2 XI 2003 r.], dodatek „Plus Minus”, s. D6).

¹² K.K. Baczyński, *U niebios rozkwitających*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. J. Święch, Kraków 1989, s. 135.

tamtej – „śląd dłoni szukający kształtu” (*Do Apollina*, SŚ). I dopiero w takiej – ułamkowej, fragmentarycznej, zorientowanej na rekonstrukcję – postaci poszukiwanie kształtu staje się elementem programu poetyckiego.

Zapoczątkowany w debiutanckim zbiorze, zapośredniczony przez Baczyńskiego dialog Herberta z Norwidem kontynuowany będzie w późniejszej twórczości. I choć dojrzały poeta pójdzie własną drogą, choć poszerzając obszar dialogu, nawiąże własną relację z autorem *Czarnych kwiatów*, ta „pierwsza lekcja” nie będzie zapomniana. Tak zresztą jak niezatarte zostanie wspomnienie „poległych poetów”. W utworze *Pora* (EB), pochodzącym z pożegnalnego tomu, odwołanie do Norwida niesie sens etyczny („czarny i biały Norwid i wyrzut sumienia”) i być może nieprzypadkowo pojawia się tu motyw rzeźbienia („Boreasz rzeźbi chmury a cirrusy resztę”) – znak rozpoznawczy pokoleniowej recepcji Norwida, reminiscencja Baczyńskiego.

Pisząc o przenikaniu do twórczości Herberta norwidowskich wątków, trudno nie wspomnieć także innych oddziaływań, współkształtujących etyczny horyzont jego wypowiedzi. W wierszach współczesnego poety refleksja, krystalizująca się w nawiązaniu do Norwida, od początku splata się z wątkami zaczerpniętymi z Nietzschego oraz – w okresie późniejszym – z Eliota¹³. Można tu chyba mówić o głębszym, choć trudnym do uchwycenia pokrewieństwie wszystkich trzech autorów. Wskażmy – jedynie sygnalnie – owe „miejsca wspólne”.

(2) Linii Nietzsche – Norwid – Herbert patronuje postawa nieufności wobec zastanych wzorców i autorytetów. Wspólne są tu bezkompromisowość, etyczny radykalizm oraz estetyczne konsekwencje tej postawy: krytyka cywilizacji współczesnej, poczucie osamotnienia wobec tłumu. W tym wypadku akcent pada na społeczną sytuację artysty oraz na jego misję. Istotny jest ton powagi, odpowiedzialności, a zarazem niechęci wobec sztuki, która schlebia namiętnościom. „Norwid tyle razy w poezji, w rozprawach i w listach atakuje sztukę

¹³ O związkach Herberta z Nietzschem oraz z Eliotem pisano już wielokrotnie, pomijając zazwyczaj potrójną, uwzględniającą Norwida, paralelę. Norwidowsko-eliotowski kontekst w rozważaniach nad twórczością Herberta podjęty został jedynie w książce A. van Nieukerken (dz. cyt.) oraz w przywołanym na wstępie artykule J. Ferta.

dogadzającą słabościom ludzkim, że można to stanowisko uważać za jedno z zasadniczych”¹⁴ – twierdzi Zofia Szmydtowa.

Z podobnej bezkompromisowości rodzi się myśl Nietzschego i poezja Herberta. Obaj autorzy zwalczają fałsz, pozór i wszystko to, co w życiu czy w sztuce schlebia, żywi pychę, kłamie. Z Norwidem i Nietzschem łączy ponadto Herberta przekonanie o kondycji twórcy skazanego na samotność – osamotnienie mędrca, mającego wiele wspólnego z platońskim Sokratesem. Norwid

podnosi swe osamotnienie. On także, jedyny pomiędzy tłumem współczesnych, wyniesiony ponad spory dnia, sięga źródeł najwyższej doskonałości. Jak Sokrates (*Obrona*) wędruje wśród rodaków, pyta ich i doświadcza, by utwierdzić się w przekonaniu, że jest sam w przymierzu z prawdą, niezrozumiały i śmieszny¹⁵.

Podobnie zachowuje się najbardziej znany bohater Nietzschego – kapłan Zaratustra. A w rolę tę nader chętnie wchodzi podmiot Herberta, który nie raz dystansuje się wobec zjawisk kultury masowej. W wierszu *Co będzie* (N) pyta z powagą i smutkiem:

co będzie
kiedy ręce
odpadną od wierszy
[...]

czy opuszczę stół
i zejść w dolinę
gdzie huczy
nowy śmiech
pod ciemnym lasem.

Trzeba jednak wyraźnie zastrzec: tak u autora *Narodzin tragedii*, krytycznie odnoszącego się do filozofii Sokratesa, jak i u Herberta, mówiącego za pomocą ironii, próżno byłoby szukać postawy moralizatora.

(3) W wypadku relacji określonej linią Norwid – Eliot – Herbert paralele sięgają głębiej. Ich podłożem jest pokrewieństwo między anglosaskim modernizmem i poezją Norwida, a punktem odniesienia – tradycja metafizyczna. Konsekwencją nurtu, który (jak

¹⁴ Z. Szmydtowa, *Platon w twórczości Norwida*, [w:] tejsze, *Poeci i poetyka*, Warszawa 1964, s. 294.

¹⁵ Tamże, s. 295.

pokazał Arent van Nieuwerkerken¹⁶) ukształtował polskich poetów piszących po wojnie, jest postawa ironii egzystencjalnej jako zasady artystycznej oraz – charakterystyczna dla „modernistów spod znaku Eliota”¹⁷ – koegzystencja wiary i krytycyzmu. Wiąże się z tym postulat dystansu wobec wypowiedzania podmiotowych przeżyć, niechęć do romantycznej uczuciowości. Herberta, Eliota i Norwida – przy wszystkich odmiennościach – łączy ponadto sposób rozumienia tradycji (przekonanie, że „przeszłość – jest to dziś, tylko cokolwiek dalej”¹⁸) oraz występowanie w jej ramach poezji jako „ładu współistniejącego”. Herbert, podobnie jak Norwid i Eliot, ma silną świadomość uczestnictwa w „sztafecie pokoleń”, a u jej podstaw leży pojmowanie kultury jako przestrzeni duchowej, na którą składa się wielość doświadczeń, mających zakorzenienie nie tylko w rzeczywistości dostępnej „tu i teraz”.

Wskazane konteksty wymagają szerszego, dogłębnego studium; w przywołanym zarysie stanowić mogą jednak tło dla toczącej się w poezji Herberta dyskusji na temat sztuki – dyskusji, której jednym z uczestników był Norwid.

Powróćmy do przywołanych na początku cytatów z twórczości Herberta. Wszystkie trzy fragmenty sytuują intertekstualny dialog współczesnego poety z Norwidem w kręgu problematyki związanej ze sztuką. W pierwszym *passus* z *Bema pamięci żałobnego rapsodu* stanowi element eseistycznej ekfrazy i służy charakterystyce dzieła włoskiego malarza. W drugim Norwidowski intertekst pojawia się w kontekście dyskusji nad pięknem, natomiast w ostatnim aluzja do Norwida spleciona zostaje z doznaniem artystycznego kształtu rzeczywistości. We wszystkich wypadkach oznaką wejścia w dialog jest impuls semantyczny, słowne echo utworu Norwida jako powierzchniowy katalizator sensów wywiedzionych bezpośrednio z jego twórczości; natomiast

¹⁶ A. van Nieuwerkerken, dz. cyt., s. 5–64.

¹⁷ Tamże, s. 20.

¹⁸ C. Norwid, *Przeszłość*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 1: *Wiersze*, cz. 1, Warszawa 1971, s. 18.

podstawowym tropem (znakiem alegacji, w ramach której dokonuje się hermeneutyczna lektura poety) – synekdocha.

Pozostawiając na uboczu przypadek wiersza *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM) (bliżej przyjrę mu się w dalszej części rozdziału), zatrzymam się na dwóch pozostałych, decyzją poety wpisanych w jego przesłanie testamentalne. Warto zauważyć, że do *Bema pamięci żałobnego rapsodu* odwołuje się Herbert w *Słowie na wieczorze poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku* (WG 94–99), natomiast lektura *Czarnych kwiatów* i *Białych kwiatów* jest lekcją instruktażową dla senilnej poezji Herberta¹⁹ – głównie dla tych utworów, które wychylają się w stronę przeczuwanej „innej rzeczywistości”. Przeniknięte bólem, pisane w chorobie zawierają to samo „ewokowanie dramy” – „dramy prawdziwej”, której „nie może być, ilekroć się zatraci pojęcie dramatyczne c i s z y i pojęcia dramatyczne jej natur – czyli, j a ś n i e j, albo raczej s z e r z e j tłumacząc założenie powyższe: kiedy się zatraci *basso* w muzyce, a kolor biały na palecie malarza, a pion w rysunku”²⁰. „Basso” takie jak *basso continuo* z *Brewiarza*; biel podobną do tej, którą ewokuje „wapienna cisza pokoju na granicy zimy” (*Kwiaty*, EB) i pion – otwierający wertykalny wymiar egzystencji. Interpretacyjny wymiar poezji Herberta najmocniej odsłania się jednak w utworze zawierającym uchwytny intertekst („czarny i biały Norwid i wyrzut sumienia”), czyli w wierszu *Pora* (EB), któremu przyglądam się w kolejnym rozdziale.

Cytat z *Bema pamięci żałobnego rapsodu* pojawia się u Herberta dwukrotnie. Pierwszy raz w eseju *Pierro Della Francesco* (BO), drugi – we wspomnianym *Słowie...* Za pierwszym razem wyimek z utworu Norwida poprzedzony został nawiązaniem do znanego (z *Grażyny* Mickiewicza) porównania homeryckiego, w którym „rycerz nieznamy”, przedzierający się przez zastępy wroga jest zestawiony z wycinającymi las leśnikami-drwalami. Zarówno fragment Norwida, jak i zapowiadające go *tertium comparationis* występuje tu jako eponim dawnej tradycji rycerskiej, a oba utwory funkcjonują na zasadzie alegacji w ramach wywiezionego z Platona przekonania o sile oddziaływania bohaterskich wzorców. Taką interpretację Norwidowego utworu

¹⁹ Na temat okresu senilnego w twórczości Herberta por. D. Zawistowska-Toczek, *Stary poeta. „Ars moriendi” w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Biblioteka Pana Cogito pod red. J.M. Ruszara, Lublin 2008.

²⁰ C. Norwid, *Białe kwiaty*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 6: *Proza*, cz. 1, s. 190.

potwierdza kontekst drugiego cytatu. Pierwszą strofę *Bema pamięci żałobnego rapsodu*, przywołaną w scenariuszu pożegnalnego wieczoru, wieńczy rozpisane na wersy wprowadzenie Herberta:

Słowa Norwida
z ognia
żelaza
dział artyleryjskich
pancerz i miecz
wawrzyn – jedyny wart trudu – pośmiertny

(*Słowo pożegnalne w Teatrze Narodowym*, WG 97).

Można założyć, że w twórczości Herberta *Bema pamięci żałobny rapsod* przywoływany jest jako *pars pro toto* tradycji rycerskiej, związanej z eposem²¹. Wykładnikiem formalnym gatunku jest tu rytm heksametru w wariacie odwołującym się do wzorca Norwida (do tego wariantu bezpośrednio nawiązuje Herbert w dwóch swoich „heksametrycznych” utworach – *Ołtarz* [SŚ] i *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP* [ENO]), odpowiednikiem treściowym – motyw rycerza i włóczni. Oba elementy, decydujące dla wyrazu i przesłania Norwidowego wiersza, okażą się nośne w ewokowaniu tradycji rycerskiej i homeryckiej w utworach współczesnego poety.

Wiersz Norwida jest rodzajem kulturowego wzorca, w którym synekdochiczny charakter nabierają także inne elementy świata przedstawionego. Przede wszystkim wizja pochodząca jako wyraz postawy ukierunkowanej wobec autorytetu o mocy ocalającej. Postać zmarłego generała skupia cechy składające się na heroiczny wymiar w wierszach Herberta: niezłomność, wierność, oddanie sprawie. Ten

²¹ Tej tradycji przyglądam się w książce „*W cieniu heksametru*”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004 (głównie w rozdziale *Uczestnik wojny trojańskiej. Na tle pokolenia*, s. 40–47), na temat rycerskiego rodowodu Pana Cogito piszę w książce *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007 (rozdział *W perspektywie dziejów*, s. 169–170). *Bema pamięci żałobny rapsod* interpretowali m.in. J.W. Gomulicki (w publikacji C.K. Norwid, *Wiersze. Dodatek krytyczny. Dzieła zebrane*, t. 2, Warszawa 1966, s. 411); I. Opacki („*Bema pamięci żałobny rapsod*” C.K. Norwida, „*Polonistyka*” 1983, nr 8, s. 698–711); A. Kamińska (*Bema pamięci żałobny rapsod*, [w:] *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 37–43); Z. Dokurno (*Bema pamięci żałobny rapsod jako arcydzieło liryki heroicznej*, [w:] *Liryka romantyczna (wybór tekstów z literatury naukowej)*, wybór i oprac. J. Jarowiecki, Kraków 1974, s. 267–273).

„spadek bohaterski” odnieść by należało do romantycznej tradycji funeralnej, którą reprezentuje *Bema pamięci żałobny rapsod*, a której składową jest „dawanie testamentu w przyszłość, by nowi ludzie mogli podjąć wielkie idee i wartości zmarłego i zwielokrotnić w swoim życiu”²². Danuta Opacka-Walasek, która zestawia zapisany w utworze Norwida wzorzec z twórczością Herberta, zwraca uwagę, że Herbertowska funeralność wyrasta z romantyzmu i służy podobnym (jak romantyczna) celom.

Zasadnicza różnica, dzieląca ją od romantycznej realizacji, polega na tym, że tamte wiersze „wychodziły od pogrzebu” (jak *Na sprowadzenie prochów Napoleona* Słowackiego), by dalej zbudować kult człowieka, u Herberta zaś już nie są to wiersze o pogrzebie, ale o „za grobem zwycięstwie” ludzi, którzy do końca pozostali wierni swoim wartościom²³.

Z dostrzeżenia braku tych wartości w świecie współczesnym rodzi się kontestacyjna refleksja poety i z tego właśnie stanowiska padają najcięższe oskarżenia pod adresem współczesnej cywilizacji. W tym kontekście czytać by należało np. *Pieśń o bębnie* (HPG), w której „ludzkość cała” zmierza za nowym autorytetem, a azymut tego marszu-pochodu wyznaczają „puste piekła i nieba” – obszary ogołocone z wartości.

Podobnie znaczące dla postawy bohatera poezji Herberta okazują się inne elementy świata przedstawionego w wierszu Norwida: wspomniana wcześniej włócznia (atrybut bohatera-rycerza) oraz Cień. Ta pierwsza jako narzędzie walki przetransponowana zostaje na płaszczyznę poetycką. Spadek bohaterski wyraża się w sprawnym władaniu piórem, którego cele pozostają zbieżne z zadaniami rycerza: przebić (potwora – przyp. M.M.) „piórem / argumentem / włócznią” (*Potwór Pana Cogito*, ROM), „z piórem odziedziczonym po gęsi i Homerze / z pomniejszoną włócznią / stanąć wobec żywiołów” (*Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*, PC).

Cień natomiast to jedno ze słów-kluczy Herberta, pojawiające się w jego twórczości w kilku płaszczyznach znaczeniowych. Pod wpływem tradycji szekspirowskiej i barokowej, zasilanej nurtem refleksji egzystencjalistycznej, kształtuje się tu wyobrażenie „życia jako cienia i złudy”, akcentujące znikomość, nietrwałość, kruchość egzystencji.

²² D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym niepełnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 51.

²³ Tamże.

Na plan pierwszy wysuwa się jednak tradycja, w której Cienie (tak jak Cień generała Bema) związane były z wyobrażeniem krainy zmarłych. W poezji Herberta szczególne miejsce zajmują, traktowane „z pietyzmem czcią”, „Wysokie Cienie” przeszłości. Przypomnijmy, jak zwracał się poeta do „Mistrza”, Henryka Elzenberga:

Kim stałbym się gdybym Cię nie spotkał – mój Mistrzu Henryku
Do którego po raz pierwszy zwracam się po imieniu
Z pietyzmem czcią jaka należy się – Wysokim Cieniom

(*Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, R).

Można przypuszczać, że w przywołany dalej kontekst szekspirowski („żyliśmy w czasach które były zaiste powieścią idioty” [*Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, R]) Herbert wpisuje znaczenie przejęte z Norwida: prototypem jest Cień bohatera *Bema pamięci żałobnego rapsodu* jako symbol odchodzącego w przeszłość autorytetu. I nieprzypadkowo metaforyce tej towarzyszy nastrój elegijny.

Analogiczne konotacje ma „cień”, o którym mowa w wierszu *Wóz* (ENO). Ów utwór, traktujący o poezji, o jej tworzeniu i rozumieniu, należy umieścić w sąsiedztwie innych metapoetyckich wypowiedzi Herberta, wśród których jest m.in. *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM). I tu pojawia się motyw cienia – w formule pożegnalnej i w funkcji podpisu: posyłając „sowie zagadki”, poeta dołącza „ukłon mego cienia” i wpisując się w tradycję, przekazuje poetyckie przesłanie kolejnym pokoleniom (słynne „dalej dalej” z *Bema pamięci żałobnego rapsodu*); jako jeden z „Wysokich Cieni” uczestniczy w sztafecie pokoleń.

W poetyckim przesłaniu, jakim jest *do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM) i które skrzy się od intertekstualnych szyfrów, Herbert występuje nie tylko jako adept sztuki poetyckiej Rilkego i Eliota, ale też, o czym zaświadcza cytat z poetyckiego listu *Do Walentego Pomiana Z.*, Norwida. Norwidowska peryfraza przyszłości jako „korektorki wiecznej” nie wymaga komentarza. Przywołana bez pośrednictwa cudzysłowu zaczyna funkcjonować jako immanentny składnik autotematycznej refleksji współczesnego poety i sprawia, że Norwid staje się jednym z uczestników toczącego się tu dialogu na temat piękna. Wyobrażenie

owego piękna odnieść można do *Promethidiona*. U Herberta nie ma bezpośrednich nawiązań do tego utworu, niemniej można założyć, że jego refleksja estetyczna kształtuje się w konfrontacji z obszarem zakreślonych w *Promethidionie* oczekiwań (przy założeniu, że funkcjonowały one również na zasadzie formuł obiegowych). Przypomnijmy: w poemacie, wyrastającym na podłożu myśli platońskiej, przenikniętym ideałami Schellinga, zarysował Norwid koncepcję sztuki, która – będąc „wiecznym objawieniem” – prowadzi do uduchowienia natury poprzez nadanie materii kształtów o wyrazie duchowym. Sztuka ma przenikać duchem materię, podnosić naturę do duchowych wyżyn. Autor *Promethidiona*, opierając się na przeświadczeniu o współistnieniu idei dobra, piękna, prawdy, zakładał, że sztuka ma wcielać najwyższe prawdy, a dzięki temu łączyć nieskończoność ze skończonością, być pośredniczką pomiędzy Bogiem a człowiekiem. W tym projekcie artyści wezwani zostają do odpowiedzialnej misji: stworzenia zakonu, który mógłby służyć pięknu. Dodajmy, że właśnie w tym utworze Norwid podkreślał wartość cierpienia i trudu, w myśl którego piękno ma „zachwycać do pracy”.

Czy takie przekonanie przyświeca Herbertowi? Czy zawarte tu ideały można odnieść do twórczości współczesnego poety? Wydawałoby się, że nie. Negatywną odpowiedź przynosi np. utwór, który zawiera echo *Promethidiona*, a ściślej – aluzję do wstępnych słów poematu, za pomocą których Norwid zwraca się do sztuki:

O sztuko! – człowiek do ciebie powraca,
Jak do cierplivej matki dziecię smutne,
Lub marnotrawny syn – gdy życie skraca,
A słyszy Parek śpiew: „Utnę już – utnę!...”

*

O! Sztuko – Wiecznej tęczo Jeruzalem,
Tyś jest przymierza łukiem – po potopach
Historii...²⁴

A oto Herbert:

– do ciebie [szedłem – M.M.]
Jeruzalem w ramach

(*Mona Liza*, SP).

²⁴ C. Norwid, *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 3: *Poematy*, s. 427–428.

W sytuację „marnotrawnego syna” czy „dziecięcia smutnego” wciela się bohater wiersza *Mona Liza* (SP), reprezentant wojennego pokolenia, który już po wojnie kieruje swe kroki do muzeum w Luwrze. Ocalały z historycznego potopu, staje przed arcydziełem, a pamięci kataklizmu towarzyszy – inspirowana Norwidem – nadzieja, że właśnie sztuka stanie się przestrzenią ocalenia. To oczekiwanie nie zostaje spełnione:

między czarnymi jej plecami
a pierwszym drzewem mego życia

miecz leży
wytopiona przepaść.

Ocalony poeta odmawia sztuce mocy ocalającej; określenie „Jeruzalem w ramach” zyskuje tutaj odcień ironiczny. Wyrazem podobnego rozczarowania będzie stwierdzenie „sztuka *hélas* nie ocala”, które Herbert włożył w usta podmiotu komentującego historię Isadory Duncan:

zapomniała widocznie że sztuka *hélas* nie ocala
Apollo Muzagetes niech wybaczy błąd

(*Izydora Duncan*, ROM).

Moc obowiązującą tego ironicznie wypowiedzianego stwierdzenia podważa jednak bezpośrednia wypowiedź podmiotu. W wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM) poeta oświadczy: „Uwierzyliśmy zbyt łatwo że piękno nie ocala”. „Oczywiście: piękno w wymiarze metafizycznym, tożsame z dobrem. Piękno związane z jednością i różnorodnością świata, związane z samym istnieniem i jego pomnażaniem” – komentuje Marian Stala²⁵. Takie piękno, zasilane ideałami platońskimi i wpływami romantycznej filozofii niemieckiej, ma proveniencję norwidowską, a dyskusja na jego temat w istocie dotyczy sztuki, jej możliwości i zadań²⁶. W koncepcji, ujmującej wartości na płaszczyźnie metafizycznej, nie ma granicy między tym, co estetyczne i etyczne. Nie ma sprzeczności między pięknem, dobrem i poznaniem, któremu przyświecać ma ideał prawdy. Norwid nazywał siebie Don

²⁵ M. Stala, *Rok 1983: głos poety*, [w:] tegoż, *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991, s. 118.

²⁶ Szerzej na temat tego utworu i zawartych w nim intertekstualnych nawiązań piszę w książce *Pomiędzy końcem i apokalipsą...*

Kiszotem, „co za prawdą goni”²⁷. W tym kierunku zmierza też wysiłek twórczy Herberta.

Tej garstce która nas słucha należy się piękno
ale także prawda
to znaczy – groza

aby byli odważni
gdy nadejdzie chwila

– powie poeta w *Widokówce od Adama Zagajewskiego* (R). Nie chodzi o postulat prawdziwości, leżący u podstaw starożytnych teorii mimesis. Wiersz odsyła bowiem do innego typu prawdy, będącej odsłonięciem rzeczy ostatecznych. Prawda taka pojawia się,

gdy stajemy olśnieni wobec arcydzieła, gdy odczuwamy wobec jego wartości nicość wartości własnej i nicość rzeczywistości poza nim, gdy rodzi się w nas pragnienie oddania hołdu, a nawet czci [...]. Oto czujemy, gdy tylko poddamy się bez reszty działaniu arcydzieła, że jesteśmy niejako podniesieni do innego wymiaru: zaczynamy obcować z czymś, w czym dzieło niewątpliwie u c z e s t n i c z y, ale czego w żadnym razie nie jest w stanie wyczerpać ani do końca objawić²⁸.

Natomiast funkcja prawdziwościowa scharakteryzowanej wyżej sztuki

polega na objawieniu, odsłonieniu czegoś, czego bez jej pomocy dostrzec lub doświadczyć nie bylibyśmy w stanie. Nie jest tym bynajmniej ta postać naszej rzeczywistości, z którą mamy do czynienia w codziennym doświadczeniu. Sztuka sprawia, że doświadczenie to zostaje w szczególny sposób przekroczone, że sami zostajemy przeniesieni w jakiś inny wymiar: istoty rzeczywistości, istoty czystych jakości, w szczególności jakości metafizycznych, w sferę idei. Trzeba przy tym podkreślić, że sztuka czyni to w sposób jedyny, nie dający się zastąpić żadnym innym: nigdzie bowiem poza nią droga odkrywania prawdy nie wiedzie poprzez wartości estetyczne, przez piękno²⁹.

Taką myśl niesie poezja Norwida. Jego zdaniem, tylko ta twórczość, która osiąga wymiar metafizyczny, zdolna jest objawić wielkie idee, wychylić się poza rzeczywistość, w stronę transcendencji. Czy taka

²⁷ Por. C. Norwid, *Epos nasza*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 1: *Wiersze*, cz. 1, s. 162.

²⁸ W. Stróżewski, *Mimesis i methexis*, [w:] tegoż, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 90–91.

²⁹ Tenże, *Trzy wymiary dzieła sztuki*, [w:] tegoż, *Wokół piękna...*, s. 25.

refleksja pojawia się również u Herberta? Autorowi *Studium przedmiotu* bliższe były, wolno przypuszczać, zgoła inne poglądy. A jednak postawę zbliżoną do tej, którą Władysław Stróżewski nazywa *methe-sis*, odnaleźć można w eseju zatytułowanym *Duszyzca*, gdzie poeta wyznaje:

Fakt, że wobec arcydzieł czułem się zawsze niepewnie, uważałem za rzecz naturalną. Jest dobrym prawem arcydzieł, że burzą naszą zarożumiałą pewność i że kwestionują naszą ważność. Zabierały one część mojej rzeczywistości, nakazywały milczenie, zaprzestanie mysiej krzątania wokół spraw nieważnych i głupich. [...] Za pokorę i uciszenie dawały mi w zamian „miód i światło”, jakiego sam w sobie nie potrafiłbym stworzyć (LNM 91).

Z podobnym myśleniem na temat sztuki mamy do czynienia w wierszach *Dawni mistrzowie* (ROM) oraz *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP* (ENO). I chyba nieprzypadkowo w tym ostatnim utworze pojawia się rytm znany z żałobnego rapsodu Norwida, natomiast aluzji rytmicznej towarzyszy uchwytnie echo intertekstualne. Dość zestawić fragmenty:

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

(*Wit Stwosz: Uśnięcie NMP*, ENO);

Wieją, wieją proporce i zawiewają na siebie
Jak namioty ruchome wojsk kocujących po niebie

(C. Norwid, *Bema pamięci żałobny rapsod*)³⁰.

Impuls rytmiczny oraz nawiązanie słowne katalizują wizję sztuki, którą odnieść można właśnie do *Promethidiona*. A w tym wypadku oddziaływanie poematu sięga znacznie głębiej: wiersz Herberta staje się bowiem egzemplifikacją zawartej tam idei piękna, które „na to jest, by zachwycało / do pracy – praca, by się zmartwychwstało”³¹. Bohaterami utworu *Wit Stwosz: Uśnięcie NMP* (ENO) są wszak snycerze, którzy rzeźbiąc scenę wniebowzięcia Matki Bożej, „schylają się z trudem”. Czynności schylania się i chwytania; dialektyka góry – dołu; tego, co ziemskie, i tego, co boskie; teofanii i artystycznego tworzenia przenikają się, doprowadzając do cudu podwójnego: wniebowzięcia

³⁰ C. Norwid, *Bema pamięci żałobny rapsod*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 2: *Wiersze*, cz. 2, s. 186.

³¹ Tenże, *Promethidion...*, s. 440.

Najświętszej Marii Panny i zarazem niejako zmartwychwstania sztuki. Ten wiersz powstał w latach pięćdziesiątych, ale decyzją autora umieszczony został w jednym z późniejszych tomów – w *Elegii na odejście*. Można przypuszczać, że klimat odchodzenia dał asumpt powrotu do Norwidowskiej z ducha wizji: sztuki, która przenosi poza sferę czysto estetyczną; która poprzez *mysterium tremendum* niepokoi i poprzez *mysterium fascinans* zadziwia; a wypowiadając nienazwane, prowadzi ku „tęczy wiecznej Jeruzalem” i... niesie ocalenie. Domykając ten wątek, warto zauważyć, że ów projekt wpisany został w przesłanie *Brewiarza* (*Panie, obdarz mnie zdolnościami...*) (EB), będącego jednym z ostatnich słów Herberta na temat piękna i sztuki.

Czarny i biały Norwid

O wierszu *Pora*

Błogosławiony i szczęśliwy pisarz, który prawdziwej patetyczności bezbarwne słowa zna i strzeże.

C. Norwid, *Białe kwiaty*

Pokrewne rozumienie istoty i funkcji sztuki, a także roli i zadań artysty; podobny stosunek do tradycji i równie silny dystans wobec „ducha czasu”; zintelektualizowany, operujący ironią sposób przekazu poetyckich treści oraz – jako dopełnienie licznych (także niewymienionych tutaj) powinowactw – nawiązania intertekstualne: echa rytmiczne i słowne, pojawiające się już w najwcześniejszych wypowiedziach Zbigniewa Herberta¹. Na takim tle wiersz, w którym obecność Wielkiego Patrona objawia się *expressis verbis* – przywołanym nazwiskiem, prezentuje się niczym sygnatura pieczętująca długoletni związek.

Ale utwór *Pora* (EB), gdyż o nim mowa, przykuwa uwagę nie tylko jako ostatnie słowo poetyckiego dialogu Herberta z Norwidem. Także – jako jedno z ostatnich słów Herberta poety i to takie, którego kształt artystyczny odbiega od dotychczasowego Herbertowskiego idiomu, którego sensy (nierozstrzygalne, niejasne) nie podporządkowują się logice argumentu, anegdoty czy opisu; nie mieszczą

¹ Na te i inne pokrewieństwa między poetami wskazują m.in. M. Adamiec (*Troska o prawdziwe dostojęstwo mowy*, [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, red. J.M. Ruzsar, Biblioteka Pana Cogito pod red. J.M. Ruzsara, Lublin 2006, s. 46–63), J. Fert (*Norwid – Herbert (Epizod z guzikami)*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, z. 1, s. 97), A. van Nieukerken (*Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 5–64). O „echach rytmicznych” (nawiązaniach do norwidowskiego heksametru) pisałam w książce *W cieniu heksametru. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004.

się także – dodajmy – w ramach liryki wyznania, mimo że klimat życiowych podsumowań przenika cały utwór, a ton osobistej refleksji wprowadza już otwierająca apostrofa:

o poro w nieboskłonów wnętrze wszystko już zamknięte
kształt dźwięk i kolor z lekka wywinęty
jest tylko płatek róży rdzawy już po brzegu

słodkie nieróbstwo nie pytać o zmierzchu
Boreusz rzeźbi chmury a Cyrrusy resztę
czarny i biały Norwid i wyrzut sumienia².

Wymiar osobisty, rozrachunkowy najsilniej manifestuje się w puentującej frazie. Składnia wyliczenia („czarny i biały Norwid i wyrzut sumienia”) implikuje tu semantykę przyczynowo-skutkową i wpisuje się w paradygmat rachunku sumienia – wyborów i decyzji wspomnianych po latach. „Już pora spojrzeć na lata. / Stoją rzędem lata przeszłe jak łuski po wystrzelanych nabojach” – pisze w analogicznie zatytułowanym wierszu (*Pora*) Czesław Miłosz³. „Wystrzelane naboje” Herberta mają jednak cel samobójczy:

pocisk który wystrzeliłem
w czasie wielkiej wojny
obiegł kulę ziemską
i trafił mnie w plecy

– wyzna poeta w wierszu *Małe serce* (ENO). Można przyjąć, że trajektoria nawiązująca do efektu bumerangu zakreśla horyzont interpretacyjny wiersza *Pora* w sensie podwójnym: na planie zewnątrz- i wewnątrz-tekstowym. Na pierwszym przeszłość wywołana zostaje perspektywą, w której „wszystko już zamknięte”. W porządku tekstowym natomiast ruch powrotny wynika z usytuowania między wierszami *Pępek* (EB) i *Starość* (EB), które inicjalnie i finalnie spinają ramy egzystencji, ale nie tylko. Metafora bumerangu odsyła także do wczesnych utworów Herberta, tu sens Norwidowy odsłania się najwyraźniej, dukt sumienia odmierzający takt ostatnich wierszy pobrzmiwia bowiem rytmem Herbertowskiej kołatki. Nieprzypadkowo Marek Adamiec usłyszał w *Kołatce* (HPG) echo *Mojej piosenki* Norwida⁴:

² Z. Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998.

³ Cz. Miłosz, *Pora*, [w:] *Dzieła zebrane. Wiersze*, t. 1, przypisy i bibliografia A. Fiut, Kraków 2001, s. 19.

⁴ Zob. M. Adamiec, dz. cyt., s. 51.

Do tych co mają tak za tak, nie za nie –
Bez światłocienia.

To Norwid. Natomiast u Herberta:

uderzam w deskę
a ona podpowiada
suchy poemat moralisty
tak – tak
nie – nie

(*Kołatka*, HPG).

Przyjmując pewne uproszczenie, można powiedzieć, że zgoda na obszar światłocienia; chęć, by „pozostać wiernym niepewnej jasności” (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM), to tylko jedna strona poezji Herberta. W obszarze etyki, w wymiarze powinnościowym nadrzędna pozostaje skala dwubiegunowa i patrolujący jej, norwidowy z ducha rygoryzm moralny⁵.

Zaznaczmy jednak, już na wstępie, że poetyckie przesłanie wiersza *Pora* zasadza się na szerszym rezonansie przywołanej aluzji. A ściślej, na możliwości usytuowania Norwidowskiego intertekstu w funkcji podwójnego, bo opartego na metonimii i na synekdosze, tropu. O ile w zarysowanej wyżej interpretacji „czarny i biały Norwid” mógłby być metonimią czarno-białej, etycznie jednoznacznej postawy autora *Vademecum*, o tyle odczytywany w trybie synekdochy jest znakiem rozpoznawczym całej twórczości Norwida („czarne i białe kwiaty / rosły tylko w poezji Norwida”⁶), a *sensu stricto* – hasłem wywoławczym *Białych kwiatów* i *Czarnych kwiatów*. W tym wypadku miejsca wspólne

⁵ Potwierdzają to liczne wypowiedzi Herberta. Zob. np. wymowny fragment przedmowy do *Poezji wybranych*: „Talent jest rzeczą cenną, ale talent bez charakteru marnieje. Co to znaczy bez charakteru? To znaczy bez uświadomionej sobie postawy moralnej wobec rzeczywistości, bez upartego, bezkompromisowego wyznaczania granic między tym, co dobre, a tym, co złe. Dlatego obok sprawności warsztatowej ceni się wysoko u pisarzy ich bezkompromisowość, odwagę, bezinteresowność, a więc walory pozaestetyczne” (*Rozmowa o pisaniu wierszy*, WYW 24).

⁶ T. Różewicz, *Szara strefa*, [w:] tegoż, *Szara strefa*, Wrocław 2002, s. 12. W trakcie dyskusji, która wywiązała się po wygłoszeniu tego referatu, Marek Adamiec zwrócił uwagę na to, że określenie „czarny i biały Norwid” interpretować można także jako inną synekdochę – edycja *Pism wszystkich* Norwida pod red. J.W. Gomulickiego, której szata zewnętrzna utrzymana jest w biało-czarnej kolorystyce.

obejmują to, co dla estetycznych traktatów Norwida i dla wiersza Herberta najważniejsze: klimat końca (1) oraz „patos powszedniości” (2).

(1) W utworze Herberta zapowiedzią atmosfery żegnania się i odchodzenia (decydującej o przesłaniu *Czarnych kwiatów*) jest tytuł. Pora – podaje *Słownik języka polskiego* – to „czas odpowiedni na coś; chwila właściwa, stosowna do czegoś”⁷. „Chodźmy już, pora na nas”, „oto pora ku temu”, „chwila nadeszła trzeba się pożegnać”. Ostatni zacytowany fragment pochodzi z Herbertowego wiersza *Pożegnanie* (ENO). W utworze *Pora*, w którym żegnanie się nie zostało stematyzowane, nośnikami funeralnej illokucji są funktery czasotwórcze (dwukrotnie powtórzone „już” oraz „jest tylko”), a także ewokujące schyłkowość wyrazy „zmierch”, „zamknięte”. Arystotelesowska metafora „starości – zmierzchu” opalizuje tu znaczeniami, które osłabiają tragizm końca, ewokując nastrój łagodnej melancholii i żal przedwcześnie zagasłego piękna – nastrój podobny do tego, który przenika narrację *Czarnych kwiatów* i *Białych kwiatów*. Pod koniec drugiego z wymienionych utworów Norwid uwiecznia wspomnienie ostatniego spaceru z pewnym księciem (Marcelim Lubomirskim), a integralnym elementem tego spotkania jest sceneria zachodzącego słońca:

Kiedy, wielkim smutkiem dotknięty, po onym wybrzeżu przechadzał się raz ze mną, a słońce właśnie ku zachodowi miało się, chmurą mocnymi promieniami przeszytą osłonięte⁸.

Podobnie w wierszu *Pora*. W zarysowanym tu *theatrum mundi* istotną rolę odgrywają chmury, dwukrotnie przywołane (najpierw nazwą ogólną, później gatunkową), podkreślone składnią anadiplozy (która daje złudzenie ruchu przepływowego) oraz silną aliteracją całego fragmentu: „Boreusz rzeźbi chmury a Cyrrusy resztę”. W słowie „Cyrrusy” znamieną jest kontaminacja łacińskiej nazwy chmury pierzastej – „cirrus” i imienia „Cyrus”, w którym perski źródłosłów odsyła do słowa „pasterz”⁹. W tym kontekście zmierzch to pora niemal

⁷ Zob. *Pora*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 2, Warszawa 1979, s. 820.

⁸ C. Norwid, *Białe kwiaty*, [w:] *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 6: *Proza*, cz. 1, Warszawa 1971, s. 200.

⁹ Zdaniem Wojciecha Ligęzy „Cyrrus” może być pojmowany także jako fikcyjny antyczny rzeźbiarz. Wersję wiersza, w której pojawia się słowo „Cyrrusy”,

idylliczna: słodkiego lenistwa, bez pytań niepotrzebnych. Tę sielankowość podkreśla harmonia głoskowa, eufonicznie instrumentująca całość wypowiedzi, oraz składnia parataksy, równoważąca wszystkie elementy, natomiast w planie czasowym podkreślająca trwanie. „O poro” – tak mógłby się rozpoczynać hymn na cześć kończącego się życia; pochwała odpczynku po uciążliwej egzystencji-walce.

w istocie
była to mordercza wyprawa

splątane drogi
pozorny brak celu
uciekające widnokreśli

– powie o swoim życiu podmiot wiersza *Obłoki nad Ferrarą* (ENO) i doda:

a teraz widzę jasno
obłoki nad Ferrarą
białe
podłużne
bez żagli
prawie nieruchome
suną wolno
 lecz pewnie
ku nieznanym
wybrzeżom

to w nich
a nie w gwiazdach
rozstrzyga się
los.

W wierszu *Pora* Boreusz, grecki odpowiednik Akwilonu, przemienia swój niszczący potencjał w działanie rzeźbiarza-artysty. Poruszając chmury, powierza im niejako zadanie artystycznego kształtowania losu i moc oddziaływania na ludzką egzystencję. Takie oddziaływanie zdawał się przypisywać obłokom podmiot wiersza *Fragment* (SP), gdy znudzony walką prosił Apollina: „Obłoki zsyłaj Apollo obłoki zsyłaj

znajdziemy w tomie *Epilog burzy*, opublikowanym w roku 1998. W wydanych kilka lat temu *Wierszach zebranych* (oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008) słowo to zastąpiono (czy słusznie?) pisaniem małą literą wyrazem „cirusy”, uchylając tym samym możliwość takich interpretacji.

obłoki”. Ale nie tylko aspekt artystyczny rzeźby zostaje tu wyzyskany. U Herberta, podobnie jak u Norwida, widzenie świata w rzeźbiarskiej figuratywności łączy się (o czym pisał Kazimierz Wyka¹⁰) z idealistycznym założeniem o możliwości dotarcia do sfery ponadczasowej i idealnej. Rzeźba, która nadaje niezmienność rzeczom najbardziej ulotnym, unieśmiertelnia i utrwała. W wierszu Herberta ważne jest właśnie owo statyczno-kinetyczne napięcie: chmurom rzeźbiorym przydany zostaje walor unieruchamiający, natomiast w chmury rzeźbiące wpisana jest możliwość transponowania ograniczoności i zamknięcia (także w warstwie syntaktycznej, za sprawą anadiplozy). W tym sensie, a także w sensie utrwalonego przez bogatą tradycję literacką, chmury mają moc otwierania innej perspektywy.

Wiersz *Pora*, już w nagłówku eksponujący sens temporalny, tematyzuje trwanie, celebryje zatrzymane „teraz”, a przy tym rozszerza je o wymiar funeralny. Warto zauważyć, że przysłówkowo wywołane „teraz” pojawia się w poezji Herberta niemal zawsze w kontekście śmierci oraz końca. Oto garść przykładów (podkr. – M.M.):

T e r a z kiedy zostaliśmy sami możemy porozmawiać księżę jak mężczyzna
z mężczyzną (*Tren Fortynbrasa*, SP);

a t e r a z ma nad głową brązowe chmury korzeni (*Tren*, ROM);

t e r a z kiedy zimowe góry gasną (*Wóz*, ENO);

a t e r a z widzę jasno

na moment przed kodą (*Obłoki nad Ferrarą*, R);

a t e r a z to nie będzie mnie na żadnym zdjęciu zbiorowym (*Koniec*, EB).

Każde przywołane „teraz” wprowadza rejestr podwyższony, uruchamia dykcję mówienia o sprawach ważnych, ostatecznych.

(2) W analizowanym utworze podwyższenie stylu jest także konsekwencją zabiegów formalnych, do których należą między innymi: inicjalna inwokacja, użycie słów poetycko nacechowanych (takich jak „nieboskłony”, „płatek róży”, „Norwid”) i nazw obcych („Boreusz”, „Cyrrusy”), wersyfikacyjne ukształtowanie tekstu w oparciu o kontur

¹⁰ K. Wyka, *Odblask rzeźby*, [w:] tegoż, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989, s. 19–24.

13-zgłoskowca. Mowa poety przypomina mówienie wyroczni. Nie tylko bezokolicznikowe „nie pytać o zmierzchu” generuje wieloznaczność, Herbert narusza semantyczną integralność stosując składnię parataksy, inwersję i elipsę. Z tymi zabiegami współbrzmi sposób obrazowania. Nośnikiem wzniosłości jest m.in. wspomniany wcześniej aspekt rzeźby – ukazujący jeszcze jeden moment wspólny Herberta z Norwidem, dla którego rzeźba „łączy się zawsze z uwznioślającą, dodatnią estetycznie i społecznie funkcją. To, że jakaś postać, czyn lub zdarzenie zamienia się w rzeźbę lub ją przypomina, posiada stale znaczenie wywyższające”¹¹ – zauważa Wyka. Ponadto dla uwznioślającego obrazowania utworu istotny jest szereg napięć: pomiędzy trwałością i ulotnością (zapisaną w obrazie chmur), zamknięciem i otwarciem („wszystko zamknięte – „z lekka wywinięty”), wewnętrznym – zewnętrznym, a przede wszystkim między perspektywą uniwersalną i jednostkową. Herbert uruchamia metafizyczne widzenie spod znaku mikroskopu i lunety, zestawia „wszystko” z „rzeczą mniej wielką”: „płatkiem róży rdzawym już po brzegu”. Zatrzymajmy się na tym skupiającym jak soczewka konkrety, w którym do głosu dochodzą reminiscencje innych przedstawień, np. opadających płatków, o których mowa w utworze *Kwiaty* (EB) i róż z wierszy Rilkeńskich¹². „Płatek róży rdzawy już po brzegu” opalizuje mortualnymi znaczeniami za sprawą tamtych konotacji, a także dzięki semantyce rdzawości, mieszczącej w sobie kolor rudy i barwę zakrzepłej krwi, w poetyckiej palecie Herberta – kolor „zrudziałego cierpienia” (*Zwierciadło wędruje po gościńcu*, R) oraz chmur oglądanych w blasku zachodzącego słońca (*Obłoki nad Ferrarą*, R):

zachód narzuca im kolor
krwi
miedzi
złota
i niebieskiej zieleni

– tak pisał Herbert o obłokach widzianych nad Ferrarą.

¹¹ Tamże, s. 22.

¹² O tym motywie oraz o związkach utworu *Pora* z liryką Rilkego pisze szerzej w książce *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007 (rozdział IV: *Eliot, Rilke, Hölderlin. „Estetyka końca”*, s. 345–349). Na temat związków Herberta z Rilke pisze Katarzyna Kuczyńska-Koschany (*Herbert – z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke*, [w:] tejsze, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004).

„Płatek róży” ujęty w ramę funktorów czasotwórczych („jest tylko”, „już”) ogniskuje wymiar temporalny w jego przestrzeni granicznej, zaznaczając niejako moment przejścia: „jest tylko”, „błady już po brzegu”, „z lekka wywinięty”. To ostateczne określenie usytuowane w klauzuli drugiego wersu może dotyczyć także wyliczeniowego ciągu, sposób zapisu aktywizuje semantykę obu wariantów. Jeśli przyjąć tę możliwość, „wywinięcie” byłoby tożsame z odsłonięciem podszewki rzeczywistości wywołanej znakami „kształtu dźwięku koloru” i byłoby zarazem... odsłonięciem wieloznaczności, elementy wspomnianego wyliczenia są bowiem równocześnie emblematami materii artystycznej: rzeźby, muzyki, malarstwa. Doświadczenie przemijania staje się zatem syntezą estetycznego przeżycia; doznaniem rzeczywistości zamkniętej w czasie i w artystycznym kształcie poetyckiego słowa, a zarazem wywiniętej, zwracającej się ku innej sferze i w ten sposób odsłaniającej miejsce epifanii. Słowa poety

narzucają się uwadze z siłą kapryśnego przypadku, nieuchronnego losu czy natarczywością zagadkowego przesłania, które zmusza do myślenia i zapada w pamięć jako niejasny znak, czy zaszyfrowana wskazówka objaśniać się zdająca zawile koleje ludzkiego przeznaczenia¹³.

Cytowany fragment pochodzi z tekstu Ryszarda Nycza i dotyczy „wyrzów białych” Norwida, za pomocą których dochodzi do głosu poromantyczna poetyka epifanijnego dyskursu, jak nazywa ją badacz, cechująca się uchwyceniem niepowtarzalnej aury autentyczności, przedstawianiem „patetyczności” powszednich zdarzeń za sprawą indeksalnego związku, nadającego artystycznej wypowiedzi figuralną wiarygodność świadectwa. Czy taki dyskurs pojawia się w utworze Herberta?

Zanim odpowiemy na to pytanie, zwróćmy uwagę na jeszcze jedną kwestię. Omawiany wiersz zajmuje szczególne miejsce w ostatnim tomie Herberta nie tylko ze względu na sąsiedztwo utworów, które inicjalnie i finalnie spinają całość egzystencji. Istotne są tu bowiem treściowe analogie z wierszem, którego poeta nie zamieścił w pożegnalnym zbiorze, a który – ze względu na tytuł (poeta nazwał go *Epilogiem burzy*¹⁴)

¹³ R. Nycz, *Lekcja Cypriana Norwida: „prostotliwe parabole”*, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 92.

¹⁴ Tekst tego niedokończonego utworu opublikowany został w „Zeszytach Literackich” (2000, nr 2), później w tomie Z. Herbert, *Utwory rozproszone*, Kraków 2010.

– pozwala się czytać jako klucz do przesłania zawartego w jego ostatnich utworach. Świat przedstawiony brulionowego *Epilogu burzy* zawiera te same elementy, które odnaleźć można w wierszu *Pora*. O ile w analizowanym utworze mowa jest o „nieboskłonów wnętrzu” – tam horyzont zakreślają „przepaście nieba i przepaście niebieskie”, wśród których „zręczne palce wiatru tkają cirkus”, a podmiot liryczny utworu szykuje się do „słodkiego nieróbstwa”, nazwanego tu dosadnie – „leżeniem brzuchem do góry”. Przywołany wiersz pozostał w szkicowej, niedokończonoj wersji. Można założyć, że jego miejsce w tomie zajął utwór *Pora*. Skończony w sensie artystycznym, a zarazem semantycznie niespójny, otwarty, niedomknięty. „Oto objawia się Herbert jako poeta zaskakujący, ciemny, niezrozumiały”¹⁵ – konstatuje Aleksander Fiut w rozmowie na temat tych ostatnich wierszy poety, które w sensie ideowym i formalnym wykraczają poza ustalony wcześniej „paradygmat Herberta”. Herbert norwidowy? Takie przyporządkowanie byłoby pewnie dużym uproszczeniem. Niemniej w pytaniach o nową estetykę poety nie można lekceważyć kontekstu Norwidowych traktatów oraz Norwidowej koncepcji poznawania przez przybliżenie, którego instrumentem może być parabola. Wiersz *Pora*, będąc wyrazem rzeczywistości parabolizującej się „w nieboskłonów wnętrzu”, byłyby może najbliższy poetyce *Czarnych kwiatów* i *Białych kwiatów*, budowanych jako konstelacja logicznie niepowiązanych, opartych na odległych skojarzeniach elementów, tworzących „»epifanogenną«, wewnętrzną przestrzeń dzieła sztuki, w obrębie której – a nie przed czy poza nią – utrwala się i parabolicznie wypowiada głębsza duchowa rzeczywistość”¹⁶. Biorąc pod uwagę różnice dyskursów i poetyk, uwzględniając, że u Herberta inaczej wyraża się „patos powszedniości”, można powiedzieć, że prawo synekdochy, które organizuje sensory norwidowskiej aluzji, rządzi także tą relacją: w wierszu *Pora* mamy bowiem jedynie odbłask tamtej estetyki. Tak jak synekdochą czarnych kwiatów jest „płatek róży rdzawy już po brzegu”. I w tym wąskim sensie „czarny i biały Norwid”, patron moralno-duchowy poety, zjawia się w jego „dni przedostatnie” także jako fundator nowej poetyki.

¹⁵ A. Fiut, „Nie napisane wiersze” Zbigniewa Herberta – z Aleksandrem Fiutem o ostatnim tomiku Herberta „*Epilog burzy*” rozmawiają Mateusz Antoniuk i Tomasz Cieślak-Sokołowski, „Kwartalnik Artystyczny” 2008, nr 2 (dodatek), s. 109.

¹⁶ R. Nycz, dz. cyt., s. 96.

Dlaczego „wóz”?

Wokół zagadek „poezji tradycyjnej”

Co robi
ten stuletni starzec
o twarzy jak stara księga
o oczach bez łez
zaciśniętych wargach
strzegących wspomnień
i mamrotania historii

teraz kiedy
zimowe góry
gasną
a Fudźijama wchodzi w gwiazdozbiór Oriona
Hirohito
stuletni starzec – cesarz bóg i urzędnik
– pisze

nie są to akty
łaski
ani akty gniewu
nominacje
generałów
wymyślne tortury
ale utwór
na doroczny konkurs
poezji tradycyjnej

teraz tematem
jest wóz
forma: czcigodna tanka
pięć wersów
trzydzieści jeden stóp

„wsiadając do pociągu
kolei państwowych
myślę o świecie
mego dziadka imperatora Meiji”

wiersz
z pozoru zgrzebny
o wstrzymanym oddechu
bez sztucznych rumieńców

inny
niż bezwstydnie mokre
pełne tryumfalnego wycia
twory nowoczesnych

okruch
o kolei żelaznej
wyzbyty melancholii
pośpiechu przed daleką drogą
a nawet
żału i nadziei

myślę
ze ściśniętym sercem
o Hirohito
o jego pochylonych plecach
zastygłej głowie
twarzy starej lalki

myślę o jego
suchych oczach
małych dłoniach
powolnej myśli
jak pauza między
jednym a drugim
nawoływaniem puszczyka

myślę
ze ściśniętym sercem
jak potoczą się losy
poezji tradycyjnej

czy odejdzie
za cieniem cesarza

znikliwa
nieważka

Zbigniew Herbert, *Wóz* (ENO)

Nie wszystko się tu zgadza. Znaki zapytania, które pojawiają się w trakcie lektury wiersza *Wóz* Zbigniewa Herberta, tworzą zastanawiający rejestr wątpliwości. Mniejsza o szczegóły, takie jak wiek czy

boski status bohatera. Nazwanie Hirohito „stuletnim starcem”, choć ów nie dożył lat dziewięćdziesięciu; mianowanie go „bogiem”, mimo że tytuł ten japoński cesarz utracił w roku 1945; a także pomyłka w przytoczonej definicji tanki¹ mieszczą się w elastycznych ramach *licentia poetica*. Trudniej legitymizować niekonsekwencje, dotyczące poetyckiej architektоники: tytułu, tematu, osoby bohatera. Jak bowiem ma się tytułowe określenie do wiersza (w tym również wiersza w nim przytoczonego), w którym mowa nie o jeździe wozem, lecz o podróży koleją? Dlaczego egzotyczny (w europejskim kręgu kulturowym), a nadto wciąż żywy gatunek japońskiego wiersza funkcjonuje jako *pars pro toto* poezji tradycyjnej, natomiast cesarz imperator został przeobrażony w ikonę starości? I jeszcze: co sprawia, że myśl o jednym z tych, którzy znajdują się „na szczycie schodów”, a których, wolno przypuszczać, poeta nie darzył sympatią, rodzi w mówiącym bolesne ścisnięcie serca? Dość przypomnieć inny upostaciowany w osobie wschodniego władcy wizerunek starca:

Postarzał się car ojculek, postarzał. Już nawet gołąbka własnymi rękami nie mógł zadusić. Siedział na tronie złoty i zimny. Tylko broda mu rosła do podłogi i niżej [...]

(*Bajka ruska*, HPG).

Starość Hirohito pokazana została jednak zupełnie inaczej:

Co robi ten stuletni starzec
o twarzy jak stara księga
o oczach bez łez
zaciśniętych wargach.

Już inicjalne porównanie twarzy do księgi uświadamia, że lektura wiersza *Wóz* jest lekturą drugiego stopnia, interpretacją interpretacji, a mówiąc ściślej – konfrontacją z hermeneutyczną refleksją samego poety. Herberta-hermeneutę zaprzętają przy tym dwa typy znaków: te, które wyrażają się językiem ciała czy – co w tym wypadku oznacza to samo – językiem starości, oraz te, które konstruują przytoczony w utworze zapis poetycki. Oba porządki, dodajmy, warunkują się

¹ Tanka zbudowana jest nie z 31 stóp, ale z 31 sylab (por. M. Melanowicz, *Tanka*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod G. Gazda i S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006, s. 744).

i dopełniają, a ich wzajemną relacją rządzi przekład intersemiotyczny: twarz, nazwana księgą, podlega tekstualizacji, natomiast wiersz „o wstrzymanym oddechu / bez sztucznych rumieńców”, a zatem antropomorfizowany, staje się częścią charakterystyki cesarza „o oczach bez łez”, „suchych oczach”, „o zaciśniętych wargach”, „pochylonych plecach”, „zastygłej głowie”, „małych dłoniach”. *Tertium comparationis* paralelnych obrazów jest suchość.

Już od czasów najdawniejszych suszę kojarzono z umieraniem. Pisze o tym Ryszard Przybylski w *Baśni zimowej. Eseju o starości*², powołując się na przykłady z Homera i Eliota. Takie konotacje suszy znajdziemy także u Herberta. „Śmierć – to wysychanie”, czytamy w dramacie *Drugi pokój*, natomiast w wierszu *Głos* (HPG) „s t a r c z a [podkr. – M.M.] gadatliwość wody” sąsiaduje ze „skrzydłem białego ptaka / przyschniętym do kamienia”. I wolno przypuszczać, że jeśli cesarz-starzec ma tu „suche oczy”, „oczy bez łez”, to ewokowana w ten sposób susza jest jednym z emblematów uosabianej przezeń starości. Ale nie tylko. Równie istotna jest „suchość” wiersza implikowana w konfrontacji z „bezwstydnie mokrymi tworami nowoczesnych”, znaczeniowo bliska eliotowskiemu „wysuszeniu świata zmysłów”. W tym wypadku suchość odnosi się do cech takich, jak powściągliwość, samoograniczenie, i zyskuje walor ascetyczny. Uruchamiając to znaczenie, Herbert wprowadza metapoetycką refleksję na poziom etyczny. Powiedzmy od razu: w lekturze poety nie chodzi bynajmniej o wierną egzegezę. Mówiący wyczytuje z komentowanych znaków to, co sam w nie wkłada, a w tle jego rozważań czai się „suchy poemat moralisty” (*Kołatka*, HPG). Przy czym tym razem kołatkę dzierży poeta, który stoi na końcu twórczej drogi, który pisze nie credo, lecz elegijny utwór „na odejście”, i który – chwając poezję tradycyjną i krytykując nowoczesność – wyraża nadzieję trwania na przekór *omnis moriar*.

Ostatnie twierdzenie wydać się może nadinterpretacją dopóty, dopóki nie spróbujemy odpowiedzieć na to z postawionych na wstępie pytań, które intryguje najbardziej: dlaczego „wóz”? Marian Sala, objaśniając tytułowe określenie, dowodzi:

Tytuł wiersza Zbigniewa Herberta jest wyznaniem, że on także, jak Hirohito, uczestniczy w konkursie „poezji tradycyjnej”, nie mając pewności, czy jego własna twórczość nie okaże się znikliwa i nieważka. I jest ten tytuł

² Por. R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1988, s. 93.

apelem o zatrzymanie się na moment, o rozważenie, gdzie zmierza ten wóz, do którego wsiedliśmy, który jest w nas³.

Wykładnia badacza, chociaż przekonująca, nie odnosi się do interesującej nas kwestii i nie rozwiązuje zagadki tytułu. Dlaczego „wóz”? Co wspólnego ma ów wehikuł z pociągiem, do którego wsiada bohater omawianego utworu? A trzeba zauważyć, że w żadnym z trzech znaczeń, podawanych przez *Słownik języka polskiego*⁴, wóz nie jest synonimem pociągu ani parowozu. Jednak nie tylko Herbert zrównał obie nazwy.

Okolica wymknie się w mowie,
jeśli słów nie okoli mozół.

Dwie szyny położone na progach:
dwie wargi na zrównanych zdaniach,
oddechy: konie parowe.

Zamiast słów użyję wozu.

[...]

na skrzyżowaniu torów czuвам, zwrotniczy ust,
i z zębów, jak dymiący papieros, wypuszczam parowóz⁵

– zapowiada Julian Przyboś w wierszu zatytułowanym tak samo jak utwór Herberta i dającym się odczytać jako wykładnia programu „Zwrotnicy”. Za sprawą Przybosiowego *Wozu*, zauważa Wojciech Tomasik, klasyczne „poezja jest jak obraz” dopełnione zostaje awangardowym „poezja jest jak kolej”⁶. Komentując metaforę „poeta – zwrotniczy ust”, badacz zauważa, iż

poetyckie mówienie nakłada obowiązek samodyscypliny i powściągliwości. „Zwrotniczy” może tu znaczyć: ‘mówiący zwrotkami’, ‘organizator wypowiedzi’, ‘ktoś, kto układa poemat’ (tak jak zwrotniczy układa drogę

³ M. Stala, *Twarz cesarza. O jednym wierszu Zbigniewa Herberta*, [w:] tegoż, *Druka strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 90.

⁴ W słownikowej definicji słowo „wóz” odnosi się do „czterokołowego, drewnianego pojazdu ciągniętego przez konie, służącego do przewożenia ciężarów” (1), „wagonu tramwajowego” (2) oraz „samochodu osobowego, auta, autobusu, także samochodu ciężarowego, zwykle o określonym przeznaczeniu” (3). Por. hasło *wóz*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, t. 3, Warszawa 1981, s. 753.

⁵ J. Przyboś, *Wóz*, [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 1, Kraków 1984, s. 44.

⁶ W. Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007, s. 190.

przejazdu). Klasyczne: „poezja jest jak obraz” dopełnione zostaje w *Wozie* awangardowym: „poezja jest jak kolej”. Nowoczesność narzuca precyzyjne działania. Także w poetyckiej mowie⁷.

Herbert, mimo że niechętny Krakowskiej Awangardzie, zapewne podpisałby się pod zawartym tu postulatem samodyscypliny i powściągliwości. Jednak w jego wypadku analogia poezja – kolej oznaczać musi coś innego. O ile przedwojenny Przyboś dziedziczy dziewiętnastowieczny stosunek do kolei będącej znakiem ładu, symbolem logiki i racjonalności i – może przede wszystkim – wyrazem wiary w postęp, o tyle dla autora *Wozu* opublikowanego sześćdziesiąt lat później (*Wóz* Przybosia napisany został ok. 1929 roku, *Wóz* Herberta w roku 1989) metafora kolejowa obrazuje odwrócenie tej perspektywy i zwrot w kierunku spraw ostatecznych. Herberta myślenie o kolei jest charakterystyczne dla literatury dwudziestego wieku, w której

Ujawnia się [...] przekonanie o bankructwie wiedzy, świadomość, że naukowa koncepcja świata skompromitowała się i że trzeba ją zastąpić inną, zakładającą istnienie jakiegoś irracjonalnego, wyższego porządku rzeczy. Odżywa [...] problem „nienadążania” człowieka za wytworami nowoczesnych technologii. Wraca pytanie o skutki zmaterializowania europejskiej cywilizacji, o możliwości, jakie rysują się przed postępem moralnym⁸.

I gdyby szukać dziewiętnastowiecznych antenatów takiego myślenia w poezji polskiej, to jednym z nich byłby zapewne Cyprian Norwid, „twórca wieku pary i maszyny”, który industrializację świata postrzegał jako zagrożenie.

Do Norwidowego – kluczowego tu – wątku przyjdzie jeszcze wrócić. Tymczasem trzeba zauważyć, że scharakteryzowane wyżej, pesymistyczne treści, choć istotne dla elegijnej refleksji Herberta, nie przesądzają o jej wymowie. Sensy kolejowej metafory są tu bogatsze dzięki temu, że uczestniczą w sytuacji komunikacyjnej, angażującej dwa równoczesne plany nadawczo-odbiorcze. Na pierwszym Herbert „czyta” twarz japońskiego cesarza i napisany przezeń utwór. Na drugim – tworzy swój wiersz-interpretację, a jego zamysł hermeneutyczny odsłania się w akcie lektury jako parafrazy. Przypomnijmy okolicznościowy utwór przeznaczony na doroczny konkurs poezji tradycyjnej:

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 28–29.

„wsiadając do pociągu
kolei państwowych
myślę o świecie
mego dziadka imperatora Meiji”.

„Myślę” cesarza staje się osnową interpretacyjnych działań Herberta-poety:

myślę [...]
o Hirohito
o jego pochylonych plecach [...]

myślę [...]
jak potoczą się losy
poezji tradycyjnej.

Owo „myślę” trzykrotnie powtórzone stanowi przeszło międzytorami poetyckiej refleksji Hirohito i Herberta i – co ważniejsze – rozpościera paralełę między dwiema sytuacjami komunikacyjnymi: wsiadaniem do pociągu oraz pisaniem wiersza.

Co mógł myśleć Hirohito, gdy wsiadając do pociągu, przywoływał świat swego dziadka? Epoka Meiji, nazywana też rewolucją Meiji to czas, w którym Japonia otworzyła się na cywilizację europejską, rozpoczynając okres technologicznego postępu. Właśnie wtedy powstała w Japonii pierwsza kolej żelazna. Rzec można: ruszył parowóz dziejów; machina, która uruchomiła nowy etap historii. Jeśli uwzględnić ten kontekst w parafrazie Herberta, jej wykładnia jest prosta: „poezja jest jak kolej”, bowiem losy jej „potoczą się” w nieznanne po szynach historii. Tak jak koła pociągu. Ale to tylko jedna z możliwości. „Poezja jest jak kolej” także dlatego, że uzmysławia paradoks trwania – przemijania. W „widzeniu kolejowym” paradoks ów opiera się na czasoprzestrzennym złudzeniu ruchu, w poezji – na uobeczeniu porządków „dziś” i „wczoraj”. Herbert z pewnością podzielał Eliotowskie przekonanie o współlistnieniu przeszłości i terażniejszości w poezji tradycyjnej (deklarowane przez angielskiego poetę w eseju *Tradycja i talent indywidualny*⁹); nie bez powodu w dedykowanym Eliotowi *Podziękowaniu* (WG 546) przywołał znany fragment *Burnt Norton*:

⁹ Por. T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, tłum. H. Pręczkowska, [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, tłum. M. Heydel, M. Niemojewski, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998.

Time present and time past
 Are both perhaps present in time future
 And time future contained in time past.

Starszy od nich obu poeta, równie ważny dla Herberta, wyraził to krócej: „Przeszłość jest to dziś tylko cokolwiek dalej”¹⁰.

A zatem autor wiersza *Wóz* spotyka się z autorem wiersza *Przeszłość* nie tylko w niechęci wobec „bezwstydnie mokrych / pełnych tryumfalnego wycia / tworów nowoczesnych” (*Wóz*, ENO) (czy to utożsamionych z pociągiem, czy też z formą poetyckiej ekspresji), nie tylko we wspólnym obu poetom lęku przed miałością, nijakością nadchodzących czasów. Dla obu wóz jest rodzajem argumentu, a dobrze znane pasażerom pociągu oraz wozu doznanie czasowo-przestrzenne – filarem koncepcji, w myśl której przeszłość „nie ucieka” i nie przemija („Gdy dąb stoi, wóz z sobą unosi dzieci”). Wsiadanie do pociągu zmienia prawa ruchu, relatywizuje kategorie czasu i przestrzeni i... unaocznia świat, który przeminął. Sytuacja – w dosłownym sensie – komunikacyjna metaforycznie odzwierciedla sytuację komunikacyjną dzieła sztuki. Wiersz cesarza, pokazuje Herbert, znosi opozycję wczoraj – dziś, niejako „odzyskuje” przeszłość.

Norwidowski trop w utworze Herberta wzmacnia inna reminiscencja: wizja poezji odchodzącej za cieniem cesarza przywołuje obraz uczestników pochodu zdążających za Cieniem umierającego generała Józefa Bema. *Bema pamięci żałobny rapsod*, najczęściej bodaj spośród Norwidowych utworów przywoływany przez Herberta, wprowadza wzorzec, który znosi tragiczny wymiar elegii „na odejście”. Zawiera zapowiedź trwania dzięki sile oddziaływania wzorca. W tym kontekście pytanie o losy poezji tradycyjnej:

czy odejdzie
 za cieniem cesarza

znikliwa
 nieważka

zdaje się dylematem czysto retorycznym. Bo jeśli nawet odejdzie, cóż z tego? Przypisana poezji „znikliwość” (neologizm od *znikać*, czyli

¹⁰ Por. C. Norwid, *Przeszłość*, [w:] *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 1: *Wiersze*, cz. 2, Warszawa 1971, s. 18.

‘stać się niewidocznym, odejść, zostać zabranym, przestać istnieć’) uruchamia wszystkie przywołane tu sensory, ale w procesualności, która je zawiesza. „Znikliwa”, ale nie znikająca. A jeśli odchodząca, to po to, by piórem – „pomniejszoną włócznią”, jak nazwie je w innym miejscu Herbert (*Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim i głosem przyrody*, PC) – zaprzecić się „jak ostrogą”, by przeskoczyć „czeluść nieistnienia”¹¹.

Wiersz *Wóz*, traktujący o poezji, o jej tworzeniu i rozumieniu, należy umieścić w sąsiedztwie innych metapoetyckich wypowiedzi Herberta, wśród których jest m.in. *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM). I tu pojawia się motyw cienia – w formule pożegnalnej i w funkcji podpisu: posyłając „sowie zagadki”, poeta dołącza „ukłon mego [Herberta – M.M.] cienia”. W przesłaniu, które skrzy się od intertekstualnych szyfrów, Herbert występuje nie tylko jako adept sztuki poetyckiej Rilkego i Eliota, ale też – za sprawą cytatu (tym razem z wiersza *Do Walentego Pomiana Z.*) – Norwida. Norwidowska peryfraza przyszłości jako „korektorki wiecznej” nie wymaga komentarza. Przywołana bez pośrednictwa cudzysłowu staje się niejako immanentnym składnikiem autotematycznej refleksji poety. Wolno przypuszczać, że reminiscencją Norwida jest też figura cienia jako pseudonimu nadawcy listu, który – wpisując się w tradycję – przekazuje poetyckie przesłanie kolejnym pokoleniom (słynne „dalej dalej” z *Bema pamięci żałobnego rapsodu*). Będąc jednym z „Wysokich Cieni”, uczestniczy w sztafecie pokoleń.

Zaproponowana interpretacja odpowiada tylko na jedno z postawionych pytań i nie rozwiewa wszystkich wątpliwości. „Poezja tradycyjna” Herberta pozostaje wciąż pełna zagadek. Tu dodajmy tylko, że nie jest to poezja „sucha” ani „zgrzebna”. Autor wiersza *Wóz* mówi

¹¹ Na marginesie warto zauważyć, że także tanka, choć reprezentuje poezję tradycyjną, nie należy do form gatunkowych odchodzących w przeszłość. Jak pisze Mikołaj Melanowicz, „W okresie współczesnym, od połowy XIX po XXI wiek, poezja japońska rozwija się w znacznym stopniu pod wpływem Europy. Jednak formy tradycyjne *tanka* i *haiku* należą do sztuk najpopularniejszych, uprawianych przez szerokie rzesze Japończyków. *Tanka*, nieco odświeżona nowym słownictwem i tematyką życia codziennego, ma wielu swoich miłośników i twórców. Do dnia dzisiejszego zachowuje – obok wiersza wolnego – żywotność. Nic nie wskazuje, by w najbliższym czasie stała się tylko zabytkiem przeszłości” (*Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003, s. 80).

w podwyższonym rejestrze, „ze ściśniętym sercem”, przywołując rekwiyty mowy wzniosłej (gwiazdy i góry). Nawiązuje przy tym do konwencji trenologicznej swoich wcześniejszych wierszy. „T e r a z kiedy zostaliśmy sami” – tak rozpoczynał się *Tren Fortynbrasa* (SP); „a t e r a z ma nad głową brązowe chmury korzeni” – czytamy w trenie dedykowanym matce (*Tren*, ROM) i oto „t e r a z kiedy / zimowe góry / gasną / a Fudzijama wchodzi w gwiazdozbiór Oriona” pisze poeta tren dla siebie, swoją „baśń zimową”, która – jak każda baśń – powinna mieć dobre zakończenie. W *Elegii na odejście* „dobre” jest pocieszenie, że gdy *peregrinatio vitae* dobiega końca, zaczyna się podróż inna – będąca obietnicą trwania w „dziś, tylko cokolwiek dalej” poezji. Nawet jeśli ta zdaje się „znikliwa, nieważka”.

W teatrze życia

Tropy szekspirowskie i perspektywa teatralna w poezji Herberta

„Układana na starość xenia”, jak nazywa wiersz skierowany do Piotra Vujičića Zbigniew Herbert, przynosi wyznanie: „W teatrze widziałem wszystkie sztuki Szekspira” (*Do Piotra Vujičića*, R). „Wszystkie”, czyli... trzydzieści siedem, gdyż tyle ma ich w swoim dorobku angielski dramaturg. Tego zapewnienia, nawet jeśli (w myśl *licencia poetica*) wypowiedziane zostało na wyrost i nawet gdy przyjąć, że wypowiada je podmiot, będący tylko lirycznym *porte parole* autora, nie można lekceważyć. Znajomość teatralnych inscenizacji dzieł wielkiego pisarza urasta tu bowiem, podobnie jak spotkanie „starca który recytował Homera” i „ludzi wygnanych jak Dante”, do rangi jednego z najcenniejszych doświadczeń i uzasadnia wysoką jakość egzystencji: „miałem wspaniałe życie” – czytamy w zakończeniu wiersza, z którego pochodzą wyżej cytowane słowa¹.

Szekspir Herberta, „nasz po trzykroć wielki patron”, jak nazwał go poeta w innym miejscu (w utworze *Epilog burzy*, UR), zdaje się nie tylko częścią kulturowej edukacji, ale także – obok Homera i Dantego – budulcem pamięci, ważną składową tożsamości podmiotu. I jeśli w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* (ENO) przeszłość retrospektywnie ujęta zostaje jako sztuka tragiczna, to jej wyróżnikami są, co warto podkreślić, reminiscencje dzieł Szekspira: „szalony ksiączę wyspa i balkon w Weronie”. Do jednej z aluzyjnie tu przywołanych sztuk dramaturga nawiązują tytuł i treści pożegnalnego zbioru, *Epilogu burzy*².

¹ Z tej perspektywy lepiej zrozumieć można współczucie okazywane domom przedmieścia, „które nigdy nie były w teatrze” (*Domy przedmieścia*, PC).

² Piszą o tym M. Gibińska (*The Epilogue of The Tempest. Herbert's and Shakespeare Farewell*, [w:] tejsze, *Polish Poets read Shakespeare. Refashioning of the tradition*, Kraków 1999, s. 73–83) oraz J. Brzozowski („*Epilog burzy*”, [w:] *Twórczość*

A jednak zestawienie przywołanej na wstępie deklaracji z twórczością Herberta może budzić rozczarowanie. Szczycący się znajomością „wszystkich sztuk Szekspira” w swoich wierszach przywołuje zaledwie kilka, przy tym – najbardziej popularnych, najczęściej wystawianych na deskach teatru. Oprócz *Burzy*, do której odsyła ostatni tom, są to *Hamlet*, *Makbet*, *Otello*, *Romeo i Julia*, *Sen nocy letniej*, *Zimowa opowieść*. Aluzje do tych sztuk znaleźć można w utworach pochodzących z różnych okresów twórczości poety. Jacek Brzozowski, pisząc o szekspirowskich konotacjach ostatniego zbioru, wymienia: *Las Ardeński* (SŚ), *Tren Fortynbrasa* (SP), *Do Piotra Vujicićia* (R) i *Elegię na odejście pióra atramentu lampy* (ENO). Marta Gibińska, która szuka głębszych relacji między poezją Herberta a dramaturgią Szekspira, oprócz *Trenu Fortynbrasa* (SP) przywołuje: *Co widziałem* (ROM), *Postanec* (ROM), *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin* (R), ponadto szekspirowskie echa dostrzega w *Brewiarzach* (EB). To wyliczenie, zestawione na podstawie obserwacji obojga badaczy, należałoby jeszcze uzupełnić o inne tytuły: *Podróż do Krakowa* (HPG), *Nic ładnego* (SP), *Izydora Duncan* (ROM), *Tarnina* (ENO), *Dwaj prorocy. Próba głosu* (EB).

Poza ostatnim z wymienionych utworów, a także poza tymi przypadkami analizowanymi przez Gibińską (*Co widziałem*, *Postanec*), w których można jedynie domyślać się szekspirowskiego adresu, nawiązania mieszczą się w obszarze intertekstualności obligatoryjnej, mają charakter jawny i bezpośredni. *Las Ardeński*, balkon w Weronie, *Hamlet*, *Fortynbras*, *Otello*, *Romeo i Julia*, *Prospero* – oto znaki rozpoznawcze szekspirowskich sytuacji w wierszach poety. Wszystkie opierają się na lekturze obiegowej i nie wykraczają poza najczęściej podejmowane szekspirowskie tematy. Można powiedzieć, że recepcja Szekspira jest tu zapośredniczona przez fenomen recepcji dramaturga w ogóle, o którym Harold Bloom pisze:

Szekspira nie można pogrzebać, uniknąć z nim konfrontacji, ani zastąpić go kimś innym. Niemal wszyscy uwewnętrzniliśmy siłę oddziaływania Szekspirowskich sztuk, choć wielu z nas nigdy go nie oglądało, ani nie czytało³.

Zbigniewa Herberta. *Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 271–299).

³ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 16.

A biorąc pod uwagę taką perspektywę, wskazać by można znacznie więcej „miejsc wspólnych”: tematów funkcjonujących w ramach europejskiego dziedzictwa kultury i obrazów, w których szekspirowskie reminiscencje poświadczają wspólnotę twórczej wyobraźni.

Oto kilka przykładów: kontrast natury „karmionej mlekiem łagodnym” i „niełagodnego” charakteru, o którym mowa w wierszu *Mama* (SŚ), przypomina słowa Lady Makbet, odnoszące się do Makbeta: „Boję się tylko, czy twoja natura, / Zaprawna mlekiem dobroci, obierze / Najkrótszą drogę ku temu” (*Makbet*, akt I, scena 5⁴), obraz „błądzenia w noc burzliwą pośród skał” pojawiający się w wierszu *Homilia* (R) przywodzi na myśl sytuację znaną z *Króla Lira*, do *Króla Lira* odnieść by można także wyobrażenie urojonej przepaści, która pojawia się w wierszu *Przepaść Pana Cogito* (PC). W tym miejscu warto przypomnieć, że o szekspirowskiej przepaści pisał także ulubiony poeta romantyczny Herberta, Juliusz Słowacki, który w *Kordianie* zamieścił fragmenty z *Króla Lira*. Uzupełniając katalog szekspirowskich tematów w utworach Herberta, wymienić należy: motyw schodów, będących odzwierciedleniem władzy (*Ze szczytu schodów*, ROM; *Tren Fortynbrasa*, SP), wątek wygnania prawowitego władcy (*Do Jehudy Amichaja*, R; *Potęga smaku*, ROM) czy też najbardziej znane wyobrażenie – życia-spektaklu, o którym będzie mowa w dalszej części tego rozdziału. Osobno wspomnieć trzeba motyw burzy, która szaleje nie tylko w tytułowej *Burzy*, ale i w innych utworach Szekspira (*Zimowa opowieść*, *Perykles*, *Komedia omyłek*, *Makbet*, *Król Lir*), a która jest jedną z najbardziej produktywnych metafor w poezji Herberta⁵.

Omawiając związki Herberta z Szekspirem, warto wziąć pod uwagę wszystkie te tropy, nie tylko ze względu na przywołaną na wstępie deklarację oraz rangę, którą poeta przypisuje sztukom dramaturga. Kontekst szekspirowski jest tu o tyle istotny, że w nowym świetle sytuuje postawy oraz wybory poety, że przywołuje ważną dla świata

⁴ Przywołując fragmenty dzieł Szekspira, korzystam z wydania: W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, oprac. S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska, tłum. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich, Warszawa 1964, które oparte jest na pierwszej w Polsce zbiorowej edycji dzieł dramaturga (1875–1877), parokrotnie wznawianej po wojnie.

⁵ Na temat tej metafory piszę w kolejnym rozdziale („*Nasza zabawa skończona*”. *O pożegnalnej książce poetyckiej z perspektywy Szekspirowskiej „Burzy”*).

poetyckiego Herberta perspektywę teatralną, a także ukazuje dialog poety z autorami, czerpiącymi z tego samego dziedzictwa kultury.

Postawa konfrontacyjna

Herbert najczęściej sięga do Szekspira, by zobrazować czy też skomentować sytuację przedstawioną. Tak więc opinia na temat Hamleta-mazgaja staje się częścią charakterystyki chłopca jadącego pociągiem do Krakowa (*Podróż do Krakowa*, HPG); „szalony książe wyspa i balkon w Weronie” są podporządkowane upersonifikowaniu lampy jako dramaturga i wizji świata spektaklu (*Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, ENO); przedwczesne kwitnienie tarniny uwznioślone zostaje przez zestawienie z koncertem rozpoczętym na znak Prospera-dyrygenta (*Tarnina*, ENO); porównanie szala, który zadusił Isadorę Duncan, do oszalałego z zazdrości Otella osadza losy bohaterki w szerszym kontekście kulturowym (*Izydora Duncan*, ROM), a diagnoza wystawiona czasom współczesnym odwołuje się do słynnej kwestii Makbeta, jest jej parafrazą – u Szekspira: „Życie jest [...] powieścią idioty, / Głośną, wrzaskliwą, a nic nie znaczącą” (akt V, scena 5); u Herberta: „Żyliśmy w czasach które zaiste były opowieścią idioty / Pełną hałasu i zbrodni” (*Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, R).

Marta Gibińska, która przytoczony cytat z *Makbeta* i jego modyfikację w wierszu Herberta odczytuje jako definicję stalinowskiego terroru, dowodzi, że szekspirowskie nawiązania w poezji współczesnego autora stanowią uniwersalne odniesienie dla sytuacji historycznej, z której wyrasta ta twórczość, i pojawiają się nieprzypadkowo⁶. I choć nie ze wszystkimi, wywiedzionymi stąd, interpretacjami można by się zgodzić⁷, trudno nie przyznać, że w relacji Herbert – Szekspir ważna jest również ta płaszczyzna dialogu, która uruchamia głębsze i czytelne w planie historii skojarzenia. W tym wypadku odniesienia do Szekspira implikują postawę konfrontacyjną.

⁶ M. Gibińska, *Zbigniew Herbert: A Moralist Dry Poem*, [w:] tejsze, *Polish Poets...*, s. 53–66; też: *The Magic Garment of Totalitarianism: Różewicz and Herbert*, [w:] tejsze, *Polish Poets...*, s. 67–72.

⁷ W dalszej części proponuję inną niż Gibińska interpretację wiersza *Posłaniec* (ROM).

W wierszu *Las Ardeński* (SŚ) sztuka Szekspira uczestniczy w konfrontowaniu rzeczywistości wojny i świata baśni. Las Ardeński – miejsce akcji *Snu nocy letniej* oraz komedii *Jak wam się podoba* – funkcjonuje w tradycji literackiej jako symbol arkadii⁸. To właśnie tu znajdują schronienie bohaterowie uciekający przed rzeczywistością i tu, jak ujmuje to Szekspir, „czas płynie bez troski, jakby w złotym wieku” (*Jak wam się podoba*, akt I, scena 1). Dość przywołać poezję Czesława Miłosza, mówiącą o tęsknocie za gajem, do którego wprowadził nas Szekspir (*W Warszawie z tomu Ocalenie*⁹). Tymczasem w *Lesie Ardeńskim* Herberta na wizję baśniowej krainy nakłada się rzeczywistość wojny. Arkadyjskie symbole mają tu swoje „wojenne” ekwiwalenty: „zielonemu obłokowi” odpowiada „zwegłony obłok”, „tysiącom powiek, które zatrzepoczą” – „tysiąc powiek zaciśniętych”, „pniowi brzozy” – „drzewo z powietrzem przełamane”, a „strunie światła” – „światło czarne”. Łatwo rozpoznać tu klimat katastroficznej arkadii, która – jak w poezji Józefa Czechowicza – przeniknięta jest ciemnymi barwami czasu niosącego zagładę. W recenzji ze spektaklu *Sen nocy letniej*, wystawionego przez teatr Vilara, Herbert, zastanawiając się nad znaczeniem tej sztuki, pisze:

Trzeba przyznać, że *Sen nocy letniej* stawia przed reżyserem – to znaczy interpretatorem naczelnym – trudności ogromne. Nawet specjaliści nie rozstrzygnęli pytania, w jakim stopniu jest to sztuka okolicznościowa, a w jakim dramat ezoteryczny. Pytanie wcale niebagatelne: czy grać jako lekkie *divertissement*, czy też szukać metafizycznego klucza? (*U Vilara*, WG 604).

Interpretator Herbert zdaje się wybierać drugie rozwiązanie. Celem szekspirowskiej aluzji jest bowiem nie tylko uzmysłowienie rozdarcia między idyllą i rzeczywistością. Wywołana ze snu-pamięci czarodziejska kraina porównana zostaje do ożywczej wody, która ma moc ożywić „umarłych imion wyschłe ziarno”. Takie znaczenie – w odwołaniu do *Snu nocy letniej* – wskazane zostaje już w otwierającej apostrofie: „złóż ręce tak by s e n [podkr. – M.M.] zaczerpnąć”. „Klucz metafizyczny” (i zarazem interpretacyjny) wiąże się z misją artysty anonsowaną w zakończeniu: „ale odnajdziesz i odemkniesz / nasz Las Ardeński”. To do poety, wolno przypuszczać, adresowane są ostatnie słowa. Las

⁸ J. Kott, *Gorzka Arkadia*, [w:] tegoż, *Szekspir współczesny*, Kraków 1997, s. 273.

⁹ Ten i inne cytowane utwory Czesława Miłosza przytaczam za edycją Cz. Miłosza, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, podając tytuł tomu, w którym pierwotnie utwory te były opublikowane.

Ardeński, dookreślony epitetem „nasz” i zaimkami „dla nas dla was”, przeniesiony w nową rzeczywistość, jest rodzajem antonomazji, nazywającej się sprawczą artysty. Tylko w tym obszarze, tj. na terenie działań metapoetyckich, możliwa jest dziś arkadia.

Pozostając przy *Lesie Ardeńskim* (SŚ), wspomnieć trzeba, że zamysł konfrontacyjny realizuje się tu także w innym wymiarze. Kontekstem dla powyższego przekonania są bowiem poglądy zawarte w wierszach z tomu *Ocalenie* Miłosza:

Ja chcę opiewać festyny,
Radosne gaje, do których
Wprowadził mnie Szekspir

– oznajmia podmiot wspomnianego wyżej utworu *W Warszawie*, który przeciwstawia się roli żalobnego płaczka i misji Antygony. Cytowane słowa są aluzją do przetłumaczonej przez Miłosza komedii Szekspira *Jak wam się podoba*, której akcja toczy się w Lesie Ardeńskim – i właśnie owo miejsce, wolno przypuszczać, nazwane w parafrazie „radosnym gajem” staje się synonimem poetyckiej arkadii. O tej arkadii mowa jest także w utworze zawierającym aluzję do innego dzieła Szekspira (do komedii *Wieczór Trzech Króli*). *W Krainie poezji* (z tomu *Ocalenie*) tak charakteryzowana jest tytułowa przestrzeń:

Do tej krainy idź ścieżkami tonów,
Z których się rodzą spokojne muzyki,
Granica dźwięków jeszcze niespełnionych,
Zaczętych tylko.

[...]

Do tej krainy – w Trzech Króli, wieczorem,
Gdy na kominie jasny ogień bucha
I rzędy rondli miedzianych oświetla,
A na ulicy śnieżnej tuż za domem
Huczy basetla.

[...]

Do tej krainy – lecz jakaż jest ona,
Wybudowana gdzieś na zgasłych tonach,
Pożar ognistym mieczem wejścia strzeże,
Umarły gil ćwierka u jej bram,
Siedzą z głową na rękach polegli żołnierze,
Na miast ruinie rzędy lisich jam
I mlecz, i wrzos na zapomnianych schronach.

Trudno nie zauważyć: las ardeński Herberta, o którym wcześniej była mowa, konstruowany jest w nawiązaniu do tej właśnie wizji. Na herbertowski obraz „krajny którą ptak odmyka” składają się te same, co u Miłosza, elementy świata przedstawionego: muzyka, ptak (u Miłosza gil), brama, schrony, umarli (u Miłosza „polegli żołnierze”), a czytelną parafrazą (zarazem komentarzem dwóch ostatnich wersów wyżej cytowanego fragmentu) są słowa: „zdradzona wiara pustych schronów”. Tak więc odbiór Szekspira jest tu zapośredniczony. Za pomocą dramaturga Herbert prowadzi dialog nie tylko z utrwalonym w kulturze wariantem arkadii, ale rozmawia też z Miłoszem na temat roli i zadań poezji, a dzieląc pragnienie starszego kolegi, by zamieszkać w arkadii, inaczej rozkłada akcenty. Podczas gdy podmiot wierszy *W Warszawie* i *Kraina poezji* nawoływał, by zwrócić się w stronę przyszłości i porzucić poezję pielęgnującą „rany wielkie swego narodu”, autor *Lasu Ardeńskiego* (SŚ) chce wznosić arkadię na fundamencie pamięci:

złóż ręce tak by pamięć czerpać
umarłych imion wyschłe ziarno.

Echo tej dyskusji, mającej także kontekst polityczny, odcisnie się na późniejszej twórczości Herberta¹⁰. I choć dalej spór między poetami toczyć się będzie już bez udziału Szekspira, to jednak w dialogu Herbert – Miłosz angielski dramaturg pozostanie ważnym pośrednikiem, co poświadcza choćby *Tren Fortynbrasa* (SP), dedykowany „M.Cz.”, czyli – jak objaśnia w korespondencji z Miłoszem autor – starszemu koledze¹¹.

W *Trenie Fortynbrasa* (SP) konfrontacja dotyczy postaw, a Szekspirowski dramat pełni funkcję zaplecza argumentacyjnego adwersarzy – przemawiającego Fortynbrasa i odpowiadającego milczeniem

¹⁰ Na ten temat szerzej mowa jest w rozdziałach *Przemiana. Poezja Herberta wobec przeszłości i tradycji* oraz *Spór o angelizm. Na marginesie wiersza „O poezji, z powodu telefonów po śmierci Zbigniewa Herberta” Czesława Miłosza*.

¹¹ Do tego wątku przyjdzie za moment powrócić, tymczasem warto zauważyć, że szekspirowski motyw lasu ardeńskiego okaże się produktywny także w konfrontacji z innym, tym razem awangardowym wyobrażeniem na temat sztuki. W wierszu *Nic ładnego* (SP) możliwości kreacyjne nowoczesnego twórcy-konstruktora potraktowane zostały ironicznie. „Pan artysta” to domorosły demiurg, który buduje świat z odpadków i stwarza „nic ładnego” – „las ardeński z parasola” (*Nic ładnego*, SP).

Hamleta. Herbert, pisze Janusz Sławiński, „nadbudowuje swój utwór na cudzym przekazie literackim, biorąc z niego cały zespół wyjściowych motywów tematycznych”¹². Badacz wyczerpująco omawia i interpretuje związki tego utworu z Szekspirowskim *Hamletem*, dlatego pozostawiając tę kwestię, warto jedynie dodać, że przesłanie *Trenu Fortynbrasa* formułowane jest również, na co zwraca uwagę Gibińska, w relacji do innego dzieła Szekspira – *Makbeta*. Tu nawiązania intertekstualne dotyczą sylwetki i rządów norweskiego władcy, który – podobnie jak Makbet – prezentowany jest jako żołnierz (jego wejściu towarzyszą bębny) i podobnie jak tamten za pomocą surowych rządów pragnie zapewnić poddanym bezpieczeństwo¹³.

Na jednym z poziomów wielopłaszczyznowego dialogu, jakim jest *Tren*, dyskusja toczy się wokół wyobrażenia księcia jako niepoprawnego marzyciela i słabeusza. Takie obiegowe przedstawienie Hamleta znaleźć można w dwóch innych utworach Herberta. Lapidarna recenzja książki, którą czyta bohater *Podróży do Krakowa* (HPG), zawiera opinię: „ten książkę duński / trochę za wielki mazgaj”. Konotacje oparte na podobnych skojarzeniach potocznych niesie peryfrastyczny synonim Hamleta – „szalony książkę” z dużo późniejszej *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* (ENO). Ocena tego najbardziej chyba popularnego z Szekspirowskich bohaterów nie jest jednak w twórczości poety tak jednoznaczna, jak sugerowałyby wyżej przytoczone określenia. Deprecjonujący komentarz chłopca z pociągu trzeba wziąć w nawias. Bohater *Podróży do Krakowa* wpisuje się bowiem w wizerunek „biednego chłopca z książką w rękę”, jak nazywał Hamleta Stanisław Wyspiański¹⁴. Sam Herbert, który do autora *Akropolis* nawiązał w utworze *Warwel*, tak portretuje szekspirowskiego bohatera w eseju zatytułowanym *Hamlet na granicy milczenia*: „W brudnych pończochach opuszczonych do kostek błąka się książkę po krążgankach Elsinoru, z o t w a r t ą

¹² J. Sławiński, *Zbigniew Herbert. Tren Fortynbrasa*, [w:] *Poznanwanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 376. Wyczerpujące omówienie *Trenu Fortynbrasa*, które uwzględnia także późniejsze interpretacje tego utworu, przedstawia Józef M. Ruszar (*Racje Fortynbrasa, racje Hamleta*, [w:] tegoż, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Biblioteka Pana Cogito pod red. J.M. Ruszara, Lublin 2004, s. 81–173).

¹³ M. Gibińska, *Zbigniew Herbert...*, s. 60.

¹⁴ Więcej na ten temat pisze J. Kott (*Hamlet połowy wieku*, [w:] tegoż, *Szekspir współczesny*, s. 82).

k s i ą ż k ą [podkr. – M.M.], bezsilnym sztyletem, więdnącym kwiatem” (ZHHE 127). A należałoby jeszcze dopowiedzieć, że jadący do Krakowa chłopiec komentuje czytane lektury, parafrazując Szekspira i na pytanie o książki odpowiada jak Mamiliusz z *Zimowej powieści*. Gdy Hermiona zaprasza chłopca słowami „pójdź tu sam, chłopcze, znów jestem dla ciebie. / Siadaj tu przy mnie, praw mi jakąś powieść”, ów zapytuje: „Maż to być powieść smutna czy wesoła?” i dodaje „smutna lepsza w zimie” (akt II, scena 1). W tym kontekście „chłopiec z książką na kolanach” z wiersza Herberta, wpisuje się w wizerunek zarazem szekspirowskiego Mamiliusza i Hamleta, a jego nieprzystawalność do peerelowskiego świata (uobecnionego w pytaniach zadawanych przez towarzysza w podróży) obrazuje kontrast: „na białych marginesach / ślady palców i ziemi”.

Można postawić tezę, że postać Hamleta jest kluczowa w dialogu współczesnego poety z Szekspirem. Ów bohater jest figurą, pozwalającą mówić poecie na temat świata, wartości oraz zadań sztuki. Dlatego warto przyjrzeć się bliżej Hamletowi Herberta.

Hamlet Herberta

Stosunek Herberta do Hamleta zarysowany zostaje *explicite* w eseju zatytułowanym *Hamlet na granicy milczenia* (ZHHE), będącym głosem w dyskusji na temat szekspirowskiego dramatu, która toczyła się na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Zamyśl autora eseju jest od początku polemiczny: Herbert nie zgadza się z „kulawą teorią wahań i hamletyzowania” oraz z popularnym ujęciem, narzuconym przez lekturę Goethego¹⁵. Celem eseju jest obrona Hamleta.

Wbrew popolitości, która zabiła go słowem „hamletyzm”, i wbrew komentatorom, którzy z czterech humorów władających naturą człowieka, widzą w nim tylko flegmę i melancholię, postaramy się przywrócić księciu krew, żółć i wielkość (ZHHE 128)

¹⁵ W swojej interpretacji Hamleta Herbert idzie za odczytaniem Wyspiańskiego, który w studium o Hamlecie polemizuje z ogólnie przyjętym poglądem Goethego (por. L. Płoszewski, *Postowie* [do:] S. Wyspiański, *Hamlet*, Kraków 1961, s. 205–206).

– już na wstępie zapowiada autor. Według niego szekspirowski bohater nie jest słabeuszem, lecz jednostką wyjątkową, której przyświecał szlachetny cel i przemożne pragnienie zaprowadzenia ładu, co w innym miejscu nazwane zostanie „imperatywem hamletowskim” (ZHHE 51). Tak pisze o tym poeta, zwracając się z zamiaru napisania eseju w liście do Henryka Elzenberga,

Czytam *Hamleta* – o czym zdaje się już pisałem i bardzo chciałbym napisać o nim jakiś szkic: o tym, że nie hamletyzował, że był filozofem-egzystencjalistą, że aby być dobrym, musiał być okrutnym, że przeżywał mękę pełnej świadomości, mękę bliską szaleństwu (ZHHE 37).

Zapewne nie bez znaczenia dla kreacji tego bohatera była polska recepcja dramatu. Jak pisze Jan Kott, „*Hamlet* był zawsze najbardziej polskim Szekspirem”, a tytułowy bohater – „najbardziej polskim ze wszystkich królewiczów duńskich czasu niewoli”¹⁶. W czasach utraty niepodległości Hamlet był figurą losu ojczyzny. Pozbawiony tronu i ojcowizny uosabiał sytuację kraju, rozgrabionego przez zaborców. W tę sytuację wpisuje się też historia powojennej Polski, traktowana przez Herberta w kategoriach czwartego rozbioru. Księżę bez królestwa, wydziedziczony i zdradzony przez najbliższych to jedna z figur klęski wojennego pokolenia, do którego należał poeta. „Bezbronna ojczyzna”, przyjmująca najeźdźcę (pisze o niej Herbert w wierszu *17 IX, ROM*), łatwo pozwalała się adaptować do epilogu szekspirowskiej tragedii. Nie bez powodu w tytułowej postaci *Trenu Fortynbrasa* (SP) upatrywano figury agresora ze Wschodu, a w jego rządach – aluzji do czasów stalinowskich. Gibińska, pisząc o sposobach obecności Szekspira w twórczości polskich poetów, zauważa:

If Różewicz's apocalypsis centres on the atrocities of the Second World War, the apocalypsis of Herbert, equally harrowing, though much more discreet in his poetry, is that of the Stalinist years in Poland¹⁷.

W tym właśnie politycznym kontekście badaczka proponuje sytuować tropy szekspirowskie, pojawiające się nie tylko w *Trenie Fortynbrasa* (SP). Jednak w wypadku Herberta analogie, choć uwarunkowane

¹⁶ J. Kott, *Przedmowa autora do drugiego wydania*, [w:] tegoż, *Szekspir współczesny*, s. 9.

¹⁷ M. Gibińska, *Zbigniew Herbert...*, s. 63.

realiami historycznymi, sięgają poza wymiar dziejowy; dotyczą dramatu egzystencjalnego, który od początku jest udziałem Herbertowskiego podmiotu. Hamlet to przede wszystkim postać bliska „zdradzonemu” z wierszy poety, który już w *Strunie światła* staje nie tylko w obliczu katastrofy politycznej, ale też wobec katastrofy świata, i który, podobnie jak Hamlet, mógłby powiedzieć: „the times are out of joint” („świat wyszedł z formy”). Nowe położenie i załamanie tradycyjnego porządku uzmysławia sprzeczności bytu, uświadamia napięcie między istnieniem i nicością. To doznanie znajduje przejmujący wyraz w wierszu *Do Marka Aurelego* (SŚ), dedykowanym wyżej wspomnianemu Elzenbergowi. Protozeugma użyta w zakończeniu („zdradzi nas wszechświat astronomia / rachunek gwiazd i mądrość traw”) zakreśla wymiar zdrady, wskazuje jej kosmiczny zasięg. Nie chodzi już tylko o sytuację związaną z dziejowym „tu i teraz”. Groza historycznej chwili budzi „odwieczny ciemny lęk” i metafizyczną trwogę, a naprzeciw „wątłej liry” i drżącego bohatera staje „ślepy wszechświat” i jego niszczący żywioł. To, według Paula Ricoeura, modelowa sytuacja tragiczna.

Tragedia podejmuje odwieczne ludzkie pytania, mówi o ciemnych doświadczeniach, w których zderzamy się ze złem podstawowym, nieusprawiedliwionym, ślepym. Dlatego przeskakuje jakby sferę etyczną, gdzie zło jest już wartością wtórną, przeciwieństwem dobra, pozycją w rachunku wystawionym naszemu postępowaniu, i umieszcza się u samych korzeni problemu, w dziedzinie najbardziej pierwotnego niepokoju uprawia swoją zuchwałą metafizykę¹⁸.

Jadwiga Sokołowska, która referuje poglądy badacza, podkreśla, że jest to sytuacja charakterystyczna tak dla dramatu antycznego, jak i dla dramaturgii Szekspira, będącej bezpośrednim dziedzictwem tradycji Sofoklesa¹⁹. W *Hamlecie*, podobnie zresztą jak w sztukach antycznego dramaturga, „obserwujemy szczególny rodzaj działania: bierny opór wobec sił, których ani pojąć, ani przezwyciężyć nie można”. Problemem podstawowym staje się tu zgoda na powołanie człowieka, którym jest dotarcie do prawdy i przeciwdziałanie złu, także (czy raczej – przede wszystkim) za cenę śmierci i cierpienia.

¹⁸ J. Sokołowska *Tragedia i tragizm*, [w:] tejsze, *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, Warszawa 1978, s. 149–150. Por. także P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.

¹⁹ Por. J. Sokołowska, dz. cyt., s. 183, 191.

W wypadku herbertowskiego bohatera etyczne zobowiązanie transponowane jest na płaszczyznę metapoetykę. Archetypowa sytuacja rycerza mierzącego się ze złem realizuje się tu w toposie batalii prowadzonej za pomocą pióra – „pomniejszonej włóczni” (*Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*, PC). „Estetyka – przekonuje poeta – może być pomocna w życiu” (*Potęga smaku*, ROM). Nieprzypadkowo Hamlet, bohater eseju *Hamlet na granicy milczenia* (ZHHE), to książę-artysta, który obmyśla „zemstę estetyczną”. I można założyć, że do tej koncepcji nawiązuje wiersz *Prośba* (HPG), w którym przyjęcie klęski łączy się z ujęciem „czaszki w czule palce” (a trzymana w dłoniach czaszka jest atrybutem szekspirowskiego bohatera) oraz podjęciem reguł gry, czyli sztuki, nazwanej tu „po strunach podróżą po zabawach”.

Dramat prowadzi do uświadomienia sytuacji człowieka – rozpiętego między biegunami losu i wolności, wypowiadającego bezwzględną walkę przeznaczeniu, wobec którego musi ulec. Wolność pojmowana jako konieczność to zagadnienie, które niejednokrotnie powraca w twórczości Herberta.

Los jest nieubłaganą obcą siłą, z którą ani paktować nie można, ani jej skruszyć. Bohaterowie tedy buntują się i walczą. Hamlet należy do tych sprawiedliwych, którzy nie wyrażają pięściami niebu, ale dorastają do losu. Kiedy się już go dotknie rozumem i sercem, kiedy się go wewnętrznie zaakceptuje, przestaje on być gwałtem, a staje się siłą bohatera (ZHHE 136)

– pisał autor eseju. Rozpoznanie swojego losu i przeznaczenia, poszukiwanie własnej natury ciąży również na kreacji bohaterów lirycznych Herberta. Wiersz *Jonasz* (HPG) pokazuje, że jedną z trudniejszych sytuacji w życiu człowieka jest ta, w której ów umiera, „nie dowiedziawszy się, kim był naprawdę”, nie rozpoznawszy swego powołania. Dlatego w rozrachunkowej prozie poetyckiej *Czas* (EB) pojawia się bolesna wątpliwość: „i nie wiem zaiste, co jest mi dane, a co odjęte na zawsze”.

Dramat Herberta-Hamleta określa zatem podstawowy problem metafizyczny i egzystencjalny, bo „Elsinor znaczy wszędzie”, jak czytamy w *Hamlecie na granicy milczenia* (ZHHE 125). Ogniskuje też najważniejsze zasady etyki poety: wierność, odpowiedzialność, odwagę, nonkonformizm. Esej kończy uroczyste ślubowanie składane u stóp zabitego bohatera, któremu autor przyrzeka: niepokój, żarliwość, bezsenność oraz podjęcie „cięższego rapieru” (ZHHE 136).

Sformułowanie, w którym pobrzmiewa echo romantycznego poety („Mocniejszy jestem: cięższą podajcie mi zbroję” – pisał Adam Mickiewicz²⁰), interpretować można jako antonim życia łatwego, lekkiego, pozbawionego zobowiązań; „cięższy rapier” oznacza bowiem przyjęcie odpowiedzialności²¹ i tylko taka odpowiedzialność – podjęta do końca i bez względu na konsekwencje – gwarantuje zwycięstwo. Dlatego Hamleta, który między sferą ludzkiej świadomości i sferą odpowiedzialności, postawił znak równości, uznać można, podobnie jak Antygone, za zwycięzcę zza grobu. „W ostatniej scenie – komentuje autor eseju – Hamlet jest silny i wybierając broń przed pojedynkiem jest wyższy ponad wszystkie ślepe siły wszechświata” (*Hamlet na granicy milczenia*, ZHHE 136).

Nie ulega wątpliwości, że Herbert nie tylko dialoguje, ale i utożsamia się z postacią Hamleta. Jako deklarację solidarności z bohaterem Szekspira można interpretować wyznanie z wiersza *Do Jehudy Amichajja* (R), w którym autocharakterystyka podmiotu dokonuje się na zasadzie antytezy:

Bo ty jesteś król a ja tylko księżę
bez ziemi i z ludem który mi ufa błędzę po nocy
bezsenny
[...]
Nawet gesty mamy inne – gest łaski gest pogardy
gest zrozumienia.

„Księżę bez ziemi”, o którym tu mowa, to figura wydziedziczenia, mająca długą i bogatą tradycję²². Nawiązuje do niej Herbert także w wierszu *Potęga smaku* (ROM), gdy oznajmia: „księżęta naszych zmysłów/ wybrały dumne wygnanie”. I mimo że sytuacja wygnania odnosi się do wielu postaci literackich, dumny „gest pogardy” oraz okoliczności towarzyszące kondycji outsidera – błędzenie po nocy i bezsenność – to wyróżniki sytuacji szekspirowskiej, pochodne „hamletycznego rozdarcia”. Wszak właśnie bezsenność (a obok niej

²⁰ A. Mickiewicz, *Już się z pogodnych niebios...*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1993, s. 38. (Wydanie rocznicowe pod red. Z.J. Nowaka, Z. Stefanowskiej, Cz. Zgorzelskiego, t. 1–17, Warszawa 1993–2015).

²¹ Tę zasadę jako podstawową dla kodeksu etycznego Herberta wskazał J.M. Ruszar (*Stróż brata swego...*).

²² W odniesieniu do Herberta pisał o niej Stanisław Barańczak (*Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2001).

„niepokój” i „żarliwość”) ślubował księciu autor eseju *Hamlet na granicy milczenia* (ZHHE 136).

Perspektywa teatralna: role podmiotu

W komentowanym wierszu *Do Jehudy Amichajja* (R) dostrzec można inny jeszcze hamletowski wątek, który wiąże się z poetyckim programem Herberta i „teatralnym” wymiarem jego dzieła. Zarówno podmiot tego utworu, jak i Hamlet wyrażają się za pomocą gestów, ucieleśniając bliską poecie ideę ascezy formalnej. Nie bez powodu po rozgadanej tyradzie, jak można by nazwać *Tren Fortynbrasa* (SP), następuje ascetyczne *Studium przedmiotu*, w którym doskonale przedstawienie („przedmiot / którego nie ma / [...] nie tuliła go Antygona / nie utopił się w nim szczur”) wyraża „prosty tren o nieobecny” – niemy odpowiednik *Trenu Fortynbrasa*.

Od debiutanckiej *Struny światła* do pożegnalnego *Epilogu burzy* towarzyszy tej poezji waloryzowana dychotomia milczenia – mowy. Dostrzeżenie znikomości tej ostatniej jest równoznaczne z odkryciem „królewskiej mocy gestu” (*Podróż*, ENO). Krzysztof Dybciak Herbertowską fascynację milczeniem łączy z kryzysem sztuki słowa i z ideologią posługującą się metodycznym kłamstwem, stąd też wywodzi zainteresowanie poety teatrem i sztukami plastycznymi, „gdzie słowa zastępowane są gestami, przedmiotami, czystymi kształtami i barwami”²³. To zainteresowanie zdaje się jednak wypływać z innych jeszcze źródeł – z zadań, które Herbert przypisywał artyście oraz z funkcji teatru jako „pułapki na myszy” – miejsca osądu rzeczywistości i sumienia. W wierszach: *Kłopoty małego stwórcy* (SŚ), *W pracowni* (SP), *Nic ładnego* (SP), *Pudełko zwane wyobraźnią* (HPG) Herbert odwołuje się do postawy twórcy-kreatora, wchodzącego w rolę demiurga i powołującego do istnienia świat przedstawiony. Topos *alter deus* jest jednak za każdym razem traktowany z dystansem, a demiurgiczna moc wzięta zostaje w nawias ironii. Dla podmiotu Herberta – artysty współczesnego – bardziej atrakcyjna zdaje się bowiem rola artysty-reżysera zdarzeń, która w świecie pozbawionym Absolutu może być traktowana jako wariant tamtej.

²³ K. Dybciak, *W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości*, [w:] *Poznanwanie Herberta*, cz. 2, wybór i wstęp A. Franaszek, s. 130–131.

Warto przypomnieć, że teatr wyrasta z szeroko pojmowanej obrzędowości – z kultu religijnego i rytuałów magicznych; że bywa ujmowany jako rodzaj niezwiązanej z żadnym bóstwem religijnej ceremonii, której uczestnicy przeistaczają się, odgrywają kogoś innego. Jeśli świat „wypadł z formy”, jeśli nie wiadomo, „co jest grane”, można założyć, że nic nie dzieje się naprawdę. „Świat jest teatrem, aktorami ludzie / Którzy kolejno wchodzą i znikają. Każdy tam aktor nie jedną gra rolę” (*Jak wam się podoba*, akt II, scena 7). W tej szekspirowskiej formule streszcza się jeden z planów znaczeniowych *Hamleta*. Tragizm wzbogacony tu został o „zwierciadło sceptyka” oraz ironię. Dzięki nim możliwy jest „wtórny” stan świadomości: krytyczny i demaskatorski, pozwalający porównywać rzeczy takimi, jakimi jawią się w głębi, z takimi, jakimi są na powierzchni. Dla Herberta, autora wiersza *Zwierciadło wędrujące po gościńcu* (R), sztuka była rodzajem lustra, które nie tylko odbija rzeczywistość, ale pozwala na samopoznanie. „Nie są to lustra dla nas” – pisał poeta o dziełach wielkich malarzy w wierszu *Dawni mistrzowie* (ROM) i w innym miejscu przeciwstawiał im lustra współczesne – nieprzejrzyste, pokryte pleśnią (*Pokój hotelowy*, HPG). Ten zamysł (lustra-sumienia) leży u podstaw hamletowskiego uruchomienia teatru w teatrze. „*Hamlet* nie jest traktatem filozoficznym, ani psychologicznym. *Hamlet* jest teatrem”²⁴ – podkreśla Kott.

W słynnej scenie „pułapki na myszy” szekspirowski Hamlet nosi wyraźne cechy metateatralnej figury „teatru w teatrze”. Ale przecież nie tylko wtedy, gdyż ze względu na konstrukcję akcji i bohatera oraz specyficzną rolę wyznaczoną publiczności cały dramat stanowi w zasadzie rodzaj refleksji nad tym teatrem, jakim jest ludzkie życie²⁵

– potwierdza Małgorzata Sugiera. Rolę reżysera odgrywa Hamlet, wchodzi w nią także inne postaci szekspirowskie (Oberon, Prospero). I choć bohater Herberta „ma do wyboru wiele ról” (*Gra Pana Cogito*, PC), tę właśnie zdaje się wybierać najchętniej. Pan Cogito – ironiczny, sceptyczny obserwator świata – to gracz, który „na wielkiej tablicy imaginacji [...] ustawia figury” (*Gra Pana Cogito*, PC). Charakterystyczne dlań jest nastawienie reżysera, który patrzy na

²⁴ J. Kott, *Hamlet połowy wieku*, [w:] tegoż, *Szekspir współczesny*, s. 83.

²⁵ M. Sugiera, *Po tamtej stronie lustra*, [w:] teje, *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Kraków 1997, s. 22.

świat z perspektywy dramaturga: „ale któż z tego potrafi uczynić dramat” – pyta w zakończeniu wiersza *Na marginesie procesu* (N), „zaprawdę finał sztuki godny był dramatu” – komentuje opowieść o losach Isadory Duncan (*Izydora Duncan*, ROM). W *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* (ENO) zadania reżysera-demiurga przypisane zostają „lampie błogosławionej”. Taką paralelę buduje porównanie lampy do dramaturga:

jak wielki dramaturg znałaś przybój namiętności
i bagna melancholii czarne wieże pychy
łuny pożarów tęczę rozpętane morze
mogłaś bez trudu powołać z nicości
krajobrazy zdziczałe miasto powtórzone w wodzie
na twoje skinienie zjawiali się posłusznie
szalony książę wyspa i balkon w Weronie.

Na temat reżyserskiego wymiaru poezji Herberta pisał Edward Balcerzan:

Herbert, który uporczywie sięga do konwencji liryki roli, wydaje się w odczuciu wielu czytelników – przede wszystkim – twórcą świata osobowego, reżyserem widowiska aktorskiego, w którym postać kumuluje w sobie najwyższą energię tekstu²⁶.

W ujęciu badacza bohaterowie Herberta są aktorami, aktorami spektaklu, dodajmy, na miarę średniowiecznego moralitetu, rozgrywającego się w monumentalnym *theatrum mundi*, w którym o duszę artysty walczą anioł i szatan (*Epizod z Saint-Benoit*, N) i w którym moment śmierci sprzęga się z przywoływaniem dobrych, a odganianiem złych duchów (*Życiorys*, R). Chyba nieprzypadkowo w jednym z ostatnich wierszy Herberta (*Ostatnie słowa*, UR) śmierć przyrównana zostaje do aktora przechadzającego się niespokojnie w głowie mówiącego. Z perspektywy kończącego się życia (jego linia układa się „jak struna po koncercie”), „chwila ostatnia” okazuje się pełnym napięcia momentem, który następuje zaraz po zakończeniu spektaklu, gdy jeszcze kurtyna nie opadła, nie rozległy się brawa.

²⁶ E. Balcerzan, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)*, [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965, cz. 2: Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 238.

Stoickie i egzystencjalistyczne źródła wizji świata spektaklu

Metaforyczny sens życia-teatru w wierszach Herberta kształtuje się w oparciu o wielofunkcyjność tego motywu i możliwości znaczeniowe związane z przemieszaniem rzeczywistości i iluzji. Przywołując tę epistemologiczną metaforę, sięga poeta do różnych tradycji, m.in. związanych z oddziaływaniem stoicyzmu i filozofii egzystencjalnej, w obrębie których funkcjonowało ujęcie życia w kategoriach sceny. Epiktet, jeden z najbardziej znanych stoików, nazywał życie „tragikomicznym przedstawieniem” i pisał, że człowiek jest tylko

aktorem grającym rolę w widowisku scenicznym, a do tego w takim widowisku, jakie spodobało się dramaturgowi ułożyć: w krótkim – jeżeli krótkie, w długim – jeżeli długie. Jeżeli chciał, żebyś grał rolę żebraka, staraj się i tę rolę po mistrzowsku odegrać. I tak samo się staraj, kiedy ci powierzy rolę chromego, monarchy albo szarego obywatela²⁷.

Podobną metaforę znaleźć można w zakończeniu *Rozmyślań* Marka Aureliusza:

Cóż więc w tym straszego, jeżeli cię usuwa z granic państwa nie tyran, nie sędzia sprawiedliwy, ale natura, która cię w nie wprowadziła? Tak jak aktora usuwa ze sceny pretor, który go przyjął. „Alem nie odegrał pięciu aktów, tylko trzy” – Dobrze. Ale w życiu trzy akty tworzą sztukę całą. Bo kiedy się ma skończyć, wyznacza ów, kto przedtem zespół ułożył, a teraz rozpuszcza²⁸.

Wyobrażenie świata spektaklu, w nieco innym kształcie, przenika też do egzystencjalizmu – prądu, nad którym Herbert zastanawiał się już w roku 1948 przy okazji charakterystyki poglądów Paula Sartre’a. Transponując myśl Epikteta na egzystencjalistyczne rozumienie wolności przez francuskiego filozofa, poeta referował: „Jedyną cechą człowieka jest wolność. To znaczy, człowiek może wybrać, jaką rolę zagra na scenie świata, króla czy żebraka, zbrodniarza czy świętego” (*Egzystencjalizm dla laików*, WG 364). I choć autor *Egzystencjalizmu dla laików* z widocznym dystansem odnosi się do tej koncepcji (młodemu poecie

²⁷ Epiktet, *Encheridion*, tłum. L. Joachimowicz, wstęp i oprac. J. Gajda-Krynicka, Kraków 1997, s. 57–58.

²⁸ M. Aureliusz, *Rozmyślenia*, tłum. M. Reiter, posłowiem i przypisami opatrzył K. Leśniak, Warszawa 1984, s. 151.

trudno przystać na głoszoną przez egzystencjalistów niewiarę w odbudowę wartości i sens życia), można założyć, że refleksja teatralna w jego późniejszych utworach, tych zwłaszcza, które ukazywać się będą od lat sześćdziesiątych, w dużej mierze kształtuje się pod wpływem tego przekonania. I biorąc pod uwagę całą poetycką twórczość Herberta, można zauważyć, że w jego wyobrażeniu świata jako spektaklu obie – zarówno egzystencjalistyczna, jak i stoicka – wersje tego motywu dochodzą do głosu.

Warto przypomnieć, że poglądy stoików silnie oddziaływały na twórczość Herberta. Dwaj najbardziej znani – Marek Aureliusz i Seneka – wymienieni zostają w jego wierszach i to od nich, m.in. za pośrednictwem Elzenberga, uczył się Herbert męznego zachowania się wobec bytu, „trwania w świecie niby myślący kamień” (*Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, R). Swojemu mistrzowi i jednocześnie Markowi Aureliuszowi dedykował wiersz *Do Marka Aurelego*, w którym znalazły się słowa: „więc lepiej Marku spokój zdejm”, przywołujące na myśl ściągnięcie maski czy też zbroi (w odniesieniu do stoicyzmu te elementy pozwalają traktować się jako synonimy). Nie bez znaczenia jest tu podobieństwo między stoicyzmem i twórczością Szekspira²⁹, ale też między poglądami stoików a kreacjami bohaterów greckich tragedii³⁰. Tych bohaterów Herbert kilkakrotnie przywoływał w swoich utworach (*Ofiarowanie Ifigenii*, HPG; *Brak węzła*, SP; *Studium przedmiotu*, SP; *Wilki*, R; *Wstyd*, R; *Mykeny*, WW). Przy czym oddziaływanie dramatów Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa na twórczość poety sięga poza krąg postaci, motywów czy wątków zaczerpniętych z dzieł wymienionych twórców i obejmuje sferę przekonań oraz postaw. Niebezpiecznie Bogdana Carpenter, odnosząc twórczość Herberta do antycznego modelu tragicznego, odnajduje w niej powtórzenie sporu Kreona i Antyfony³¹.

²⁹ O „szekspirowskich ilustracjach do stoickich pryncypiów” pisał jeden z mistrzów Herberta, T.S. Eliot (*Szekspir i stoicyzm Seneki*, tłum. H. Pręczkowska, [w:] tegoż, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, tłum. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski, Kraków 1998, s. 104).

³⁰ Zwraca na to uwagę J. Sokołowska, dz. cyt., s. 158–159.

³¹ Por. B. Carpenter, *Czesław Miłosz i Zbigniew Herbert: poeta wygnania i poeta powrotu*, [w:] *Literatura polska na obczyźnie*, red. J. Bujnowski, Londyn 1988, s. 191. W tym samym miejscu badaczka wskazuje też na konstrukcję wiersza *Prolog* (N). W tym utworze „dialog między bohaterem a chórem otwarcie nawiązuje do antycznej treści”.

Dodajmy, że poezję, która „stoi na straży ciał w pustkowiu” (*Życiorys*, HPG), uznać by można za figurę bohaterki Sofoklesa.

Ten spór najwyraźniej wybrzmiewa w *Prologu* (N), gdzie Herbert manifestacyjnie staje po stronie umarłych. Ów utwór otwiera tom *Napis*, w którym krystalizuje się pesymistyczny obraz kondycji podmiotu³², a teatralna perspektywa ukierunkowana zostaje na tory egzystencjalistyczne. Zarysowana tu zmiana sytuacji herbertowskiego bohatera implikuje dystans wobec siebie samego, a w konsekwencji – odkrycie, że przeszłość była rodzajem spektaklu.

kiedy opadła groza pogasły reflektory
odkryliśmy że jesteśmy na śmietniku w bardzo dziwnych pozach

– napisze poeta w wierszu *Przebudzenie* (N), który już tytułem odsyła do popularnej koncepcji „życie-snem” fascynującej autorów dramatycznych. Teatralna topika („opadnięcie grozy” sugeruje opadnięcie kurtyny, pogaśnięcie reflektorów kojarzy się z sytuacją zakończonego przedstawienia i w tym kontekście interpretować można „bardzo dziwne pozy”) oznacza tu wejście w „nową ciemność” i równocześnie wzięcie w nawias doświadczenia historycznego. Życie okazało się nie polem walki, nie obleganą twierdzą, lecz sceną teatralną. Na tej scenie sytuuje się podmiot wierszy zebranych w tomiku *Napis*, który – podobnie jak Hamlet – jest filozofem-egzystencjalistą. Egzystencjalistą nazywa szekspirowskiego bohatera Herbert w liście do Elzenberga (ZHHE 37). Natomiast we wspomnianym wyżej esej *Hamlet na granicy milczenia* pisać będzie o wyalienowaniu szekspirowskiego bohatera w kontekście natury:

Hamlet – i tu jest rys wielkości intelektualnej – odrzucił zachwalaną receptę filozofii i nie podreptał starą ścieżką do natury, kojącej obojętnością i trwaniem. Okrucieństwo i nicność człowieka zaraziły nawet przyrodę. Ziemia wydaje mu się skrawkiem ugoru, a pomysłowy baldachim nieba rezerwuarem zgniłych wyziewów (ZHHE 131).

Tom *Napis* kontynuuje ten wątek obcości natury, przydając mu teatralną perspektywę. W wierszu *Góra naprzeciw pałacu* (N) przekonanie o braku łączności z przyrodą („Naprawdę między przyrodą

³² Uzasadnienie tej tezy wyłożyłam w książce *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007 (w rozdziale *Napis*, s. 288–295).

a losem ludzkim / nie ma istotnego związku”) ilustruje rozbudowany obraz pejzażu-teatru:

Góra naprzeciw pałacu Minosa jest jak grecki teatr
tragedia oparta plecami o gwałtowny skok.

W tym samym kręgu mieści się przekonanie o nieautentyczności relacji międzyludzkich i życia, będącego – co za autorem *Makbeta* powtórzy Herbert – „powieścią idioty” (*Do Henryka Elzenberga w stu-lecie Jego urodzin*, R). Podstawowe przeżycie egzystencjalne – odczucie obcości i absurdalności świata pozbawionego wszechobjmującego sensu – zbiega się z doświadczeniem dwudziestowiecznych egzystencjalistów. „Nie ma bliźnich [...]. Ludzkość to piekło. Istnieje ciągła walka o najdroższy, jedyny skarb – istnienie. Nie ma uczuć bezinteresownych” – tak założenia tego prądu streszczał autor *Egzystencjalizmu dla laików* (WG 364). I choć trudno byłoby bez zastrzeżeń zgodzić się ze stwierdzeniem, że Herbert „jest egzystencjalistą”³³, to echa tego myślenia odzywają się wielokrotnie w jego dojrzałej poezji. Stąd wyrasta m.in. obraz Boga – już nie reżysera, ale wyrachowanego gracza, jak ukazuje go Herbert w wierszu *Dęby* (ENO)³⁴. W obliczu wizji, w której człowiek staje się „bożym igrzyskiem” (jak ujął to Jan Kochanowski³⁵), pytania o wybór i konieczność, o los i przypadek trzeba postawić na nowo:

lecz kto rządzi
czy bóg wodnistooki z twarzą buchaltera
demiurg nikczemnych tablic statystycznych
który gra w kości zawsze wychodzi na swoje
czy konieczność jest tylko odmianą przypadku
a sens tęsknotą słabych uludą zawiedzionych

(*Dęby*, ENO).

³³ Tak pisze o nim Piotr Śliwiński, zastanawiając się nad rodzajem buntu, który pojawia się w twórczości poety (*Poezja, czyli bunt*, [w:] *Poznawanie Herberta*, cz. 2, s. 165).

³⁴ Por. interpretacja wiersza *Dęby* autorstwa M. Stali (*W cieniu dębów. Nie tylko o jednym wierszu Zbigniewa Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta*, cz. 2, s. 443) i A. Franaszka (*A pod każdym liściem rozpacz*, [w:] tegoż, *Ciemne źródło. Esej o twórczości Zbigniewa Herberta*, Londyn 1998, s. 156–186).

³⁵ Por. J. Kochanowski, *Człowiek Boże igrzysko*, [w:] tegoż, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1989, s. 217.

Iluzja nie służy już tylko „zabawie w teatr”, podważa sens i porządek bytu, uzmysławia Heideggerowskie poczucie nie-bycia-u-siebie i wykorzenia. Martin Heidegger, jeden z egzystencjalistów, nazywa świat rozgrywający się na zewnątrz i w nas spektaklem wyłaniającym się z mroku³⁶ i to wyobrażenie przenika do obrazowania Herberta. Gdy Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy (*Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*, PC), zasłona, która jest znakiem granicy oddzielającej człowieka od transcendencji, uczestniczy w dwóch równolegle konstruowanych polach znaczeniowych: jest symbolem objawienia – stanięcia z Bogiem „twarzą w twarz” („przebił nagle zasłonę / i stanął twarzą w twarz”), ale jest też zasłoną-kurtyną, opadającą po występie („teraz zasłona opada / Spinoza zostaje sam”). Ten sam wątek powróci w cytowanym już wierszu, w którym „chwila ostatnia” usytuowana zostaje „między opadającą kurtyną / a wyzywającą ciszą widowni” (*Ostatnie słowa*, UR).

Pan Cogito i teatr historii

„Teatralna” perspektywa rozszerza się wraz z pojawieniem się Pana Cogito, którego dusza „lubiła przybierać / różne postacie” (*Pan Cogito. Aktualna pozycja duszy*, EB), a także wcielać się – o czym była już mowa – w rolę reżysera i widza spektaklu rozgrywanego na deskach świata. Jednak maska Pana Cogito to przede wszystkim maska błazna. Oglądanie w lustrze „swej błazeńskiej twarzy” (*Przeżycie Pana Cogito*, ROM) gwarantuje dystans wobec siebie i świata, daje też możliwość mówienia prawdy bez patosu. „Filozofia błazna”, jak nazywa ją Leszek Kołakowski, wyrażająca się „postawą negatywnej czujności wobec absolutu jakiegokolwiek”³⁷, była immanentnie przypisana do postawy Pana Cogito. Bohater, który obnaża pozór, wytyka niekonsekwencje i kwestionuje przyjęte sposoby myślenia, w tej roli sprawniej niż nauczyciel-moralista rozprawia się z kłamstwem. Taka filozofia była też najbliższa oczekiwaniom, które Herbert formułował pod

³⁶ Por. K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 76.

³⁷ L. Kołakowski, *Kapitan i błazen (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*, [w:] *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, wybór i oprac. D. Heck, Wrocław 2003, s. 201.

adresem sztuki – o „teatrze szyderstw” rozgrywanym na deskach amatorskich teatrów studenckich, mówił:

Nakłuwanie mitów, przedrzeźnianie przedwczesnych proroków, walka z artystycznym banałem, żywioł życia przeciwstawiony spetryfikowanym instytucjom społecznym i obyczajowym – to wydaje mi się najcenniejszą specyfiką artystycznego ruchu młodych (*Gaudeamus*, WG 607).

W tomach *Pan Cogito*, *Raport z obłązonego miasta*, *Elegia na odejście*, *Rovigo* kontynuacją teatralnego wątku jest paralelne ujmowanie rzeczywistości historycznej i politycznej, losów i zdarzeń w kategoriach życia-teatru. Tak więc umierający przyjaciele przyrównani zostają do schodzącego ze sceny chóru (*Pan Cogito na zadany temat: przyjaciele odchodzą*, ENO), a barwne koleje losu Isadory Duncan pasują ją na heroinę antycznej tragedii:

Ach gdyby żył podówczas Eurypides
 pewnie by ją pokochał albo znienawidził
 i dał rolę w tragedii już na całą wieczność

(*Izydora Duncan*, ROM).

Wizja świata spektaklu i życia koncertu, która dochodzi do głosu już w *Trzech studiach na temat realizmu* (HPG), najsilniej przenika do ostatnich utworów Herberta i konceptualizuje się w refleksji dotyczącej końca – z tej perspektywy ujmowanego w kategoriach finału. Tak np. o *Domach przedmieścia* (PC) poeta powie: „niech fala ich nagrodzi burzliwą owacją / jak przystoi tylko zmarnowanym żywotom”. Na kanwie tego motywu snuje wspomnienia podmiot *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* (ENO), a wątek ten pojawia się także w wierszach *Ostatnie słowa* (UR), *Pożegnanie* (ENO), *Brewiarz (Panie, dni moje są policzone...)* (EB) i *Tarnina* (ENO). W tym ostatnim metafora koncertu przywołuje szekspirowską postać:

zanim Prospero podniesie rękę
 tarnina rozpocznie koncert
 w zimnej pustej sali.

I dodajmy, że jako zwieńczenie tego projektu traktować można formułę pożegnalnego tomu. Zanim jednak poeta odniesie się w swoim poetyckim pożegnaniu do *Burzy* Szekspira, pokaże, że wielką sceną jest historia, na której wydarzenia powtarzają się jak odgrywany wciąż

na nowo spektakl. Jak zauważa Anna Legeżyńska, „Topos *theatrum mundi* wypełnia Herbert historią, ona bowiem determinuje indywidualną egzystencję, wyznaczając człowiekowi rolę uczestnika w spektaklu dziejów”³⁸. Spostrzeżenie badaczki odnosi się do wiersza *Przemiany Liwiusza* (ENO), gdzie „teatralnym” nazywany zostaje gest Scewoli, przy czym sytuacji ilustrujących postrzeganie dziejów jako spektaklu, „scen [...] z wojny / ewakuacji / oblężonych miast” (*Pan Cogito. Aktualna pozycja duszy*, EB) w poezji Herberta znaleźć można więcej. W teatralnej perspektywie rozgrywają się krwawo tłumione polityczne rewolty. Oprawcy przebrani w baranie skóry, prorocy z przyprawionymi brodami, o których mowa w wierszu *Co widziałem* (ROM), to aktorzy okrutnego spektaklu, rozgrywanego na oczach obywateli. Teatralna oprawa towarzyszy ideologicznej manipulacji, dlatego dostrzeżenie perspektywy metateatralnej – „martwych rekwizytów”, „zbroczonej kurtyny” – pozwala na dystans wobec dziejącej się historii. To tylko inscenizacja, zdaje się sugerować poeta. Za chwilę ktoś posprząta scenę – śmietnik historii, na którym wraz z „kawałkami kości i blachy” (*Przebudzenie*, N) znalazło się pokolenie Herberta.

czy to ostatni akt
sztuki Anonima
płaskiej jak całun
pełnej zduszonego szlochu
i chichotu tych
którzy odsapnąwszy z ulgą
że znowu się udało
po uprzątnięciu martwych rekwizytów
wolno
podnoszą

zbroczoną kurtynę

(*Co widziałem*, PC).

W tym fragmencie ważne jest słówko „znowu”, na które zwraca uwagę Gibińska:

The little word „again” [...] makes the Reader understand what the Speaker-Spectator really tells him about the spectacle/reality of totalitarian power: it will not forever „raise / the bloody curtain”; one day will not manage to contrive another act³⁹.

³⁸ A. Legeżyńska, *Pożegnania w twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] tejże, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 108.

³⁹ M. Gibińska, *The Magic Garment...*, s. 68.

Dopowiedzmy, aby zamknąć ten wątek rozważań, że w świecie politycznych totalitaryzmów, które kontestuje Pan Cogito, jest to scenariusz bardzo prawdopodobny.

W stronę groteski

Teatralna optyka zaciera granice między iluzją i realnością, między rzeczywistością i odbiciem. Wszystko jest zarazem realne i nierealne, a świat przedstawiony cechuje się przemierzaniem planów, osób i czasów. Tę perspektywę przywołuje wiersz *Proces* (ROM), w którym sytuacja zostaje groteskowo wyjaskrawiona. Katalizatorem efektu groteskowego jest maskarada: „bezwolnie nakładałem maskę strachu i podłości” – mówi o sobie podmiot i podobnie o matce:

w pierwszym rządzie siedziała stara tłusta kobieta
przebrana za moją matkę teatralnym gestem podnosiła
chustkę do brudnych oczu ale nie płakała.

W obu kreacjach groteskowość wyraża się w estetyce brzydoty. Tytuł dotyczy przedstawionej w wierszu sytuacji procesu, trudno jednak uniknąć skojarzeń z tak samo zatytułowanym utworem Franza Kafki. Tak jak w *Procesie* bohater znalazł się w absurdalnym i pozbawionym rozwiązania położeniu. Rzeczywistością rządzi tu logika złego snu, a jawa miesza się z sennym koszmarem („więc kiedy się budzę nie otwieram oczu / zaciskam palce nie podnoszę głowy / oddycham płytko bo naprawdę nie wiem / ile minut powietrza mi jeszcze zostało” [*Proces*, ROM]).

Groteska najlepiej wyraża dramat egzystencji, rozgrywający się na scenie świata, który się „wykoleił”, w którym przestały obowiązywać kategorie przyczynowości i normy, a to, co znane, stało się – za sprawą wtargnięcia przypadkowości i chaosu – niezrozumiałe i dziwaczne. „Groteskowość to świat, który stał się obcy”⁴⁰ – definiuje Wolfgang Kayser. „Dawna tragedia napisana na nowo i inaczej”⁴¹, jak określa groteskę Kott, podejmuje problematykę przypisaną dziełom tragediowym:

⁴⁰ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 276.

⁴¹ J. Kott, „*Król Lear*” czyli *Końcówka*, [w:] tegoż, *Szekspir współczesny*, s. 137.

dola ludzka, sens istnienia, wolność i konieczność, sprzeczność między absolutem i kruchym ludzkim porządkiem. Badacz zauważa, że

Tragiczna i groteskowa wizja świata są jak gdyby złożone z tych samych elementów. W świecie tragicznym i groteskowym sytuacje są narzucone, przymusowe, konieczne. Wolność wyboru i decyzji jest uwikłana w tę przymusową sytuację. W tej sytuacji narzuconej i przymusowej zarówno bohater tragiczny, jak i aktor groteski przegrywają swoją walkę z absolutem⁴².

Na czym polega różnica? Zdaniem Kaysera, w tragedii mamy do czynienia ze sporadycznym naruszeniem ładu moralnego i zasad. W bezsensownym i absurdalnym świecie tragedia daje jednak poczucie sensu – „odnajdujemy go w losie zgotowanym przez bogów i w wielkości tragicznych bohaterów, objawiającej się dopiero w cierpieniu”⁴³. Natomiast w grotesce zanika całkowicie orientacja w świecie, jej twórca nie podejmuje prób usensownienia, zmienia się też relacja bohatera wobec absolutu:

Klęska bohatera tragedii jest potwierdzeniem i uznaniem absolutu, klęska aktora groteski jest wyszydzeniem absolutu i jego desakralizacją, zamianą absolutu w ślepy mechanizm, w rodzaj automatu⁴⁴.

Poezja Herberta, pokazując świat, który „stał się obcy”, rejestruje to zjawisko na płaszczyźnie estetycznej. Homologia między strukturą rzeczywistości a strukturą gatunkową dzieła zilustrowana została w utworze *Brak węzła* (N). Natomiast modelowy zapis procesu rozpadu tradycyjnych form przynosi wiersz *Posłaniec* (ROM)⁴⁵. Destrukcja gatunku, ujęta tu jako przemiana tragedii w groteskę, odbywa się poprzez współdziałanie wielu czynników, takich jak sytuacja, fabuła, postać. Rozpad tradycyjnej struktury wyraża się w braku drugiej osoby, którą jest los, w zaburzeniu kompozycji i komunikacji (chór skandował), rozkładzie fabuły. Już nie tylko brak węzła, lecz konwulsyjny rytm zdarzeń, niepodporządkowanych żadnej idei, celowi, intrydze. „Tragedia była bez dna” – stwierdza podmiot. Popularny frazeologizm nazywa nowy wymiar tragizmu i dotyczy sytuacji egzystencjalnej człowieka współczesnego, celnie zobrazowanej w poemacie *Spadanie* (z tomu *Twarz trzecia*, 1968) Różewicza. Nie ma dna. Brakuje

⁴² Tamże.

⁴³ W. Kayser, dz. cyt., s. 276.

⁴⁴ J. Kott, „*Król Lear*”..., s. 137.

⁴⁵ Inaczej interpretuje ten wiersz M. Gibińska (*Zbigniew Herbert...*, s. 63–64).

punktów orientacyjnych, a w planie metapoetyckim – zasady koherencji i kompletności, która łączyła się z uniwersalnością tragediowej fabuły. Momentem węzłowym nie jest konflikt tragiczny, lecz uwikłanie w nierozwiązywalne wątki. Groteskowy substytut konfliktu tragicznego obrazuje sytuacja bohatera, który zostaje nie tyle złapany na wędkę („zamierzona sztuka / Będzie probierzem, którym jak na wędkę / Sumienie króla na wierzch wydobędę” – planował Hamlet [akt II, scena 2]), co w sieć. „Król – dynastyczna ryba miotał się w niepojętej sieci” – oto metaforyczna kwintesencja nowej sytuacji. Charakterystyczna jest nieobecność absolutu: „bogowie śpią”, nie ma metafizycznej sankcji. Jej funkcje przejmuje historia, której figurą (można ją interpretować także w kategoriach szachowego skoczka) jest goniec. To na niego czeka się tu, jak w Beckettowskim dramacie. Przybycie posłańca jednak niczego nie zmienia:

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).

Aluzja do politycznych realiów jest tu aż nazbyt czytelna; płaszczyna literacka implikuje wykładnię historyczną, ta natomiast – niejako w sprzężeniu zwrotnym – tłumaczy sytuację gatunku; reguły immanentne kształtowane są przez czynniki zewnątrztekstowe. Jak pokazuje Herbert, wtargnięcie żywiołu historii niszczy strukturę antycznej tragedii. Niemożliwe są litość i trwoga, a zatem niemożliwe jest oczyszczenie. Wprowadzonej przez Arystotelesa kategorii poeta nadaje własne znaczenie: *katharsis*, którego pragnie się „w ostatniej chwili”, ma sankcję rachunku sumienia i może być rozumiane w duchu katartycznej funkcji, którą teatrowi przypisywał Stanisław Wyspiański. O tak pojętym oczyszczeniu, raczej *purification* niż *katharsis*, mowa jest również w innych utworach Herberta (*Fragment*, SP; *Portret końca wieku*, EB).

Operując znakami o charakterze metatekstowym, pokazując rozpad tradycyjnego gatunku, przedstawia Herbert dramat człowieka współczesnego, uwikłanego w machinę śmierci, którą kieruje historia. Można przed nią uciec, ale wtedy los nie jest inny – iluzję rzeczywistości, w której żywi i umarli egzystują równocześnie, wyraża groteskowe przemieszanie planów, oto „zabity portier / nadal urzęduje w łoży” (*Porzucony*, ROM).

Z pozycji suflera

W tomie *Elegia na odejście*, będącym próbą podsumowania dotychczasowej drogi poety, metafora życia-teatru okazuje się szczególnie produktywna. Tu przywołana zostaje postać Prospera-dyrygenta (*Tarnina*) i lampy-dramaturga (*Elegia na odejście pióra atramentu lampy*), a zachody słońca porównane zostają do spektaklu rozgrywanego „trochę w guście Nerona” (*Pożegnanie*). Wyrazem elegijnego dystansu wobec przeszłości i historii jest ujęcie życia jako okrutnego *theatrum mundi*. Taka wizja, pojawiająca się w tytułowej *Elegii*, może budzić grozę. Historia, ślepa i okrutna, nie pisze bowiem dobrego scenariusza i nie zastąpi Opatrzności. I być może jest to jeden z powodów, dla których bohater Herberta sam wchodzi w rolę reżysera. Ale jest także inne rozwiązanie i rola stojącego z boku. Ta rola zakłada utożsamienie z postacią, która znajduje się na zewnątrz przedstawienia, poza sceną. Mówi o niej Herbert w wierszu *Gra Pana Cogito* (PC). W tym utworze „ulubiona zabawa Pana Cogito”, gra Kropotkin (w ucieczkę rosyjskiego anarchisty z twierdzy Pietropawłowskiej), za każdym razem ma ten sam przebieg i odbywa się według scenariusza, w którym, jak zauważa Ewa Kraskowska⁴⁶, stronami rozgrywającymi są idea wolnościowa i despotyzm. W owej grze czy raczej „misterium” mającym „znamię obrzędu wolnościowego”⁴⁷ Pan Cogito może wybierać zadania. Najbardziej

chciałby być pośrednikiem wolności

trzymać sznur ucieczki
przemycać gryps
dawać znak,

a jednak rezygnuje z takiej możliwości – „przyjmuje rolę poślednią / nie będzie mieszkał w historii”.

„Rola poślednia” przypisana zostaje również bohaterowi ostatniego tomu, w którym repertuar teatralnych zachowań podmiotu zostaje poszerzony: oto Pan Cogito „sufluje władcom świata / swoje dobre rady” (*Zaświaty Pana Cogito*, EB). Sufler, o którym tu mowa, nie pisze scenariusza i nie pociąga za sznurki. Za jego „dobrymi radami” nie stoi,

⁴⁶ E. Kraskowska, *Męski wiek Pana Cogito*, „Twórczość” 1984, nr 8, s. 59.

⁴⁷ Tamże.

podobnie jak za przestrogi królewskiego błazna, powaga moralnego autorytetu. Ta kreacja zakłada, że scenariusz został już dawno napisany, a w spektaklu, jakim jest życie, każdy ma do wypowiedzenia własną kwestię, do wypełnienia przydzielone sobie zadanie. „Twoją bowiem jest rzeczą powierzona ci rolę odegrać pięknie, sam wybór roli jest sprawą kogo innego”⁴⁸. Dlatego Pan Cogito, którego spotykamy w *Epilogu burzy*, to nie scenarzysta czy reżyser, ale podpowiadacz – nienachalny, ukryty. I choć sufluje „jak zawsze / zawsze / bez skutku”, jego wysiłek świadczy, że dobrze jest znać swoją rolę (i zagrać ją pięknie) albo zdać się na pomoc tego, kto, mówiąc potocznie, wie, co jest grane. To warunek, by spektakl zakończył się pomyślnie, by po burzliwym życiu mógł się pojawić epilog.

⁴⁸ Epiktet, dz. cyt., s. 58.

Nasza zabawa skończona

O pożegnalnej książce poetyckiej z perspektywy Szekspirowskiej *Burzy*

ale odnajdziesz i odemkniesz
nasz Las Ardeński

Z. Herbert, *Las Ardeński* (SŚ)

Dystans, dyskrecja, powściągliwość; niechęć do ujawniania uczuć, do odsłonięcia autorskiego „ja”. Cechy przypisywane poezji Zbigniewa Herberta uchylają możliwość genetycznej lektury. *Związki twórczości z biografią „pana od poezji”*¹, choć niewątpliwie ważne i bogate, okazują się trudne do uchwycenia i – co unacznia treść dwóch utworów zatytułowanych *Życiorys* (pierwszego z tomu *Hermes, pies i gwiazda*, drugiego z *Rovigo*) – nie podlegają regule prostego przeniesienia.

Na straży prywatności zdecydowanie stawał sam poeta. Twórca *Pana Cogito* nie chciał, by sylwetka autora zewnętrznego utożsamiana była z „ja” mówiącym wierszy. W wypowiedziach publicystycznych konsekwentnie odcinał się od ekspresywnego stylu odbioru swoich tekstów. Jak twierdził,

człowiek piszący realizuje się w pisaniu takim, jakim pragnąłby być, a nie takim, jakim jest. Pracuje on nieustannie nad swego rodzaju ideałem osobistym, który niewiele ma wspólnego z jego osobowością codzienną².

A w innym miejscu tłumaczył:

autor jak gdyby nie występuje we własnej osobie. On stwarza pewną osobowość poetycką, która, niestety, jest lepsza od niego. [...] Wzruszające, że to

¹ Określenie wzięte z tytułu książki J. Siedleckiej (*Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002), parafrazujące tytuł wiersza *Pan od przyrody* (HPG).

² Cyt. za K. Dedecius, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, [w:] *Poznanawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 168.

dążenie, próba przeskoczenia siebie, to jest właśnie literatura (*Sztuka empatii. Rozmawia Renata Gorczyńska*, WYW 166–167).

Konieczność dystansu wobec tekstu oraz „zatarcia związków, jakie łączą go z twórcą”, wiązała się tyleż z mechanizmami psychologii procesu twórczego, co z postulatem programowym – „aby [...] utwór stał się przedmiotem konkretnym jak kamień czy drzewo, by tworzony w podlegającej ciągłym zmianom materii języka uzyskał byt trwały” (*Dlaczego klasycy*, UR). Usunięcie indywidualnego piętna zapewniać miało trwałość właściwą przedmiotom, ponadczasowość oraz obiektywizm.

W parze z niechęcią wobec biografizmu szła strategia pisarska: predylekcja do mitologizacji, do konstruowania licznych ról podmiotu i zakładania masek. Z jednej strony głos poety udzielany był postaciom, których kreacja implikowała odległość wobec autorskiego „ja”, by przywołać choćby tytułowych bohaterów znanych utworów: Fortynbrasa (*Tren Fortynbrasa*, SP), prokonsula (*Powrót prokonsula*, SP), Damastesa (*Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi*, ROM), Klaudiusza (*Boski Klaudiusz*, ROM) czy samego Pana Cogito, z drugiej – skłonność do konceptualizacji egzystencjalnego projektu uruchamiała kody autokreacyjne, a wśród nich nośną legendę „księcia niezłomnego” polskiej poezji współczesnej.

Między innymi z tych powodów uwadze krytyków i badaczy nie uszła przemiana, zauważalna w ostatnim okresie. *Elegia na odejście*, *Rovigo* i *Epilog burzy* przyniosły zmieniony wizerunek autora, „ukazały nam – pisał jeden z badaczy – nową twarz tego wybitnego przedstawiciela pokolenia wojennego”³. W trzech ostatnich książkach, nazwanych „elegijnym bilansem egzystencji”⁴, Herbert zdecydowanie częściej i chętniej porusza tematy osobiste. Konfesyjność, a wraz z nią liryzm, autoironia, czułość uchylały wrota pilnie strzeżonej sfery prywatności. Zaskoczenie (nieraz oburzenie) odbiorców budził przy tym

³ J. Kornhauser, *Wstęp*, [do:] tegoż, *Uśmiech sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001, s. 5.

⁴ Tego określenia użyła A. Legeżyńska (*Pożegnania w twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] tejże, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 119). Na temat późnego okresu twórczości Herberta pisze D. Zawistowska-Toczek (*Stary poeta. „Ars moriendi” w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Biblioteka Pana Cogito pod red. J.M. Ruzara, Lublin 2008).

fakt, że nurt autobiograficzny, dotąd zasilający wiersze podskórnie czy też – by posłużyć się sformułowaniem Juliana Kornhausera – „prześlony warstwą mitów, odwołań do kultury śródziemnomorskiej czy niecodziennej wyobraźni”⁵, przebijając się na powierzchnię, wydobyl słabości ciała oraz ducha. Stoicka postawa niewzruszoności wobec losu i cierpienia uległa zachwianiu, cnota obojętności poddana została próbie, a na wielkoduszności cieniem położyła się szczerość, dając upust personalnym niechęciom. Rodzajem literackiego autokomentarza (i usprawiedliwienia) może być wyznanie zamieszczone w tomie *Rovigo*:

Kiedy byłem bardzo chory opuścił mnie wstyd
bez sprzeciwu odsłaniałem obcym ręką wydawałem obcym oczom
biedne tajemnice mego ciała

(*Wstyd*, R).

W podobny sposób Herbert argumentował zmianę w wywiadzie dla „Nesweeka”: „Pisywałem ciężkie, tragiczne wiersze, a teraz piszę o swoim ciele, chorobie – utrata wstydu”⁶. I choć wypada zachować ostrożność wobec takich oświadczeń, trudno wyrzec się klucza interpretacyjnego, który otwiera najgłębiej „ludzką” perspektywę ostatnich utworów: starości, choroby, nieuniknionej śmierci. W tym kontekście najczęściej osadzano treści pożegnalnego tomu. Właśnie w *Epilogu burzy*, twierdzili krytycy, mocny finał znalazła refleksja związana z prywatnym nurtem tej poezji; tu dopiero, zdaniem innych, poeta przerwał konsekwentne milczenie o sobie⁷.

Biograficzna wykładnia zaważyła na odczytaniach tytułu książki jako „metafory późnego etapu ludzkiego życia”, jako nawiązania do toposu „znojnego, burzliwego życia”, w którym epilog znaczy tyle, co „samo umieranie” bądź „nieodgadniona perspektywa pośmiertna”⁸.

⁵ J. Kornhauser, dz. cyt., s. 5.

⁶ Herbert dla „Nesweeka”, „Dekada Literacka” 1991, nr 30.

⁷ Przegląd opinii krytycznoliterackich, które ukazały się po opublikowaniu *Epilogu burzy* prezentuje J. Brzozowski („Epilog burzy”, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 271–299).

⁸ Pierwszy cytat pochodzi z artykułu W. Żyszkiewicza (*Krosna wieczności*, „Magazyn Literacki” 1998, nr 2–3), dwa kolejne z artykułu A. Legeżyńskiej (*Zbigniewa Herberta wiersze ostatnie*, „Polonistyka” 1998, nr 9). Por. także podobną

„Życie (zmienione w wiersze) okazało się »burzą«, ciągłymi natarciami chaosu, a nie dobrze skomponowaną symfonią”⁹ – pisał Jacek Łukasiewicz. „Wśród huku piorunów i błysków rozgrywa się to, co nazywamy potocznie życiorysem [...]. Życie jest burzą [...] Epilogiem burzy – wielkie pojednanie żywiołów, zgoda na śmiertelność ciała i nieśmiertelność duszy”¹⁰ – komentowała Agnieszka Tomasiak. Takie egzystencjalne odniesienie, oparte na konotacjach „burzliwego życia”, „burzliwej historii”, mieści się w poetyce samego autora: „świat bez burzy”, o którym mowa w *Trzech studiach na temat realizmu* (HPG), jest synonimem fałszu i „życia nieprawdziwego”. O „poetach mieszkających w strefach burzy” i ich pisarskim posłannictwie pisze Herbert w jednym z artykułów¹¹. Mimo to nieporozumieniem byłoby zawężanie odniesienia tytułowej metafory do znaczeń osadzonych w historycznych realiach. Ważny jest kontekst kulturowy. Anna Legeżyńska pokazała, że autor *Epilogu burzy*, sięgając do tradycji, wpisał ostatni tom w poetykę pożegnalnych gestów innych poetów, odwołał się do „konwencji testamentarnej, typowej dla wierszy senilnych”¹². O sposobie ujęcia tego, co prywatne, zdecydował zatem, również i tym razem, kod kulturowy. Co więcej, w zbiorze mogącym uchodzić za najbardziej osobisty, autorskiemu odsłonięciu towarzyszy „zasłaniająca” strategia intertekstualna. Dawno już zauważono, że

literackie obrazy źródeł inspiracji bywają u Herberta ukryte. Autor *Studium przedmiotu* korzysta z dorobku poprzedników oszczędnie, dyskretnie. Rzadko bywa stylizatorem *par excellence* [...]. Niekiedy trudno ustalić, czy poeta posługuje się rzeczywiście aluzją literacką – tak bardzo „wyprzezczyściły” słowa i konfiguracje słów, ich ramy modalne, słów wziętych z przeszłości¹³.

W pożegnalnych utworach tendencja ta zdaje się silniejsza niż we wcześniejszych. W sposób zawołowany mówi tu Herbert głosami

interpretację tytułu w artykułach J. Łukasiewicza (*Ostatnie książki Herberta*, [w:] *Poznanie Herberta*, cz. 2, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 89) i A. Tomasiak („*Nie ma mnie i nie ma*”, „*Topos*” 1998, nr 4).

⁹ J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 89.

¹⁰ A. Tomasiak, dz. cyt.

¹¹ Por. Z. Herbert, *O moim przyjacielu* [Jerzym Ficowskim], „*Zeszyty Literackie*” 2001, nr 4, s. 65.

¹² A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice...*, s. 102.

¹³ E. Balcerzan, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności* (Zbigniew Herbert), [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 234.

innych twórców: Kochanowskiego (*Kwiaty*), Mickiewicza (*Koniec*), Norwida (*Pora*), Rilkego (*Brewiarz, Tkanina*), Baczyńskiego (*Na chłopca zabitego przez policję*), Miłosza (*W mieście*). Apeluje do filozofów i teologów (Kanta, Nietzschego, Mertona), artystów (Mozarta, da Vinci, Corota), do Biblii i mitologii. Posiłkując się tytułową metaforą zamykającego *Epilog burzy* utworu (*Tkaniny*), rzec można, że cały tom jest tkaniną kulturowych wątków i splotów. Także wątek biograficzny streszczony w metaforze „burzliwego życia” ma sens kulturowy. W tej optyce istotny jest przede wszystkim kontekst dwóch dzieł związanych bezpośrednio z tytułem całości – obrazu *Burza* Giorgiona i sztuki *Burza* Williama Szekspira – oraz intersemiotyczny dialog między tekstem poety i tymi dziełami.

Związki *Epilogu burzy* z *Burzą* Giorgiona zasugerowane zostały przez samego autora, który zdecydował, by na okładce tomu umieszczono reprodukcję płótna. Warto zauważyć, że już we wczesnym utworze pojawia się – jako rodzaj ekfrazy – aluzja do dzieła malarza: w wierszu *Pan Cogito otrzymuje czasem dziwne listy* (PC) obraz prapradziadka („żył wówczas w ramach”, powie o nim Herbert) wpisany zostaje w znany z malowidła Giorgiona krajobraz:

stał
w uniformie
białych spodniach
przed altaną
po prawej była
złamana kolumna
w tyle
ciemne burzliwe niebo
z jasną pręgą na horyzoncie.

Mniej uchwytny, ukryty podobnie jak inne literackie odniesienia, okazał się trop Szekspira. Niemniej już w roku 1999, a zatem rok po ukazaniu się tomu, Marta Gibińska pisała o jego związkach z Szekspirowskim dramatem:

The title, however, sends the reader not only to the contemplation of picture, but also makes him recognize Shakespeare's *Tempest*, and particularly Prospero's Epilogue, as the other important text necessary to make out Herbert's meanings¹⁴.

¹⁴ M. Gibińska, *The Epilogue of The Tempest. Herbert's and Shakespeare Farewell*, [w:] tejsze, *Polish Poets Read Shakespeare. Refashioning of the Tradition*, Kraków 1999, s. 73.

Zgodność tej paraleli z intencją autorską potwierdził opublikowany w „Zeszytach Literackich” (2000) niedokończony wiersz, zatytułowany *Epilog burzy* (UR). Jego pomysł oparty został (podobnie jak w *Trenie Fortynbrasa*, SP) na dopisaniu zakończenia dramatu, które daje się interpretować jako ciąg dalszy sztuki lub jako modyfikacja finału – zastąpienie Szekspirowskiego *Epilogu* epilogiem innym. „Teraz, po opublikowaniu nieukończonego utworu – orzekł Jacek Brzozowski dwa lata po ukazaniu się pożegnalnego zbioru – włączenie do rozważań o ostatniej książce Herberta owego kontekstu – *Burzy* Szekspira – wydaje się tyleż oczywistością, co koniecznością”¹⁵. W artykule poświęconym ostatniej wydanej za życia książce poetyckiej Herberta i pomyślanym jako synteza i pendant wypowiedzianych dotąd opinii autor zestawia obraz Giorgiona, sztukę Szekspira oraz brulionowy fragment i w obszarze tych relacji szuka analogii.

Dalej w swych rozważaniach idzie wspomniana wcześniej Gibińska. Analizując związki Herberta z Szekspirem, badaczka dostrzega głębokie zależności między ostatnim słowem poety i dramaturga oraz między ich artystycznym pożegnaniem z życiem i sztuką. Jej zdaniem, *Epilog burzy* pełni funkcję kontrapunktu usytuowanego podwójnie: wobec Szekspira i – w korelacji z nim – wobec wcześniejszych wypowiedzi Herberta na temat sztuki¹⁶. Podobnym tropem chciałabym pójść w swoim artykule. Przyjmując, że konsekwencje intertekstualnego dialogu wykraczają poza pomysł tytułu ostatniego zbioru, zakładam, że treści, apelujące do dzieł angielskiego dramaturga, od początku uczestniczą w konstruowaniu sensów tej poezji, a przywołane w tomie finalnym, na nowo oświetlają nie tylko zawarte tu refleksje, i nie tylko – o czym pisze Gibińska – poruszone wcześniej wątki estetyczne, ale też całą zamkniętą w ten sposób twórczość poety. Interesować mnie będzie zwłaszcza ów typ nawiązań do Szekspira, który decyduje o projekcie egzystencjalnym i estetycznym, wpisanym w pożegnalny tom. Tej właśnie kwestii, częściowo tylko podjętej, nierozwijanej we wspomnianych pracach, poświęcone będą dalsze rozważania.

¹⁵ J. Brzozowski, dz. cyt., s. 289.

¹⁶ M. Gibińska, dz. cyt., s. 73.

Finał i uzupełnienie

Burza jest czwartą i zarazem ostatnią (po *Peryklesie*, *Cymbelinie* i *Zimowej opowieści*) baśnią sceniczną angielskiego dramaturga. Prawdopodobnie też ostatnią sztuką napisaną w całości przez Szekspira. Jak twierdzi Northrop Frye,

Nietrudno pojąć, dlaczego tak wielu szekspirologów miało – słusznie, czy niesłusznie – poczucie, że *Burza* to utwór Shakespeare'a w pewnym bardzo szczególnym sensie; że jest w niej coś z jego własnego pożegnania ze sztuką¹⁷.

Traktowanie dramatu jako poetyckiego testamentu i zarazem jako filozoficznej i artystycznej autobiografii łączyło się z kreacją głównego bohatera, mogącego uchodzić za *porte parole* autora. Pod postacią Prospera, uważano, Szekspir przedstawić miał samego siebie – twórcę, który szykując się do przejścia w stan spoczynku, raz jeszcze, ostatni, wychodzi na scenę, by się pożegnać z publicznością.

Kim jest Prospero? Przypomnijmy: to prawowity książę Mediolanu, którego polityczna zawierucha pozbawiła władzy i osadziła na wyspie. Gdy po latach z powodu burzy morskiej losy rzucają w to miejsce rozbitków, a wśród nich dawnych przeciwników politycznych Prospera, książę postanawia skorzystać z okazji i przywrócić porządek. Za sprawą jego magicznej władzy sprawy wracają na swoje miejsce. On sam natomiast, spełniwszy swe zadanie, wyzbywa się czarodziejskiej mocy. Stary i zmęczony, zdany już tylko na swoje nikłe siły, żegna się z dotychczasowym światem. „Nasza zabawa skończona” – oświadcza (to przekład Barańczaka, w tłumaczeniu Ulricha czytamy: „Święto się skończyło”¹⁸) i planuje powrót do Mediolanu.

¹⁷ N. Frye, *Postowie*, [do:] W. Shakespeare, *Burza*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1999, s. 141.

¹⁸ Przekład *Burzy* Stanisława Barańczaka ukazał się drukiem już po śmierci Zbigniewa Herberta (w roku 1999); autor *Epilogu burzy* prawdopodobnie nie zdążył się z nim zapoznać. Nie ma jednak źródeł pisanych, pozwalających ustalić, z czyich przekładów poeta korzystał przy lekturze Szekspira. Dlatego w dalszej części tego rozdziału opieram się na najbardziej popularnym tłumaczeniu Leona Ulricha, które znalazło się w pierwszej w Polsce zbiorowej edycji dzieł dramaturga (1875–1877) i które czterokrotnie było wznawiane po wojnie. Przywołując fragmenty dzieł Szekspira, korzystam z wydania drugiego: W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, oprac. S. Helsztyński, R. Jabłonowska, A. Staniewska, tłum. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich, Warszawa 1964.

Poetycką esencją pożegnania jest epilog dramatu i zarazem ostatni monolog Prospera, jak określił Jan Kott – „jeden z najpiękniejszych jakie kiedykolwiek napisał Szekspir, a jednocześnie jeden z najbardziej tragicznych i najbardziej zagadkowych”¹⁹:

Teraz zniknęły wszystkie czary moje,
 Teraz o własnych tylko siłach stoję;
 Siły to słabe, dziś od was zależy,
 Czy nawa moja z wiatrami pobieży,
 Czyli tu jeńcem samotnym zostanę.
 Lecz kiedy księstwo moje odzyskane,
 Gdy przebaczone krwawe przedsięwzięcia,
 Niech mnie tu wasze nie wiążą zaklęcia,
 Ale od długiej i smutnej niewoli
 Niechaj mnie pomoc rąk waszych wyzwoli;
 Ze wszystkich piersi szmer długi, łaskawy
 Niech teraz wydmie żagle mojej nawy
 Albo się z celem długiej pracy minę,
 Jakby choć krótką bawić was godzinę.
 Przeciw wam w pomoc nie przyjdą mi duchy;
 Na moje czary każdy z was jest głuchy
 I rozpacz tylko czeka na mnie wszędzie,
 Jeśli modlitwa w pomoc nie przybędzie:
 Modlitwa bramy litości otwiera
 I błędów dawnych pamiątki zaciera,
 Jak sami chcecie grzechów odpuszczenia,
 Tak mi przebaczcie moje przewinienia

(*Epilog dramatu Burza*).

W twórczości Szekspira tego typu tragiczny epilog zwrócony bezpośrednio do widzów znajduje się jedynie w *Burzy*²⁰. Można go więc traktować nie tylko jako strukturalnie związany z dramatem finał pożegnalnego dzieła, ale też jako tekst odrębny, sfunkcjonalizowany w odniesieniu do całej twórczości autora. Warto przy tym pamiętać, że mimo popularnych skojarzeń, epilog występuje zazwyczaj nie

¹⁹ J. Kott, *Gorzka Arkadia*, [w:] tegoż, *Szekspir współczesny*, Kraków 1997, s. 291.

²⁰ Przy czym trzeba zauważyć, że w taki epilog zaopatrzone są też dwie sztuki komediowe Szekspira. W *Jak wam się podoba* ostatnie słowa należą do Rozalindy, która – podobnie jak Prospero – na zakończenie prosi o oklaski, w komedii *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* epilog (nienazwany jednak epilogiem) wygłasza król, wieńcząc swą mowę słowami: „Przyjmijcie serca nasze, a dajcie oklaski” (akt V, scena 3).

w dramatach, lecz w utworach epickich i w ścisłym, teoretycznoliterackim sensie nie jest tożsamy z finałem – raczej łagodzi i osłabia jego dramatyczność. Jak wyjaśnia Stefania Skwarczyńska,

Gdyby dla wyjaśnienia natury epilogu przyjąć etymologię jego nazwy, zawierałby to, co jest powiedziane „potem”. Ponieważ to, co jest powiedziane potem, nie zawsze musi mieć sens finałowy w stosunku do treści utworu, może się więc zdarzyć, że epilog zawierać będzie to, co w naszym mniemaniu pasowałoby go raczej na wstęp [...]. Epilog bywa miejscem dodatkowego objaśnienia utworu, miejscem uzupełnienia niedomówionych treści, miejscem korektury utworu w jego wymowie ideologicznej²¹.

Taką funkcję przypisać można przytoczonej wyżej kwestii. Prospero podsumowuje to, co się wydarzyło, i zapowiada to, co nastąpi. Jego wypowiedź jest rodzajem metateatralnej korekty: reżyserskie odsłonięcie uzmysławia iluzję po to, by do głosu dojść mogła prawda egzystencji.

Sytuowany na tym tle *Epilog burzy* Herberta okazuje się intertekstem podwójnym: nawiązaniem do Szekspirowskiej *Burzy* oraz – w zamysle konstrukcyjnym – do wieńczącego sztukę monologu. Można powiedzieć, że tytułowy epilog jest tyleż „epilogiem” *Burzy*, co „epilogiem” jej *Epilogu*. I tyleż finałem, co uzupełnieniem.

Za finał w sensie rozrachunkowym należałoby uznać raczej wcześniejszą *Elegię na odejście*, której autor, szykując się do „odejścia”, retrospektywnie spoglądał w przeszłość, porządkował życie. Już w zawartych tu wierszach odnaleźć można reminiscencje Szekspirowskiej *Burzy* – w wierszu *Tarnina* przywołany zostaje Prospero, a w utworze *Pożegnanie* (ENO) pobrzmiewa echo słów tego bohatera: „Chwila nadeszła trzeba się pożegnać”. Tym nawiązaniom towarzyszyło szczególnie spojrzenie wstecz, będące, jak określił Stanisław Barańczak, „spojrzeniem w głąb siebie samego i spojrzeniem ogarniającym wszystko, co go [podmiot *Elegii na odejście* – przyp. M.M.] otacza”²². *Epilog burzy* tymczasem, podobnie jak jedna z ostatnich sztuk Szekspira, jest pożegnaniem bardziej złożonym. Wśród wątków rozrachunkowych i powracających tu stałych Herbertowskich tematów, w tomie pojawiają się – na zasadzie korekty i uzupełnienia (w tym

²¹ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, rozdział: „Geometryzm kompozycyjny” w *dziele literackim*, Warszawa 1954, s. 451.

²² S. Barańczak, *Pytanie o sens. Na marginesie nowego tomu Zbigniewa Herberta*, [w:] tegoż, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2001, s. 185.

pogłębienia rysów wcześniejszych) – treści nowe. Przy czym te, które dotyczą pożegnalnego przesłania, korelują z wątkami Szekspirowskiej *Burzy*. O ideowej wymowie obu dzieł przesądza trójczłonowy spłot tematów: refleksja dotycząca starzejącego się bohatera (1), motyw pojednania i przebaczenia (2) oraz wątek upływającego czasu (3). Kontekstem nadrzędnym, spajającym wymienione, jest plan metapoetycki i skorelowany z nim – projekt estetyczny. Zanim przyjrzę się temu ostatniemu, zatrzymam się na wyżej wskazanych miejscach wspólnych.

Pożegnanie Herberta, pożegnanie Szekspira

(1) „Słabe siły”, na które skarży się Prospero, dostrzega w sobie już podmiot *Rovigo*. Wiersze *Życiorys* (R), *Wstyd* (R) antycypują temat podjęty w wierszach *Ostatni atak. Mikołajowi* (EB), *Pal* (EB), *Co mogę jeszcze dla pana zrobić* (EB). W *Epilogu burzy* mowa jest o chorobie, bólu fizycznym, dolegliwościach ciała i ducha. Starość przeszkadza, by „wątki wiązały się logicznie” (*Starość*, EB), „kołek w głowie / pypeć na języku / woda w mózgu” (*Telefon*, EB), coś „przyszło” i „stało w głowie” (*Przyszło do głowy*, EB; *Stało w głowie*, EB). A refleksja senilna i wanitatywna implikowana jest także w wierszach, które bezpośrednio nie poruszają biograficznych wątków (*Kwiaty*, E; *Czas*, EB; *Kant. Ostatnie dni*, EB).

(2) Starość, powodująca niemoc ciała i intelektu, pogłębia postawę wyrozumiałości, ideę tolerancji i przebaczenia – charakterystyczną dla dojrzałej mądrości Prospera. W *Burzy* już na początku aktu V książkę mówi do Ariela o zmiękczeniu serca, potrzebie miłosierdzia i solidarności z tymi, którzy z „jednej [...] ulepieni gliny”; natomiast w epilogu, zwracając się w pożegnalnym geście do widzów, obiecuje wybaczenie i sam o nie prosi: „Jak sami chcecie grzechów odpuszczenia, / Tak mi przebaczcie moje przewinienia”. Te słowa mógłby pewnie za księciem powtórzyć podmiot Herberta, który w *Epilogu burzy* wybiera już nie „gest pogardy”, jak w wierszu *Do Jehudy Amichajy* (R), lecz królewski „gest łaski”. Dawna niechęć do „ornamentatorów” (*Ornamentatorzy*, HPG) ustępuje czułości wobec skazanych na zapomnienie „dobrych wróżek” PRL-u, które „upiększały tyranie piesenkami” (*Dalida*, EB). Empatia rodzi współczucie i skłania do pojednania, o którym zresztą poeta pisał już wcześniej: o trudnym

pojednaniu mowa jest w *Rozmyślaniach o ojcu* (PC) i w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list* (ROM); o potrzebie wybaczenia politycznym wrogom przeczytać można w *Mszy za uwięzionych* (ENO): „jeśli to ma być ofiara / trzeba się pojednać”. W wierszach ostatnich imperatyw moralny pogłębiany zostaje o nową motywację, wypływającą ze świadomości własnych słabości i wspólnoty ludzkiego losu. Tu dokonuje się również trudna, może najtrudniejsza (o czym świadczy wiersz *Dałem słowo*, EB), próba rozrachunku i godzenia się z samym sobą oraz z Bogiem (*Brewiarz*, EB). Rolę probierza dobra i zła, przypisaną wcześniej zasadom etyki, przejmuje cenzor wewnętrzny – sumienie (*Pora*, EB; *Tkanina*, EB).

(3) Refleksji zawartej w *Epilogu burzy* towarzyszy intensywniejsze niż dotąd odczucie przemijającego czasu. Czas (Szekspir nazywał go w *Peryklesie* „ludzi królem” [akt II, scena 3]) się kończy. Ów *leitmotiv* przenikający niemal wszystkie utwory zbioru stematyzowany zostaje w wierszu *Czas*. Poeta nie zdecydował się na umieszczenie w tomie tekstu, który tytułem nawiązywałby do Szekspirowskiej *Burzy*, ale – gdyby brać pod uwagę to kryterium – ów wiersz byłby najbliższy utworowi dramaturga. „Wyraz użyty jako tytuł sztuki (*The Tempest*) wywodzi się od słowa *tempestas*, które w łacinie ma dwa sensy: znaczy zarówno »czas«, jak i »burzę«” – zauważa Frye²³. Badacz podkreśla też, że „niewiele utworów dramatycznych może się równać z *Burzą* pod względem częstotliwości, z jaką odzywa się tu motyw upływu czasu²⁴”. W dramacie Szekspira refleksji na temat przemijania towarzyszy podwójna obsesja, że „czas minął”, ale zarazem, że oto nadeszła pora, że coś się zaczyna. Zanim zaprezentowane zostaną arkaana czarodziej-skiej sztuki, Miranda skarży się, że ojciec zbywa jej pytania słowami „nie czas jeszcze”, a gdy „spektakl” zaaranżowany przez Prospera ma się rozpocząć, książę zwraca się do córki: „Przyszła na koniec stanow-cza godzina; / Otwórz więc uszy i słuchaj mnie pilnie” (akt I, scena 2).

Pora zapowiadana w *Burzy* jest równocześnie czasem końca i odnowy; pożegnania tego, co stare, i moralnego, duchowego odrodzenia; przejściem „od chaosu do tworzenia na nowo”. Frye kojarzy to odnowienie z rytuałem inicjacji, takim jak pradawne misteria czy

²³ N. Frye, dz. cyt., s. 144.

²⁴ Tamże.

też obrzęd chrztu²⁵. Ten wątek odnaleźć można również w ostatnim tomie Herberta. W *Portrecie końca wieku* rytuał odnowy przywołany zostaje w kontekście chrześcijańskiego sakramentu:

póki czas jeszcze przywołaj Baranka wody oczyszczenia
niech wszędzie gwiazda prawdziwa *Lacrimoso* Mozarta
przywołaj gwiazdę prawdziwą krainę stulistną
niech ziści się Epifania otwarta jest Nowa Karta.

„Nowa Karta” może symbolizować otwarcie nowego rozdziału. Podobne znaczenie niesie „czas odnowy” z wiersza *Głowa* (EB). „Skrwawione kolumny liści”, wśród których kroczy Tezeusz ze swoim trofeum – głową Minotaura, świadczą o przebytej walce i cenie, którą przyszło zapłacić za zwycięstwo. Dlatego jest ono zaprawione goryczą („gorycz zwycięstwa”). I odwrotnie – w oksymoronicznym zestawieniu „słodką” okazuje się klęska. Różnice między zwycięzcą i zwyciężonym zostają zatarte; wcześniejsze boje, walki, utarczki oraz cała, rzecz można, burzliwa przeszłość tracą ważność. Pora, która nadchodzi, nadaje sprawom inną wartość:

o poro w nieboskłonów wnętrzu wszystko już zamknięte
kształt dźwięk i kolor z lekka wywinęty
jest tylko płatek róży rdzawy już po brzegu

słodkie nieróbstwo nie pytać o zmierzchu
Boreasz rzeźbi chmury a cirrusy resztę
czarny i biały Norwid i wyrzut sumienia

(*Pora*, EB).

Klimat panujący w wierszu *Pora* (EB) odnaleźć można w brulionowym *Epilogu burzy*. O ile tu mowa jest o „nieboskłonów wnętrzu” – tam horyzont zakreślają „przepaście nieba i przepaście niebieskie”, wśród których „zręczne palce wiatru tkają cirrus”. Bohater niedokończonego wiersza, podobnie jak podmiot cytowanego utworu, szykuje się do „słodkiego nieróbstwa”, nazwanego dosadnie – „leżeniem brzuchem do góry”. Tak o autorze wiersza *Epilog burzy* pisze Jacek Brzozowski:

Wybierając Kalibana i wyspę – wybrał to, co pierwotne, elementarne i zasadnicze: zdrowy rozsądek, serce, udział w odwiecznym spektaklu natury [...]. Życie

²⁵ Tamże.

zgodne z prostym porządkiem natury, z elementarnym porządkiem rzeczy. Porządkiem – nie uniknę tautologii – równoznacznym z esencją samego życia²⁶.

Ale „esencja” życia to w tym wypadku także świadomość słabości, afirmacja przemijania i zgoda na to, że pora nadeszła. I nie przypadkiem w Herbertowej wersji epilogu *Burzy* decyzja pozostania na wyspie oznacza początek nowej egzystencji.

Projekt egzystencjalny, projekt estetyczny

Tak jak inne intertekstualne adresy, odniesienia do Szekspira są w *Epilogu burzy* ukryte i trudne do uchwycenia. Herbert, o czym była już mowa, nie włączył do tomu opublikowanego pośmiertnie, niedokończonego wiersza *Epilog burzy*, nie zamieścił tu – jak zwykł czynić dotąd – utworu, który nawiązywałby do tytułu zbioru. Zostawił natomiast aluzję znacznie bardziej dyskretną w wierszu *Dwaj prorocy. Próba głosu*.

Utwór niełatwo poddaje się interpretacji. Wątki treściowe idą w nim dwoma nurtami: polityki i sztuki. Groźba historycznej katastrofy (pro-roctwo nieodwracalnych zdarzeń) wpisana została w kontekst, dający się interpretować w odniesieniu do dzieła Giorgiona i sztuk Szekspira. Zapowiedź burzy („nasłuchujcie beknięcia burzy”) i sytuacja podmiotu-noworodka („Z białej trybuny / becików jaśków kołderek / mówią w języku bebe”) to motywy, które nawiązują do reprodukcji na okładce, na którym matka karmi niemowlę, a w tle widać błysk pioruna. Przy czym cytowany fragment można interpretować także w kontekście słynnej kwestii Jakuba z komedii *Jak wam się podoba*, w której mowa o tym, że „Świat jest teatrem, aktorami ludzie”. Rozwinięciem tej metafory jest charakterystyka poszczególnych aktów ludzkiego życia, zaczynająca się opisem sytuacji niemowlęcia: „W pierwszym więc akcie słabe niemowlętko / Na piersiach mamki ślini się i kwili” (akt II, scena 7). Szekspirowskie reminiscencje dostrzec też można w określeniach „szamotanie w garderobie”, „śmiech sztyletów”, „miasto z głową szczura” (*Dwaj prorocy. Próba głosu*, EB), które budzą skojarzenia z sytuacją teatralnego przedstawienia i z naczelnym tematem

²⁶ J. Brzozowski, dz. cyt., s. 294.

sztuk angielskiego dramaturga: zdrady, zabójstwa, wyzucia z dziedzictwa prawowitego władcy. Na tych wydarzeniach, powtarzających się w różnych miejscach i w różnym czasie, osnute zostały m.in. fabuły *Hamleta* i *Burzy* – dzieł, ku którym wiodą wskazane reminiscencje.

To nie jedyna paralela. Zestawienie aluzji do przywołanych sztuk nie jest przypadkowe. Bohaterowie obu, Hamlet i Prospero, to postaci w pewnym sensie podobne: obaj są książętami, którzy za sprawą intryg pozbawieni zostali dziedzictwa; obaj to artyści, obcujący z duchami.

Ważny jest reżyserski wymiar ich zachowań i nastawienie na odbiorcę. Wszystko, co działo się na wyspie, było teatrem, wyreżyserowanym przez księcia – przedstawieniem takim jak to, które ułożył i zainscenizował Hamlet na zamku w Elsynorze. Prospero w *Epilogu* oświadcza: „Aktorzy moi, jak ci powiedziałem, / były to duchy; na moje rozkazy, / na wiatr się lekki rozplynęły” (akt IV, scena 1) i oddaje się niejako w ręce publiczności, od niej oczekuje przebaczenia czy – w tłumaczeniu Barańczaka, który przesuwa akcenty na teatralny aspekt – oklasków, które należą się udanemu przedstawieniu (o takich oklaskach pisał też Herbert w *Domach przedmieścia* [PC], wyzyskując jeszcze jedno znaczenie burzy: „niech fala ich nagrodzi burzliwą owacją”).

Taka kreacja bliska była autorskiemu *porte parole* wierszy Herberta. „Puls. Nieregularny kwartalnik literacki” zamieścił kiedyś wykonaną przez Davida Levine’a karykaturę poety, który w owiniętym wokół szyi szalu, niczym czarnoksiężnik-maestro, lewą ręką uchyła kurtynę, prawą wyciąga do widowni w geście prezentacji i zaproszenia²⁷. Na poły reżyser, na poły prestidigitator, iluzjonista i czarodziej – jak Prospero. Przeczucie śmierci wyostrza teatralną perspektywę: w *Życiorysie* (R) zapisującym moment choroby i starości („Leżę teraz w szpitalu i umieram na starość”), poeta pisze o odganianiu złych duchów i przywoływaniu dobrych.

Jaka będzie
ta chwila ostatnia
między opadającą kurtyną
a wyzywającą ciszą widowni

– pyta w jednym z ostatnich wierszy (*Ostatnie słowa*, UR). Rolę „nędznego aktora”, jakim było życie, przejęła teraz śmierć, która przechadza

²⁷ „Puls. Nieregularny kwartalnik literacki” 1986, nr 30, s. 35. Na tę karykaturę zwrócił mi uwagę Adam Poprawa.

się w głowie niczym niespokojny aktor. Nie ma żartów. Spektakl życia dobiegł końca. „Święto się skończyło” – mógłby pewnie słowami Prospera powiedzieć podmiot *Epilogu burzy*. W poezji Herberta – tak jak na wyspie Szekspirowskiej – rozegrała się w skrócie historia świata²⁸, a jej reżyser, podobnie jak Prospero, szykuje się do odejścia na „brzeg niedaleki” (*Tkanina*, EB). Po opadnięciu „czarodziejskich strojów” zostają „słabe siły” i prawda kruchej egzystencji.

Wybór *Burzy* jako sztuki, która sytuuje się poza obrębem tragedii i komedii, dla której najbardziej adekwatne jest określenie „maski”, wydaje się tu nieprzypadkowy. Przejście od tragizmu wygnania do „szczęśliwego zakończenia”, od rzeczywistości do jej uświadomienia, które się tutaj dokonuje, stwarza dystans, pozwalający wybaczać, zniżyć ton i zrezygnować z patosu. Z perspektywy dzieła Szekspira twórczość Herberta, zanurzona w ranie pamięci, wpisana zostaje między dramat rozdarcia i epickość finału, między koturnową dykcję i mowę obniżoną, powagę tragedii i trywialność „romansu kuchennego” (*Czułość*, EB). Dzieje tragiczne dobiegły końca. Prospero, rzecz można, to Hamlet, tylko nieco starszy, bogatszy o życiowe doświadczenie.

Sztuka angielskiego dramaturga, łącząc to, co wysokie, z tym, co niskie, a to, co wielkie, z tym, co małe, jest świadectwem zarazem nędzy i wielkości człowieka, objawiających się równocześnie w „momencie ostatnim”. W komedii *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* czytamy:

tkanina naszego żywota z pomieszanych składa się nici, złe i dobre na przemian. Cnoty nasze byłyby za dumne, gdyby ich nasze wady nie chłostały, a rozpaczałyby nasze zbrodnie, gdyby im nasze cnoty nie szeptały słów pociechy (akt IV, scena 3).

Dysharmonia, hybrydyczność i rozdarcie najpełniej ukazują prawdę o ludzkiej naturze – człowieka dwoistego. Frye podkreśla, że szczególnie w sztuki ostatnie Szekspir

przełał jak gdyby esencję swego dzieła, wydestylowaną wcześniej w tragediach, komediach czy kronikach historycznych, i romantycznym widowiskiem – jednocześnie prymitywnym i myślowo wyrafinowanym, dziecinnie naiwnym i głębokim – dotarł do samego sedna dramatu jako takiego²⁹.

²⁸ W tym miejscu parafrazuję słowa Jana Kotta, który pisze: „Na wyspie Prospera rozgrywa się w wielkim skrócie Szekspirowska historia świata” (*Pałeczka Prospera*, [w:] tegoż, *Szekspir współczesny*, s. 304).

²⁹ N. Frye, dz. cyt., s. 144.

Odzwierciedla to język, w którym „substancja poetycka przybiera [...] formy rozciągające się od prostoty niewiarygodnie pięknych piosenek Ariela do natarczywej powagi monologów Prospera”³⁰. Podobna skala rozpięta została w ostatnim dziele Herberta. W *Epilogu burzy*, w którym siła czułości „streszcza tragedię na romans kuchenny” (*Czułość*), dwoistość wyraża poetyka oksymoronu: „mroki wiekuiste” (*Piosenka*), „marmurów mgła” (*Czułość*), „gorycz zwycięstwa”, „słodka klęska” (*Głowa*), „słodka groza” (*Język snu*). W wierszu *Epilog burzy* zestawienie „przyływów i odpływów morza”, „mgieł”, „trzęsień ziemi”, „skwaru słońca” i „chłodu nocy”, „wody”, „ognia”, „przepaści nieba i przepaści niebieskich” – niweluje bieguny. Prosta piosenka (*Piosenka*) spotyka się tu z melancholią (*Kwiaty*), humor z powagą (*Urwanie głowy*, *Koniec*), mowa potoczna i język pospolity (*Przyszło do głowy*, *Stanęło w głowie*) – z liryzmem (*Strefa liryczna*). W możliwości operowania amplitudą znaczeń rozpiętych między wysokim i niskim tkwi – zdaje się uważać poeta – nośność i siła języka:

ile obietnic
uroków
niespodzianek
kryje w sobie język
którym gadają
wszyscy
hycel i Horacy

(*Pan Cogito. Ars longa*, EB).

„Którym gadają”, dodajmy, także Kaliban i Prospero. Rozmowa między bohaterami Szekspira zanotowana została przez Herberta w pośmiertnie ogłoszonym *Epilogu burzy*. I tym razem, podobnie jak w *Trenie Fortynbrasa* (SP), poeta zaproponował własną wersję zakończenia Szekspirowskiego dramatu. Prospero, inaczej niż jego literacki prototyp, postanawia zostać na wyspie razem z Kalibanem.

Jednym z powodów tej decyzji jest aura miejsca, mającego „posmak baśni”³¹, będącego – tak jak Las Ardeński – szekspirowską figurą arkadii. Wyspa Szekspira nie była jednak prostą arkadią. Kott, który nazywa *Burzę* „dramatem straconych złudzeń, gorzkiej mądrości

³⁰ Tamże.

³¹ To określenie pochodzi z eseju Herberta zatytułowanego *Holy Iona, czyli kartka z podróży*, „Zeszyty Literackie” 2002, nr 1, s. 51.

i kruchej, chociaż upartej nadziei”³², dowodzi, że w Szekspirowskiej sztuce odnaleźć można dramat ludzi renesansu i ostatniego pokolenia humanistów. Pokazuje też, że utwór ten wiele łączy z malarskimi wyobrażeniami arkadii z tego okresu, zwłaszcza z pochodzącym z kręgu florenckiego wielkim płótnem Luki Signorellego, nazwanym *Koncert Pana*, na którym dostrzec można „to samo rozdarcie między marzeniem a jego realizacją, między marzeniem i niemożnością jego realizacji, między potrzebą harmonii i jej nieuniknionym zakłóceniem”³³. Wymowa tego malarskiego przedstawienia jest pokrewna pasterskiej arkadii Giorgiona, którą Herbert wybrał na okładkę *Epilogu burzy*. W tym samym kręgu można by pewnie umieścić malarskie wyobrażenia *Et in Arcadia ego* przywoływane przez Ryszarda Przybylskiego w znanej książce o tęsknotach „wygnanych arkadyjczyków”³⁴.

To wyobrażenie musiało być bliskie „wygnanemu arkadyjczykowi” Herberta, który nie godził się na „zaciszny sercu krajobraz z tęczą” (*Trzy studia na temat realizmu*, HPG) – landszaft niosący w sobie „fałsz świata bez burzy”. Przypomnijmy, że wyobrażnia Pana Cogito koncentruje się nie na postaci prapradziadka (mieszkańca arkadii?), ale „widzi tylko / ciemne burzliwe niebo / z jasną pręgą na horyzoncie” (*Pan Cogito otrzymuje czasem dziwne listy*, PC). Prawdziwa i możliwa do zaakceptowania może być tylko ta arkadia, zdaje się mówić poeta, która przychodzi po katastrofie, po trzęsieniu ziemi, p o b u r z y. Jej antycypacją jest oniryczna wizja zapisana w tomie *Napis*:

Jest nagła wyspa Rzeźba morza kołyska
groby między eterem i solą
dymy jej ścieżek oplatają skały
i podniesienie głosów nad szum i milczenie
Tu pory roku strony świata mają dom
i cień jest dobry dobra noc i dobre słońce
ocean rad by tutaj złożyć kości
zmęczone ramię nieba opatrują liście
Jej kruchość pośród wrzasku elementów
gdy nocą w górach gada ludzki ogień
a rankiem zanim wyblśnie Aurora
pierwsze w paprociach wstaje światło źródeł

(*Wyspa*, N).

³² J. Kott, *Pałeczka...*, s. 284.

³³ Tamże.

³⁴ R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966.

Wyobrażenie tytułowej wyspy odsyła do mitu wysp szczęśliwych i do biblijnego Genesis; wiąże się z powrotem do tego, co pierwotne i pierwsze. Wyspa jest snem, początkiem, odrodzeniem, „morza kołyską”. Ale z narodzinami współlistnieje w tej arkadyjskiej wizji śmierć; tuż w sąsiedztwie kołyski znajdują się groby. W wierszu równoległe prowadzone są wątek odrodzenia i wątek senilny – odnowionego oraz zmęczonego świata. Oto równocześnie koniec i początek; słabość przypisana kondycji niemowlęcia i wiekowi późnemu.

Podobny nastrój ewokują reprodukcja Giorgiona (na której błysk pioruna – zapowiedź burzy – sąsiaduje z wizerunkiem matki karmiącej dziecko) i niedokończony wiersz *Epilog burzy* („będziemy jak w kołysce elementów” – zapowiada Herbert-Prospero). Ów klimat przenika pożegnalny tom. Interpretacyjnym nadużyciem byłoby pewnie upatrywanie w tytułowych prorokach z przywołanego na początku rozdziału wiersza (*Dwaj prorocy. Próba głosu*, EB) Szekspira i Giorgiona, a jednak – trudno nie zauważyć – to ich językiem mówi podmiot Herberta, bogaty w mądrość starca i naiwność dziecka; ich językiem także zapowiada ostateczne pożegnanie z idyllą.

Czas na podsumowanie. Intertekstualny zamysł, oparty na dialogu z dziełem Szekspira, to jeden z estetycznych projektów wpisanych w wiersze ostatniego zbioru. Nie jedyny. Autor pożegnalnej książki wskazał także inny porządek, osadzony w architektonice dzieła muzycznego. W *Brewiarzu* zaczynającym się od słów „Panie wiem że dni moje są policzone...” kompozycja „dobrze skomponowanej sonaty” zestawiona została z płaszczyzną biograficzną na zasadzie zanegowania misternej kompozycji:

porwane akordy
 źle zestawione kolory i słowa
 jazgot dysonanse
 języki chaosu.

Nie ład sonaty, lecz bałagan i niepokój: estetyka burzy. Trudno nie dostrzec, w planie estetycznym właśnie burza okazuje się retrospektywną ilustracją życia.

Burza Szekspira przywołana została jednak nie tylko po to, by odbijać porządek egzystencji. Zwierciadło, w którym przeglądają się ostatnie wiersze poety, pobłyskuje wieloma refleksami: wydobywa i uwyrażnia wątki pożegnalnego przesłania; odziewa to, co prywatne, w kostium kulturowy oraz – paradoksalnie – podkreśla iluzoryczny wymiar świata, jego teatralny charakter. Ostatnia poetycka odsłona Herberta jest bowiem tyleż ukazaniem prawdy, co teatralnym zasłonięciem. W wierszu *Wstyd* (R) wystawienie obcym oczom „biednych tajemnic ciała” wiązało się z sięgnięciem po przykład z Sofoklesa („rozumiem – przyznawał poeta, mówiąc o odsłanianiu „biednych tajemnic ciała” – gniew księżniczki greckiej jej zaciekły opór”), tu natomiast prywatność spotyka się z podobną do snu iluzją i zakłada maskę Szekspira. Autora *Epilogu burzy* nie przestał obowiązywać kodeks klasycysty (wraz z zaleceniem, by artysta skryty był w swoim dziele podobnie jak Bóg nieukazujący się w przyrodzie [*Dlaczego klasycy*, UR]) oraz nakaz dyskrecji³⁵. Jacek Łukasiewicz w zakończeniu książki poświęconej poecie pisze: „Powściągliwość nie pozwalała Herbertowi mówić o sprawach osobistych i intymnych [...]. Sztuka może je chronić, one zaś naprawdę mieszczą się w milczeniu”³⁶. Także w tym milczeniu – dodajmy – które nastaje po opadnięciu kurtyny.

³⁵ Wojciech Ligęza, który pisze o odnowieniu stylu elegijnego w ostatnich książkach Herberta, zwraca uwagę, że „Odnowiony przez Herberta oraz innych poetów styl elegijny przełamuje niemożliwość mówienia o sprawach ostatecznych przy zachowaniu dystansu i dyskrecji wyrazu” (W. Ligęza, *Elegie Zbigniewa Herberta*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta...*, s. 50).

³⁶ J. Łukasiewicz, *Herbert* (rozdział: *Choroba, śmierć*), Wrocław 2001, s. 233.

Metamorfozy

Przemiana

Poezja Herberta wobec przeszłości i tradycji

Wierność przeszłości

Spojrzenie wstecz czy zwrot ku nowym horyzontom? Trzymanie się tradycji czy awangardowe parcie naprzód? Wybory poetów, którzy przeżyli wojenną katastrofę, spolaryzowały się za sprawą stosunku do przeszłości. W zmienionej sytuacji historycznej dylematy artystów nabrały nowych znaczeń, a konieczność samookreślenia zrodziła postawy rozpięte między pragnieniem powrotu do tego, co minęło, i zaangażowaniem w nową rzeczywistość czy – według ortografii Stanisława Barańczaka – Nową Rzeczywistość¹. Twórczość Zbigniewa Herberta od początku lokowała się bliżej pierwszego z biegunów. Krytycy i badacze, komentujący wczesne wiersze poety, pisali o jego solidarności z poległymi w czasie wojny rówieśnikami, o tradycji klasycznej i o czerpaniu z dorobku antyku. Przeszłość, zarówno bliska, jak i dalsza, jawiła się przy tym jako podstawowy rezerwuar herbertowskich tematów, wątków, motywów; jako obszar odniesienia dla wypowiedzi poety. I choć jego twórczość próbowano wpisywać również w dokonania awangardy², nie podlegało dyskusji, że podstawowym terenem poetyckich eksploracji Herberta pozostaje czas przeszły. Wątpliwości budziła natomiast kwestia traktowania przezeń dziedzictwa kultury. Arkadyjczyk, który wciąż tęskni za „dawnymi

¹ Por. S. Barańczak, *Protokół procesu*, [w:] tegoż, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2001, s. 200.

² Najwcześniejszą taką próbą była opinia Kazimierza Wyki, który dostrzegł u Herberta „tradycję postawangardowego lakonizmu” i wpływy Przybosa (K. Wyka, *Składniki świetlnej struny*, [w:] tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 195–196).

laty”? Sceptyk, który z dystansem patrzy na historię? Moralista, sięgający po autorytety przeszłości? Ironista kontestujący bankructwo idei?... Które z wcieleń podmiotu uznać można za najbliższe „ja” autorskiemu wczesnych Herbertowskich wierszy? Które najlepiej odzwierciedla jego stosunek do tradycji? W którym wreszcie – co równie istotne – najpełniej objawił się kunszt artystyczny poety?

Kazimierz Wyka, przepowiadając twórcy *Struny światła* karierę długodystansowca, za najbardziej wartościowe uznał te wiersze debiutanckiego zbioru, które świadczyły o przywiązaniu do historii narodu³. Natomiast Julian Kornhauser kilkanaście lat później dezawuował rzeczywistość poetycką Herberta jako „zastygły świat świątyń, obrazów, książek i mitów...”⁴. Dla twórcy *Struny światła*, *Hermesa*, *psa i gwiazdy*, *Studium przedmiotu* i *Napisu* „myślą przewodnią [...] – przekonywał – nie jest ingerowanie w aktualną rzeczywistość, ale ingerowanie w dziedzinę pamięci, z której zdrapuje się »ostatnie echo salwy«. Bodaj najbardziej dosadnie określił więź poety z przeszłością Jan Błoński: w eseju zatytułowanym *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie* pisał o roli „płaczka rozpaczającego na wojennym poboju, biadającego nad przeszłością...”⁵. Do tej opinii przyjdzie jeszcze wrócić. Tymczasem warto zauważyć, że u Herberta temat przeszłości przetrwał powojenny okres rozrachunkowy. Obecny na starcie okazał się nośny w perspektywie długiego dystansu. Nie bez powodu bohaterem numer jeden elegijnego tryptyku⁶, wieńczącego dzieło poety, stał się „czas przeszły dokonany” (*Kalendarze Pana Cogito*, R). Patrząc z perspektywy Herbertowego „epilogu”, pielęgnowanie wspomnień i aktualizowanie pamięci uznać by należało za jedno z podstawowych zadań pisarza, za

³ Tamże, s. 198–201.

⁴ J. Kornhauser, *Herbert: z odległej prowincji*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 100.

⁵ J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, [w:] *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 50. Por. także na ten temat D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym nieperwej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 51; D. Pawelec, *Słowa miłości*, [w:] tegoż, *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003, s. 169.

⁶ W ten sposób Anna Legeżyńska określiła trzy ostatnie tomy poetyckie Herberta: *Elegię na odejście*, *Rovigo*, *Epilog burzy* (*Pożegnania w twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] tejsze, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 120).

element składowy charakterystycznej dlań orientacji konfrontacyjnej⁷, pochodną rachunku sumienia czynionego samemu sobie i epoce. Zważywszy, że imperatywu pamiętania strzegła jedna z najważniejszych dla Herberta cnót – wierność, nie mogło być inaczej. Piętno dyskusji na temat wierności i zdrady, pamięci i zapomnienia noszą również postawy skupione wokół kategorii tradycjonalizmu i awangardy.

Między „słowami starymi” a „nowym życiem” zawiera się nie tylko dramat AK-owskiego pokolenia, ale i szerzej rozumiany konflikt pomiędzy wiernością wobec tradycyjnych zasad a otwartością na wszystko, co przynoszą ze sobą nowe doświadczenia⁸

– zauważa Stanisław Barańczak. „Chodzi o w i e r n o ś ć p r z e s z ł o ś c i” – potwierdza Edward Balcerzan, ukazując, że dla Herberta utrzymywanie więzi z przeszłością stanowi wyraz solidarności, a ponadto jest gwarantem sensu egzystencji⁹. Obaj badacze zastrzegają przy tym, że w twórczości Herberta przeciwstawienie „przeszłość – terażniejszość” nie jest jednoznaczne. Podobnie złożony pozostaje tu problem wierności i zdrady. Zwłaszcza na terenie estetyki, w obszarze działań artysty granica między zdradzonym i zdradzającym okazuje się płynna, niepodporządkowana etycznemu rygoryzmowi kołatki (*Kołatka*, HPG). Jeśli w wierszu *Do Marka Aurelego* (SŚ) podmiot oświadczy:

zdradzi nas wszechświat astronomia
rachunek gwiazd i mądrość traw
i twoja wielkość zbyt ogromna
i mój bezradny Marku płacz,

to – nawet biorąc pod uwagę figurę syllepsy, wyzyskującą oba znaczenia wyrazu „zdradzić” („zdradzić kogoś” oraz „zdradzić się”) – rzecz można, że nie ma rzeczywistości spod zdrady wyjętej. Także bycie po stronie tych, „których zdradzono o świcie” (*Przesłanie Pana Cogito*, PC), nie gwarantuje czystości sumienia. W *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* (ENO) znaleźć można wyznanie:

⁷ Tak – w ramach orientacji konfrontacyjnej, prowokującej bezustanne spięcia z przeszłością – opisuje postawę Herberta Edward Balcerzan (*Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności* [Zbigniew Herbert], [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 220–254).

⁸ S. Barańczak, *Antynomie*, [w:] tegoż, *Uciekinier z utopii...*, s. 58.

⁹ E. Balcerzan, dz. cyt., s. 243.

Zaprawdę wielka i trudna do wybaczenia jest moja niewierność
bo nawet nie pamiętam dnia ani godziny
kiedy was opuściłem przyjaciele dzieciństwa.

Nieprzypadkowo upersonifikowaniu podlegają tu tytułowe „pióro”, „atrament”, „lampa” – instrumenty-symboly literackiej tradycji. I nieprzypadkowo elegia pisana „na odejście” pisarskich „przyjaciół” staje się rozrachunkiem poety z samym sobą i z epoką, w której przyszło mu tworzyć. Splot estetyki i etyki jest dla Herberta węzłem nierozzerwalnym; analizując jego stosunek do przeszłości i tradycji, trudno uniknąć rodzących się na styku obu tych sfer dylematów. Owych dylematów dotyczyć też będą poniższe rozważania.

Dialog z Miłozsem

Rola „płaczki żałobnej”, którą autorowi tomów z lat pięćdziesiątych przypisał Błoński, zdaje się etykietką sformułowaną nieco na wyrost. Raz tylko w debiutanckim tomie reakcją na katastrofę okaże się „bezradny płacz” podmiotu (*Do Marka Aurelego*, SŚ). Łzy i lament istnieją raczej na antypodach preferowanej przez Herberta postawy – męznego trwania pośród przeciwności, a powściągliwość i dystans w wyrażaniu uczuć, niechęć wobec kontemplacji nieszczęścia i rozpamiętywania straty pasują podmiot jego wierszy na kogoś zgoła innego niżeli piewca „małej rozbitej duszy”. Dariusz Pawelec, komentując rozpoznanie Błońskiego, zauważa:

Wygodna, aczkolwiek powierzchowna generalizacja, rozmija się – jak się wydaje – z charakterem tej twórczości. „Płaczka” wywodzi się przecież ze zbiorowych praktyk lamentacyjnych, zwanych także *planctus*, co musimy tłumaczyć jako „narzekanie”, w przypadku lamentu zaś nawet „krzyk żalony”. Jedno i drugie uchodzi w praktyce żaloby za antynomię pożądanego w niej spokoju i godności. Trudno natomiast tych dwu ostatnich atrybutów odmówić dykcji Herberta. Nawet wtedy, gdy rzecz dotyczy u niego zmarłych¹⁰.

A jednak sens określenia, które w świadomości odbiorców przylgnęło do poety, nabiera innych znaczeń, jeśli odnieść je nie do genologicznej tradycji, lecz do intertekstualnego dialogu, który toczy się między Herbertem i Czesławem Miłozsem.

¹⁰ D. Pawelec, dz. cyt., s. 169.

Przysięgałeś, że nigdy nie będziesz
 P ł a c z k ą ż a ł o b n ą [podkr. – M.M.].
 Przysięgałeś, że nigdy nie dotkniesz
 Ran wielkich swego narodu,
 Aby nie zmienić ich w świętość,
 Przeklętą świętość, co ściga
 Przez dalsze wieki potomnych.

Słowa z wiersza *W Warszawie*, zamykającego wydany po wojnie tom *Ocalenie*, brzmią tu niczym wyrzut. Rola „płaczki żałobnej” zostaje w przytoczonym fragmencie zdyskredytowana, odniesiona do poezji będącej formą „narodowego lamentu”¹¹. W tym samym miejscu zachowaniu „płaczki” przeciwstawia Miłosz postawę inną:

Czyż na to jestem stworzony
 By zostać płaczką żałobną?
 Ja chcę opiewać festyny,
 Radosne gaje, do których
 Wprowadził mnie Szekspir¹².

Nie wnikając w grę, jaka toczy się pomiędzy autorem i podmiotem wiersza *W Warszawie*, trzeba zauważyć, że wybory estetyczne Herberta, zwłaszcza wybory podmiotu jego wczesnych wierszy, kształtują się jako rewers cytowanego wyżej pragnienia. „Las Ardeński” poety nie jest „radosnym gajem”, a jego twórczość, daleka od świętowania festynów, jeśli cokolwiek opiewa, to raczej pamięć poległych. Charakterystyczna dla Miłosza „linia życia” – prężna i silna – przegrywa tutaj ze słabą, ledwie widoczną linią wierności (*Wrózenie*, SS) – także wierności wobec tego, co minione. Tak dzieje się w najbardziej wyraziściej deklaracji Herberta-poety, w wierszu *Prolog* (N), którego przesłanie formułowane jest w dialogu z tradycją literacką, m.in. z *Pieśnią* oraz *Dziecięciem Europy* Miłosza. Przywołajmy charakterystyczne urywki Miłoszowych tekstów:

Z rzek dawno spłynęły lody, bujne wyrosły liście,
 plugi przeszły po polach, borkują w lasach gołębie,
 górami sarna przebiega, pieśni weselne krzyczy,
 kwiaty wysokie kwitną, parują ciepłe ogrody.
 Dzieci rzucają piłką, tańczą na łąkach po troje,

¹¹ Na temat motywu „płaczki żałobnej” w poezji Miłosza por. K. Kłosiński, *Mnemosyne. Motyw „płaczki żałobnej” u Miłosza*, [w:] tegoż, *Poezja żalu*, Katowice 2000, s. 143–153.

¹² Cz. Miłosz, *W Warszawie*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 229–230.

kobiety bieliznę piorą w strumieniach i łowią księżycę.
Radość wszelka jest z ziemi, nie masz prócz ziemi wesela,
człowiek jest dany ziemi, niech ziemi tylko pożąda.

[...]

Kręcą się kołowroty, ryby trzepocą się w sieciach,
pachną pieczone chleby, toczą się jabłka po stołach,
wieczory schodzą po schodach, a schody z żywego ciała,
wszystko jest z ziemi poczęte, ona jest doskonała.
Chylą się ciężkie okręty, jadą miedziani bratowie,
kołyszają karkami zwierzęta, motyle spadają do mórz,
kosze wędrują o zmierzchu i zorza mieszka w jabłoni,
wszystko jest z ziemi poczęte, wszystko powróci do niej.

6

Nie kochaj żadnego kraju: kraje łatwo giną.
Nie kochaj żadnego miasta: łatwo rozpada się w gruz.

Nie przechowuj pamiątek, bo z twojej szuflady
Wzbije się dym trujący dla twego oddechu.

Nie miej czułości dla ludzi: ludzie łatwo giną
Albo są pokrzywdzeni i wzywają twojej pomocy.

Nie patrz w jeziora przeszłości: tafła ich rdzą powleczone
Inną ukaże twarz, niż się spodziewałeś¹³.

I „odpowiadające” im fragmenty *Prologu*, w których mówi „chór”:

Na różnie się obraca ciełą.
W piecu dojrzewa chleb brunatny.
Pożary gasną. Tylko ogień ułaskawiony wiecznie trwa
[...]
Wyrzuć pamiątki. Spal wspomnienia i w nowy życia strumień wstąp.
Jest tylko ziemia. Jedna ziemia i pory roku nad nią są.
Wojny owadów – wojny ludzi i krótka śmierć nad miodu kwiatem.
Dojrzewa zboże. Kwitną dęby. W ocean schodzą rzeki z gór.

Intertekstualne spotkanie zasadza się na analogiach obrazowania, a w sferze dyskursywnej – na polemice ze stanowiskiem prezentowanym w wierszach Miłosza. W partiach Herbertowego chóru słyhać wyraźnie raczej cytowanych utworów. Te raczej neguje bohater *Prologu*. Ofercie „porzucenia pamiątek”, „spalenia wspomnień”, czerpania ze

¹³ Pierwszy z cytowanych fragmentów pochodzi z wiersza *Pieśń* (Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 67, 68), drugi z *Dziecięcia Europy* (tenże, *Wiersze*, t. 2, Kraków 2002, s. 15).

zmysłowego piękna świata i uczestnictwa w strumieniu życia przeciwstawiony tu został kierunek odmienny: „płynę pod prąd a oni ze mną”. Ową późną deklarację nazwać by należało nie tyle „prologiem”, co „prolegomeną”, rodzajem etycznego credo poety. Biorąc pod uwagę typ adwersarzy (zbiorowość i samotny artysta) oraz skargę, w której wybrzmiewają romantyczne echa, można by rzec, że podmiot Herberta przedkłada samotność poety ponad racje tłumu. Na pytanie „Czemu nie w chórze?” mógłby pewnie odpowiedzieć argumentami Norwida. Wybierając samotność i towarzystwo umarłych, opowiadał się wszak, zgodnie z dekalogiem romantycznym, po stronie walczących za przegraną sprawę, natomiast przeciw postawom charakteryzowanym w wierszach starszego kolegi.

Trudno nie zauważyć: wypowiedzi poetyckie Herberta wybrzmiewają rozpoznawalnym echem utworów Miłosza – jako negatywna recepcja poglądów prezentowanych w jego utworach (dla ścisłości podkreślimy, że chodzi nie o przekonania poety, lecz o postawy obecne w jego wierszach)¹⁴. Jak twierdzi Tomasz Burek, Herbert

nie posłuchał [...] zaleceń swego poprzednika – Miłosza. W odróżnieniu od Miłosza, który w słynnej *Przedmowie* do tomu *Ocalenie* egzorcyzmował przeszłość, aby nie wracała więcej, który w *Ucieczce* wołał niemal bluźnierczo: „Niech umarli umarłym mówią, co się stało”, i który doradzał – w pożegnaniu – odrzucenie i zapomnienie, sobie samemu przysięgając: „Nie będę wskrzeszać, ani wracać wstecz” (dla uniknięcia nieporozumień należy zaznaczyć, iż nie jest to cały Miłosz i że w *Świetle dziennym* dokonuje się widomy zwrot tego poety w stronę wielorako rozumianego dziedzictwa; dość wymieniać *Legendę*, *Przypomnienie*, *Ziemię*) – otóż Herbert nigdy nie przerwał dialogu ze zmarłymi. Nie próbował nawet¹⁵.

Motyw żony Lota

Herberta „dialog ze zmarłymi” zaczyna się od *Struny światła*. Już tu jednoznacznie określony zostaje imperatyw pamięci, a także przypisana doń postawa – odpowiedzialności. W jednym z utworów

¹⁴ Charakteryzując poglądy Miłosza, należy uwzględnić sytuację komunikacyjną i – przede wszystkim – ironię. Te kwestie – w odniesieniu do cytowanego *Dziecięcia Europy* i wypowiedzi badacza Miłosza – omawia D. Pawelec (*Dziecię Europy*, [w:] tegoż, *Świat jako Ty...*, s. 94–105).

¹⁵ T. Burek, *Herbert – linia wierności*, [w:] *Poznanie Herberta*, s. 171.

debiutanckiego zbioru przeczytać można dialog bardzo podobny do tego, który toczy się w *Prologu*. W swoistej psychomachii pojawia się zachęta, by oddać się egzystencji rozumianej jako zmysłowe upojenie – rodzaj „znieczulenia” na rzeczywistość:

– kołyszmy się lepiej na łodydze chwil
 pijmy wiatr
 i patrzmy jak zachodzą nam oczy
 woń wędnięcia jest najpiękniejsza
 a kształt ruin znieczula

(*Napis*, SŚ).

Można powiedzieć, że *Napis*, który tytułem niejako zapowiada czwarty tom poety, antycypuje treści otwierającego ów tom *Prologu*. W tym wczesnym wariacie etycznej deklaracji konfrontacja dwóch postaw: egzystencji beztroskiej, opartej na idei *carpe diem* oraz życia aktywnego, zaangażowanego, przygotowuje oświadczenie, którego wydzźwięk jest niemal heroiczny:

gdy wyschnie źródło gwiazd
 będziemy świecić nocom

gdy skamienieje wiatr
 będziemy wzruszać powietrze.

Motyw skamienienia, o którym tu mowa, wiąże się także z innym rodzajem odpowiedzialności. W wierszu *O Troi* (SŚ) zamiar aktywności zderza się z sytuacją „skamienienia”, która w planie przedstawionym mu zaprzecza:

– jak wyprowadzić
 z ruin ludzi
 jak wyprowadzić
 z wierszy chór

myśli poeta doskonały
 jak soli słup.

Porównanie poety do słupa soli wpisuje kreację bohatera w biblijny topos żony Lota, często powracający w wierszach poetów wojennej generacji. Refleksję nad losem biblijnej bohaterki, która uciekając z płonącego miasta, obejrzała się i zginęła, znaleźć można w wierszach Beaty Obertyńskiej, Wisławy Szymborskiej, Józefa Łobodowskiego, Janusza Stanisława Pasierba, Jerzego Zagórskiego, a także Tadeusza

Nowaka. Wszyscy autorzy nadali swoim wierszom ten sam tytuł – *Żona Lota*¹⁶, przy czym zachowanie bohaterki interpretowano na różne sposoby. Co charakterystyczne, w utworach poetów pretendujących do miana strażników narodowej pamięci figura biblijnej bohaterki służyła pokoleniowemu samookreśleniu, a podjęcie tego wątku nosi ślady poetyckiej i światopoglądowej dyskusji pod hasłem „Czy należy zapomnieć o przeszłości i włączyć się w nurt dziejów, czy też – oglądając się wstecz – święcić pamięć poległych?”. Tak np. Józef Łobodowski kreśli wizerunek biblijnej bohaterki jako osoby, która godna jest zazdrości, bowiem „zastygła w najpiękniejszy pomnik miłości”. Nie chcąc pozostawić „skazanego na zagładę miasta”, skamieniała sama i w ten sposób ocalała przeszłość. W finalnej strofie wiersza Łobodowskiego znalazło się wezwanie:

Módlcie się o śmierć równie piękną,
śmierć
za cenę ostatniego spojrzenia¹⁷.

Podobnie waloryzuje tę postać Jerzy Zagórski, autor wydanego po wojnie toniku *Czas Lota* (1956). Decyzję, by „zatrzymać się w pół drogi” i „odwracać wzrok ku martwym krajobrazom”, poeta utożsamia z życiową mądrością i oświadcza:

To, co chciałem o sobie rzec,
Powiedziałem o pokoleniu,
Które do dna sięgało cieniów,
A na oślepie musiało biec¹⁸.

Zagórski, siedemnaście lat starszy od Herberta, pisząc o pokoleniu, miał na myśli generację wcześniejszą, tę, do której należał Miłosz. I chyba nieprzypadkowo w słowach o „biegnięciu na oślepie” wybrzmiewa echo Miłoszowego wezwania – tego z utworu *Roki*:

¹⁶ Por. E. Jaskółowa, *Gra z biblijnym motywem „Żony Lota” Tadeusza Nowaka*, [w:] *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2003, s. 313–322.

¹⁷ J. Łobodowski, *Żona Lota*, [w:] tegoż, *Poezje*, wybrał i wstępem opatrzył J. Zięba, Lublin 1990, s. 173. Wcześniejsze cytaty z tego wiersza znajdują się na stronie 172.

¹⁸ J. Zagórski, *Czas Lota*, [w:] tegoż, *Czas Lota: wybór poezji*, Warszawa 1956.

Wszystko minione, wszystko zapomniane,
 więc pora, żebyś ty powstał i biegł,
 chociaż ty nie wiesz, gdzie jest cel i brzeg,
 ty widzisz tylko, że ogień świat pali¹⁹.

Cytowany fragment Miłosza ma jednak inną wymowę niżeli przywoływane wykładnie biblijnego motywu. Pesymizmowi i bierności, inercji porażenia „ogniem palącym świat”, należy – zdaje się twierdzić autor cytowanego fragmentu – przeciwstawić postawę aktywną: trzeba zdążać do przodu, bez oglądania się wstecz. Warto podkreślić, że również ten nakaz wybrzmiewa negatywnie w poezji Herberta, nie tylko we wspomnianym już *Prologu*. W utworze *Życiorys* (HPG), (zawierającym aluzję do *Piosenki na jedną strunę* Miłosza) argumenty podobne do tych, które przedstawia Miłosz, padają z ust ironicznie ukazanych „życzliwych protektorów”:

na jednej strunie
 wygrasz tylko skargę komara
 odrzuca ciębie
 chciwe ręce żywych
 [...]

zwróć jednak
 kroki ku przyszłości
 wyjdź ze wspomnień
 do ziemi nadziei.

Nie ulega wątpliwości, że autorowi *Życiorysu*, podobnie jak Łobodowskiemu i Zagórskiemu, bliskie jest zachowanie biblijnej bohaterki. Jednak „osłupienie”, które łączy się z „odwracaniem wzroku ku martwym krajobrazom”, nie jest dlań tożsame z zamknięciem w skansenie pamięci; nie oznacza też wejścia w rolę strażnika narodowych pamiątek bądź... płaczki. Odpowiedzialność za innych oraz solidarność z innymi, z tymi zwłaszcza, którym przyszło żyć wśród ruin, implikuje odmienne postawy wobec przeszłości i tradycji – wśród nich najbardziej charakterystyczne zdają się dwie: barbarzyńcy (1) i kapłana (2). Na nich skupię się w dalszych rozważaniach.

¹⁹ Cz. Miłosz, *Roki*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, s. 106.

Barbarzyńca i kapłan

(I) Herbertowski „zwrot ku przyszłości” nie ma w sobie nic z nadziei obecnej w utworach Miłosza. Dla autora *Hermesa, psa i gwiazdy* ów kierunek oznacza albo marsz pod dyktatem bębna (*Pieśń o bębnie*, HPG), albo zdążanie

przed siebie
ku nowym widnokręgom
ku skurczonym gardłom
z których wydobywa się
niezrozumiałe bulgotanie

(*Głos*, HPG).

Oba warianty wędrowki wiążą się z osobą barbarzyńcy, a zarazem ukazują jego dwa oblicza. Figura barbarzyńcy, charakterystyczna dla poetów „porażonych wojną” (m.in. dla Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Borowskiego), u Herberta jest bowiem tyleż obrazem najeźdźcy, personifikacją kataklizmu, co ofiarą dziejowych zawirowań. Udziałem pierwszego jest triumfalny pochód (opisany w *Pieśni o bębnie*, HPG)²⁰, losem drugiego – trudna wędrowka ku obcym przestrzeniom (*Głos*, HPG). W wierszu *Głos* „barbarzyńskość” (odniesiona także do greckiego *barbarismos* jako obcej mowy) jest pochodną okaleczenia świata. Podobne konotacje „barbarzyńskości” znaleźć można w dwóch utworach z pierwszego tomu: o „barbarzyńskim okrzyku trwogi” mowa jest w wierszu *Do Marka Aurelego* (SŚ); o „obłądźcie żalu” barbarzyńcy – w utworze *Wawel* (SŚ). „Barbarzyńskość” jest również piętnem Herbertowskiego bohatera – pozbawionego oparcia w przeszłości, poruszającego się w rzeczywistości zdegradowanej i okaleczonej.

W świecie barbarzyńcy dziedzictwo przeszłości dostępne jest tylko we fragmentach. Dlatego synekdochą tego, co istniało niegdyś, jest „skrzydło spalonej siostry”, „liść umarłego drzewa”, „żałobne puchy popiołów” (*Dom*, SŚ). W tym samym obszarze znaczeniowym mieści się metafora tradycji jako uszkodzonego dzieła sztuki

²⁰ Motyw „pochodu barbarzyńców”, nawiązujący do tradycji Drugiej Awangardy, pojawia się ponadto w wierszu Herberta *Babylon* (ROM) i w *Trenie Fortynbrasa* (SP).

(*Ołtarz*, SŚ) i wizerunek kultury jako śmietnika (*Przebudzenie*, N). Do „barbarzyńskich zachowań” – zgaszenia lampy i zamknięcia książki – zachęca podmiot wiersza *Do Marka Aurelega* (SŚ). Podobne rady znaleźć można w wierszu *Struna* (SŚ): „zostaw tedy lampę / instrument i książkę”. Autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* w swoich wierszach stanowczo wyrzeka się „ścieżek do miast słonecznych i białych” (*Kołatka*, HPG). Co znamienne, „napiętnowany kalectwem” (*Głos*, HPG) przedstawiciel współczesnego świata, reprezentant tych, którzy ocalili z dziejowego kataklizmu, zachowuje się niczym „barbarzyńca / co się od krzyżów i szubienic / dowiedział równowagi brył” (*Wawel*, SŚ) – nie zachwyca go arcydzieło, którym jest *Mona Liza* (*Mona Liza*, SP). Od sztuki oczekuje raczej etycznego zaangażowania. Rzecz można, że w imię solidarności ze „zdradzonym światem” i w imię wartości podmiot Herberta... zdradza estetyczne piękno. Z tych samych powodów, wolno przypuszczać, odrzuca „ogrody wyobraźni”. To właśnie sprzeniewierzenie poeta wypomni sobie po latach, zwracając się – o czym była już mowa – do znaków dawnej kultury: pióra, atramentu, lampy. Rehabilitacja tradycji dokonuje się w ewokacji porządku sakralnego:

jeżeli o was mówię
to chciałbym tak mówić
jakbym wieszał *ex voto*
na strzaskanym ołtarzu

(*Elegia na odejście pióra atramentu lampy*, ENO).

(2) Podjęcie zachowań ofiarnych, związanych z obrzędem religijnym, wpisuje podmiot w drugą ze wskazanych wyżej ról – kapłana. W tę rolę bohater Herberta wchodzi dość wcześnie – wraz z pojawieniem się motywu barbarzyńcy i na długo przedtem, zanim powstanie *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*. W debiutanckim tomie jej najbardziej wyrazistą realizacją jest tytułowy kapłan (*Kapłan*, SŚ), a pokrewnymi kreacjami są „mały stwórca”, rekonstruujący świat (*Kłopoty matego stwórcy*, SŚ), oraz mitologiczny kapłan-poeta – Orfeusz (*Zimowy ogród*, SŚ). Dodać trzeba, że zachowania charakterystyczne dla wymienionych postaci i wyrażające chęć ocalenia (wartości i dziedzictwa kultury) odnaleźć można także w innych utworach poety. Tak np. w wierszu *Drży i faluje* (SŚ) podmiot mówi o wznoszeniu portów kruchemu trwaniu, w utworze *O Troi* (SŚ) zastanawia się nad wprowadzeniem

„z wierszy chóru” i „z ruin ludzi” – wyprowadzeniem, dodajmy, które łączy się z misją ukazanego w *Zimowym ogrodzie* Orfeusza²¹.

Stygmatem Orfeusza, tak jak żony Lota, jest obejrzenie się wstecz. Jednak mitologiczny poeta, odwrotnie niż biblijna bohaterka, wyraża postawę aktywną – związaną z wyniesieniem, wyprowadzeniem, ocaleniem wartości. „Ostatecznie – powiada Błoński – żadne wielkie wartości nie zostaną w liryce Herberta naruszone”²². Badacz mówi wręcz o pogłębieniu wartości, które dokonuje się za sprawą samośmieszenia, dyskredytacji, ironii. To „pogłębienie”, warto zauważyć, dokonuje się również w innym wymiarze i ma związek z poszukiwaniem nowej formy ekspresji. Oto, zdaje się na każdym kroku dowodzić Herbert, zużyły się dawne formy i wyczerpała się literacka tradycja: poeta nie tylko ironicznie dezawuuje topos artysty natchnionego (*Kura*, HPG; *Przypowieść*, HPG), ukazuje też śpiewaka, który ucieka z płonącego miasta, gubiąc „mozaiki słów metafor” (*Poległym poetom*, SŚ), pokazuje dewaluację poezji sławiającej „mirtowe gaje” i obłoki (*Balkony*, HPG), odnotowuje odejście „pasterskich fletni” (*Pieśń o bębnie*, HPG). Te „odejścia” nie ewokują, wbrew temu, co twierdzi Barańczak²³, pustki. A ściślej – ewokują nie tylko pustkę. Oprócz zniszczenia i obrazujących go procesów: uschnięcia czy zwęglenia, spopielenia itd. świat przedstawiony poezji Herberta podlega innemu typu prawidłowościom, związanym z transmutacją. Rzecz można, że ciśnienie czasu i historii nie tyle niszczy, co przemienia rzeczywistość.

Przemiana

Jak zauważa Northrop Frye, w najbardziej słynnych z poetyckich „przemian”, tj. w poemacie Owidiusza

²¹ Jeszcze inne warianty figury poety-kapłana w poezji Herberta wskazują w książce *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007.

²² J. Błoński, dz. cyt., s. 55. Przytoczona dalej opinia badacza pochodzi z tego samego artykułu (s. 52).

²³ „Już od wczesnych wierszy poezja ta zdominowana jest przez obsesyjny motyw »pustki« [...] »pustki« pozostałej w świecie dzisiejszym na miejscu dawnych wartości” – pisze Barańczak (*Imponderabilia*, [w:] tegoż, *Uciekinier z utopii...*, s. 152).

istoty pierwotnie obdarzone świadomością są przemieniane w rozmaite elementy natury i muszą zamilknąć, czasem w nagrodę, czasem za karę, zawsze jednak zmieniają się w coś niezdolnego już do mowy lub odpowiedzi, z wyjątkiem żalonych śpiewów przemienionych w ptaki²⁴.

Badacz twierdzi również, że w *Metamorfozach*, które rozpoczynają się od opowieści o stworzeniu świata i potopie, a następnie przechodzą do opowieści o przemianie i które uznawane są za rodzaj pogańskiego odpowiednika Biblii, metamorfoza jest obrazem biblijnego upadku człowieka:

W Biblii nie spotykamy przemian z wyjątkiem żony Lota (Rdz 19, 26), która zmieniła się w słup soli, ponieważ, podobnie jak Orfeusz, popełniła ten fatalny błąd, że obejrzała się za siebie podczas ucieczki ze świata demonicznego (zob. Łk 17, 32)²⁵.

W perspektywie wskazanej przez Frye'a żona Lota i Orfeusz należą do tej samej grupy bohaterów. O ich pokrewieństwie zaświadcza też poezja Herberta. Można założyć, że nie bez powodu w powojennym tomie poety znalazły się odwołania do obu postaci. Oboje są figurami przemiany, ale też ilustracją ceny, jaką płaci się za wierność przeszłości.

Gest „obejrzenia się”, a raczej „ogłądania się” za siebie i jego skutek – przemiana – zdają się ekstrapolować na całość świata przedstawionego w wierszach Herberta – świata po katastrofie, a procesy opisywane przez poetę są analogonem sytuacji, o których mowa w Księdze Rodzaju i w *Metamorfozach*. Metamorfozą podstawową dla poetyckiej wyobraźni Herberta, organizującą świat przedstawiony jego wczesnych wierszy, jest przejście jesieni w zimę i związane z tym procesy: zastygnięcia, zmrożenia, ochłodzenia. Autor *Struny światła* żegna jesień nie tylko w synekdosze „polskiego września”, który urósł do rangi symbolu wojennej przegranej i stał się peryfrazą klęski (*Pożegnanie września*, SŚ). Ważniejszą wymowę ma dynamiczny wizerunek przemieniającego się jesiennego ogrodu:

Jak liście opadały powieki kruszyła się czułość spojrzeń
drżały pod ziemią jeszcze zduszone gardła źródeł

²⁴ N. Frye, *Wielki kod. Biblia a literatura* (tu: rozdz. I, cz. 1: *Porządek słów*), tłum. A. Fulińska, przekład przejrzał i wstępem opatrzył M.P. Markowski, Bydgoszcz 1998, s. 115.

²⁵ Tamże, s. 116.

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

(*Zimowy ogród*, SŚ).

Zima wraz z takimi jej atrybutami, jak chłód, śnieg, mróz, ma u Herberta wymiar metaforyczny, obejmujący różne porządki egzystencji. W jej obszarze dokonuje się schłodzenie, ścięcie, zmrożenie, zastygnięcie, wyciszenie, zamilknięcie. Mówiąc najogólniej: to, co było ciepłe, żywe, dynamiczne i obdarzone głosem – zastyga i milknie. Przytoczmy charakterystyczne fragmenty z debiutanckiego tomu:

Miękkie przyjazne profile
zamarzły w twarde kontur

(*Trzy wiersze z pamięci*);

Szli wązami byłych ulic
chuchali na czczo w zamarzły świt

(*O Troi*);

to co zostanie
kropla wody
niech krąży między
ziemią niebem

niech będzie deszczem przezroczystym
paprocią mrozu płatkiem śniegu

(*Testament*).

Sytuację, o której mowa w powyższych urywkach, dopełnia przejście z jasności w ciemność oraz przeobrażenie niespokojnej, drżącej linii – w wyraźnie zarysowany kontur. Oba procesy zobrazowane zostały w przedstawieniach „zimowych ogrodów” Herberta. We wcześniejszym cytowanym, pochodzącym ze *Struny światła*, utworze mowa jest o „pionowych liniach drzew” i „ukośnym promieniu” padającym na „zatrzymaną ziemię”. Drugi z zimowych ogrodów (z tomu *Napis*) zbudowany został „z rombów trójkątów ostrosłupów”. Sposób kreacji świata przedstawionego w obu wierszach nawiązuje tyłż do klasycystycznych założeń (przewagi linii i kompozycji rozwiązywanej

jak równanie matematyczne²⁶), co do kubistycznej zasady budowy pejzażu. Natomiast chłód zimowych ogrodów łączyć można tyleż z klasycystycznym chłodem klasyków, co z awangardową surowością formy, której wykładnikiem jest geometryczna konstrukcja. Takie obrazowanie przypomina też cechy malarstwa Piero della Francesca, jednego z malarskich mistrzów poety. U tego artysty, „podobnego – co zauważa Herbert – do malarza przedmiotowego, który przeszedł szkołę kubizmu” (*Piero della Francesca*, BO 248), postaci i elementy pejzażu przypominają najprostsze regularne figury geometryczne. U Herberta predylekcja do tego typu konstrukcji okazuje się wyjątkowo trwała. Weźmy choćby kwadrat, który w *Strunie światła* pojawia się jako „kwadrat pustej przestrzeni” (*Dom*, SŚ), w tomie kolejnym jako „kwadrat ogrodu” (*Pokój umeblowany*, HPG), a dalej – „czarny kwadrat” (*Studium przedmiotu*, SP) czy „nasz kwadrat przestrzeni / nasz kwadrat kamienia” (*Ze szczytu schodów*, ROM).

Wskazane przemiany wyznaczają nowy rodzaj ekspresji poetyckiej i ilustrują sposoby adaptacji tego, co było, do zmienionych warunków. Ukazują też estetyczne preferencje Herberta, który pielęgnując pamięć o przeszłości, z pewnością nie był jednym z epigonów. Raczej – jak bohater wiersza *Pan Cogito i wyobraźnia* (PC) – „kochał płaski horyzont / linię prostą”.

Kwestii stosunku Herberta do dziedzictwa przeszłości nie da się zamknąć w ramach krótkiego opisu, a jej charakterystyka winna uwzględnić wiele różnych aspektów. W zarysowanej tutaj wąskiej perspektywie na pierwszy plan wysuwa się etyczny wymiar twórczości poety i te implikacje relacji Herbert – przeszłość, które wyrażają się w napięciu między etycznym i estetycznym zaangażowaniem artysty. Ryzykując uproszczenie, można rzec, że dla autora *Struny światła* charakterystyczne było rozdarcie między pragnieniem piękna

²⁶ „W późniejszym o trzynaście lat drugim *Zimowym ogrodzie* z tomu *Napis* zjawia się nowa postać ogrodu, zgeometryzowanego niczym francuskie ogrody klasyków” – zauważa Ewa Nawrocka w artykule poświęconym zimowym ogrodom Herberta (*Ogrody poetów. Zimowe ogrody Zbigniewa Herberta*, „Tytuł” 1998, nr 4, s. 8).

i „ziemskością”, między ideałami estetyki a powinnościami twórcy. Owe powinności to przede wszystkim odpowiedzialność i solidarność. W imię pierwszej jego bohater podejmie próbę ocalenia tradycji; w imię drugiej usytuuje się w roli barbarzyńcy. Obie postawy potwierdzają, że przeszłości nie da się restytuować: minione istnieć może jedynie we „fragmentcie” albo... „w przebraniu”, przyjąwszy inną, nową postać. Poniekąd rację miał cytowany na początku Kornhauser, gdy pisał o Herbertowskim „zastygłym świecie świątyń i obrazów”. Z tym zastrzeżeniem, że „zastygłym” oznaczać będzie „przemienionym” i w ten sposób adaptującym tradycję, której „kształt dawny” dostępny jest już tylko jako residuum.

Mały psalm do łyzy

Nad *Utworami rozproszonymi*

„Odsiać pięćdziesiąt wierszy, niż puścić jeden słaby” – taka dewiza, jak wspomina jeden z kolegów Zbigniewa Herberta, towarzyszyła pisarstwu poety. „Miał wielką umiejętność selekcji, przesiewania, odcedzania, no i czekania”¹. Miał też, co się z tym wiąże, sporo krytycyzmu wobec własnej twórczości. Zdarzało się, że wielokrotnie zmieniał i poprawiał fragmenty swych wierszy, starannie układał i komponował każdą kolejną książkę i tylko niektórym utworom przyznawał przywilej druku. Dlatego pewnie nie byłby zadowolony, że dwanaście lat po jego śmierci to, co nie przeszło przez autorskie sito, zostało udostępnione czytelnikom, ujrzało światło dzienne.

Utwory rozproszone. Rekonesans, starannie wydane przez Ryszarda Krynickiego, pozwalają jednak zapoznać się nie tylko z zawartością Herbertowskiego archiwum. Obok tekstów, które dotąd pozostawały wyłącznie w formie rękopisów, a które stanowią zdecydowaną większość tego tomu, zamieszczono tu również utwory opublikowane wraz z dramatem *Lalek (Umarły, Miasteczko)* oraz wiersz, który pojawił się tylko w pierwszym wydaniu *Struny światła (Epos)*. Edycja Krynickiego obejmuje ponadto teksty wydane za granicą², wiersze, które ukazały się w antologii z roku 1954 zatytułowanej „...każdej chwili wybierać muszę”³, oraz takie, które wprawdzie nie zasiły żadnej książki, ale

¹ Z. Szymański, cyt. za J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002, s. 194.

² Esej *Dotknąć rzeczywistości* i wiersze: *Mykeny*, *** *pod drzewem bez koloru...*, *** *wieczorne miasto...*, *Sen Pana Cogito*, *Pana Cogito* przyczynek do tragedii *Mayerlingu*, *Kot*, *Czapka Monomacha*, *Anioły cywilizacji*, *Węzeł*, *Z erotyków Pana Cogito*, *Pan Cogito sen-przebudzenie*, *** *góry z chwiejnie fioletowych...*, *** *słowiki na wyspie świętego Ludwika zaczynają w połowie marca...*

³ Z. Herbert, „...każdej chwili wybierać muszę” (*almanach poetycki*), Warszawa 1954.

ogłaszane były w czasopismach⁴. Właściwie tylko te ostatnie zasługują na miano „rozproszonych”. Biorąc pod uwagę zróżnicowanie zebranych w książce utworów, bardziej adekwatny (i zapewne trafniej oddający zawartość wyboru) byłby tytuł *Wiersze rozproszone i niepublikowane*. Takich wątpliwości nie budzi formuła podtytułu – *Rekonesans*, książka przynosi bowiem wstępne rozpoznanie, nie zawiera całości tekstów niepublikowanych, nie zbiera wszystkich rozproszonych utworów. Spośród tych pierwszych wydawca zdecydował się ogłosić przede wszystkim te, które

były wyraźnie przygotowane do publikacji, albo jako maszynopisy, albo czystopisy – jak również te, które młody poeta, po świadomym wycofaniu się z oficjalnego życia literackiego, nie mogąc liczyć na debiut w którymś z oficjalnych wydawnictw, wysyłał bliskim przyjaciołom, jako rękopiśmienne, lub stworzone z maszynopisów książeczki⁵.

W wypadku tekstów, które ukazały się już w czasopismach, edytor nie tłumaczy się ze swego wyboru. Można jednak przypuszczać, że wziął pod uwagę te, które nie zostały włączone do wydanych pośmiertnie książek (i jeśli tak, zastanawia nieuwzględnienie głośnego swego czasu utworu *Bezradność*). Pewne jest, że gdyby zebrać rzeczywiście wszystkie rozsiane po czasopismach i gazetach teksty Herberta i gdyby opublikować całą, choćby poetycką tylko, zawartość archiwum, tom liczyłby nie czterysta dziewięćdziesiąt sześć, lecz grubo ponad pięćset stron. I byłby pewnie bardziej obszerny niżeli wydane dwa lata wcześniej (w roku 2008) *Wiersze zebrane* poety.

Przywołuję tamtą, przygotowaną w tym samym wydawnictwie, książkę nie bez powodu – w przekonaniu, że *Utwory rozproszone* czytać by należało łącznie z *Wierszami zebranymi* Herberta. Dopiero dzięki tej konfrontacji mamy dostęp do pełnego wizerunku autora albo – gdyż otwiera się i taka możliwość – do dwóch (różnych) Herbertów. Wybór

⁴ *Złoty środek*, *** *Palce wrzeczona dźwięków przyczynę melodii...*, *Dwie stacje*, *Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana*, *De profundis*, *Usta proszą*, *Piosenka o rzeczach zbędnych, taka chwila*, *Nikifor*, *Kochankowie*, *Pawana żałobna na zniesienie stanowiska Pełnomocnika do Walki z Grzybem Domowym*, *Noc*, *O potrzebie szkolenia*, *Kontrasty*, *Moja gwiazda*, *Mały tren*, *Bór*, *Pudelko*, *Pogrzeb hipopotama*, *Colantonio – S. Girolame e il Leone*, *** *Na polanie pod drzewem czekał Johann Kaspar Lavater...*, *Włosy*, *Nasze dziecko*, *** *Ta mała ręka na białej pościeli...*, *Generał Maczek*, *Kwatera Główna*.

⁵ R. Krynicki, *Od wydawcy* (UR 466).

zależy od strategii lektury. Można bowiem (strategia pierwsza) traktować *Utwory rozproszone* jako suplement, tj. uzupełnienie dotychczas znanej twórczości autora, które w rysach zasadniczych obrazu tego dorobku nie zmienia (w opublikowanych tu wierszach młodzieńczych wyraźnie zaznaczają się np. postawy charakterystyczne dla dojrzałego Herberta, takie choćby jak współczucie, stawanie po stronie ofiary, wyrozumiałość dla ludzkich słabości). Strategia druga pozwala czytać te teksty jako refutację wcześniejszych dokonań. I choć w praktyce oba spojrzenia uzupełniają się, wzbogacając wiedzę na temat twórczości poety, dla badań herbertologicznych najciekawsza zdaje się możliwość weryfikacji dotychczasowych rozpoznań. A *Utwory rozproszone* nie tylko potwierdzają już istniejące tropy interpretacyjne, ale też sytuują je w innym świetle i modyfikują, a tym samym otwierają ścieżkę relektury. Dotyczy to m.in. tematu religijnego i sfery konfesyjnych wypowiedzi podmiotu. Tym właśnie kwestiom zamierzam się przyrzec, przy czym dla podjętego przeze mnie tematu zdecydowanie najważniejszy będzie wątek osobisty, zwłaszcza dotyczący marzeń i tęsknot podmiotu, jemu też poświęcę tu najwięcej miejsca.

„Serafin niewypierzony”

O wczesnych wierszach poety niewiele pisano. Na temat Herberta „przed debiutem książkowym” wypowiadał się jedynie Andrzej Lam⁶ i stosunkowo niedawno Mateusz Antoniuk. W obszernym studium, poświęconym uprawianej w latach 1948–1957 twórczości Herberta, Antoniuk śledzi tajniki warsztatu i kształtowanie się czy, posiłkując się tytułową metaforą jego książki, „otwieranie głosu”⁷. Oprócz niepodjętych w późniejszej poezji Herberta rozwiązań formalnych i wątków tematycznych pojawiają się w niej również takie – zauważa badacz – które „mogą być traktowane jako etap kształtowania

⁶ A. Lam, *Herbert przed debiutem książkowym*, „Prace Polonistyczne” 1993, seria XLVIII. Wspomnieć trzeba również o artykule Jerzego Ossowskiego piszącego o wczesnych wierszach Herberta w kontekście ich związków z poezją Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (J. Ossowski, *Herbert czytający Gałczyńskiego*, [w:] *Idee i eksplikacje*, red. W. Jaworski, Kraków 2001).

⁷ M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Biblioteka Pana Cogito pod red. J.M. Ruszara, Kraków 2009.

paradygmatu twórczości, respektowanego w kolejnych dziesięcioleciach”⁸. W odniesieniu do utworów religijnych znajdziemy i jedno, i drugie. Szukając przykładu, należałoby zatrzymać się na utworze *Psalm*, który w zamierzeniu Herberta miał być częścią całości składającej się z czterech utworów: 1. *Heksametru*, 2. *Psalm*, 3. *Echo heksametru*, 4. *Echo z ziemi Hus*. W *Utworach rozproszonych* znalazł się tylko wiersz drugi (*Psalm*) i ostatni (*Echo z ziemi Hus*). Natomiast pierwszy wymieniony tu wiersz (*Heksametru*) doczekał się publikacji za życia autora – został umieszczony w *Studium przedmiotu* pod zmienionym tytułem *Fragment*.

W kontekście wspomnianej całości poszerza się pojemność znaczeniowa tytułowego „fragmentu”, utwór jest bowiem wyimkiem (fragmentem) także w odniesieniu do planowanego cyklu. Zarazem potwierdza się odczytanie, w którym kluczem interpretacyjnym tego wiersza jest kulturowo utrwalony wzorzec metryczny – heksametru⁹. Nowe możliwości lekturowe przynosi kompozycyjna rama cyklu, przede wszystkim sąsiedztwo wiersza *Psalm*, które rekontekstualizuje znaczenie *Fragmentu*. W utworze zamieszczonym w *Studium przedmiotu* podmiot zabierał głos w imieniu pokolenia i, zwracając się do Apollina, parafrazował modlitwę greckiego kapłana Chryzesa („Usłysz nas Srebrnołuki”), tu (*Psalm*) analogiczna rola przypada przedstawicielowi wspólnoty religijnej, a reprezentujący ją Dawid mówi do Boga słowami, które są antytezą tamtego wołania. Odwróceniu ulega też wartościowanie świata przedstawionego, w tym motywu namiotu: podczas gdy we *Fragmentie* mowa była o spaniu „w dusznych namiotach pod niebem zmiętym od przekleństw”, tu namiot jest po trzykroć znakiem opatrności i jako „szczelny namiot” Bożej opieki, namiot nocy i „najmniejszy namiot”, którym jest „ciało żony”, stanowi spoiwo trójczłonowej metafory. O ile we *Fragmentie* podmiot prosi o obłoki, tu obłok występuje w roli przewodnika.

Pomimo innego sfunkcjonalizowania kluczowych motywów, dostrzec też można pewne analogie. Tym, co łączy obie wypowiedzi, jest pragnienie epifanii, które pojawia się w zakończeniu utworów i które staje się też spoiwem pod względem formalnym. Zarówno chiazmatyczna składnia, zamykająca *Psalm* („mówi do Ciebie

⁸ Tamże, s. 456.

⁹ Por. M. Mikołajczak, *Zbigniewa Herberta „odpadki poematu” („Fragment”), [w:]* tejsze, *„W cieniu heksametru”. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 83–103.

Dawid / Dawid do Ciebie mówi”), jak i przeniknięta instrumentacją ostatnia fraza *Fragmentu* („Obłoki zsyłaj Apollo obłoki zsyłaj obłoki”) mają charakter inkantacyjny. W obu wypadkach liryka zwrotu do adresata wyraża się lirycznym zaśpiewem, w obu też – co ważniejsze – mówiący wchodzi w rolę reprezentanta społeczności: i jeden, i drugi podmiot jest kapłanem, który bierze odpowiedzialność za wspólnotę i w jej imieniu kieruje swoje wołanie do Boga. Te analogie wskazują na pokrewieństwo między doświadczeniem religijnym i poetyckim, pozwalają odnieść zadania poety do misji kapłana.

Podobne wnioski wysnuć można z lektury *Zagubionego fragmentu* (UR). W tym apokryfie Chrystus zaleca uczniom kontemplację świata: „Będziemy uważnie w milczeniu patrzyli – jak niebo odbija się w wodzie”. Jego propozycję odnieść można do poetyckiego programu sformułowanego przez Herberta w wywiadzie z Renatą Górczyńską. Odwołując się do Rilkego, poeta zalecał tam, by kontemlować rzeczywistość: „Kontemlować to znaczy rozważać, chłonąć oczami, doznawać jakichś dziwnych przeżyć, że jest coś poza mną” (WYW 178). W świetle *Zagubionego fragmentu* artystyczna metoda odsłania swe metafizyczne korzenie. Okazuje się, że tworzenie ma źródło nie tylko w filozofii, ale i w religii, a ściślej – w tyleż filozoficznym, co religijnym zdziwieniu tajemnicą istnienia.

Ale *novum* związane z tematem religijnym pojawiającym się w *Utworach rozproszonych* dotyczy przede wszystkim stopnia ujawniania się mówiącego podmiotu. Herbert, którego znamy z wypowiedzi opublikowanych za życia, to bardzo rzadko, może tylko w *Modlitwie Pana Cogito podróżnika* (ROM) i *Brewiarzach* (EB), Herbert konfesyjny. W wierszach religijnych, które poeta zdecydował się ogłosić za życia, lirykę bezpośrednią zastępowało zobiektywizowane przedstawienie. Czytając rzeczy, które dotąd trafiały do szuflady, można więc spojrzeć na problematykę religijną z drugiej strony. Tak np. Szemkel, którego znamy z wiersza *Siódmy anioł* (HPG), okazuje się mieć swój autorski odpowiednik w wierszu *Wszystko* (UR). Przemycający grzeszników anioł, „czarny nerwowo / w starej wyleniałej aureoli” (*Siódmy anioł*) i „serafin niewypierzony / anioł z gliny za ciężkiej” (*Wszystko*) to w gruncie rzeczy ta sama osoba, a przynajmniej tak samo daleka od anielskiego ideału. Przy czym rama modalna (wiersz *Wszystko* ma formę liryki wyznania) sprawia, że ten drugi zjawia się jako poetyckie *alter ego* Herberta, które zwracając się do Boga („widzisz Panie”),

zwierza mu swą duchową słabość. Można założyć, że o nim traktuje też utrzymana w narracji trzecioosobowej *Przypowieść* (HPG), której bohaterem jest – zbyt ciężki, żeby oderwać się od ziemi i osiągnąć gwiazd – poeta, „to nie jest anioł to poeta” – powie o nim Herbert.

Mechanizm obiektywizowania treści religijnych i szukania dla nich „korelatu obiektywnego”, jak by określił to Eliot, dotyczy także motywu wędrówki Trzech Króli, zapośredniczonego, można przypuszczać, właśnie przez twórczość autora *Wędrówki Trzechkrólowej*. Do tego utworu nawiązuje wiersz *Postój* (N), w którym Herbert mówi o kondycji duchowej człowieka współczesnego, o jego zawieszeniu między transcendencją i doczesnością, czego symbolicznym wyrazem jest zatrzymanie się w drodze na spotkanie Mesjasza. W wierszu *** *z twarzą na północ zwróconą już odjeżdżają jeźdźcy...* (UR), który powstał wcześniej (w roku 1953), motyw ten jest odmiennie wyzyskany. Mówiący nie rezygnuje z misji poszukiwania Zbawiciela, pomimo że wątpliwości są i jego udziałem:

cóż powiemy Północy która czeka na słowo
jeszcze raz od początku tę samą legendę.

Prześledzenie wątku religijnego, przewijającego się w *Utworach rozproszonych*, pokazuje dynamikę postawy Herberta: żarliwość religijnych pytań w okresie młodzieńczym (*Usta proszą, De profundis, Kościół*, *** *Życie złożone w moje ręce...*) i ich powrót w okresie późniejszym (po roku 1992). Późne utwory realizujące idiom modlitwy, takie jak *Modlitwa poranna, Krótka modlitwa wieczorna i Brewiarz. Drobiazgi*, pozbawione są wcześniejszego dramatyzmu, a ponadto poszerzają skalę religijnych wypowiedzi, znanych z *Wierszy zebranych*: o tradycję psalmiczną (*De profundis, Psalm*), temat Pascalowski (*Trzcina*) i nurt franciszkański (*Epos, Kompozycja z ptakami, Laudatio*). Ton pochwalny, który nasila się w późnej twórczości i franciszkańską nutą wybrzmiewa w utworze *Laudatio* (gdzie pojawia się pochwała Siostry Śmierci), dopełniony zostaje refleksją, zawartą w zamykającym tę książkę eseju: „To, co z pozoru wydaje się pesymistyczne, jest stłumionym wołaniem o dobro, o pomnożenie dobra, o otwarcie sumień” (*Dotknąć rzeczywistości*, UR). Dodajmy, że wspomniane wyżej *Psalm* oraz wiersz *De profundis* wzbogacają też repertuar genologiczny wypowiedzi podmiotu i intertekstualnie uzasadniają wyznanie z napisanego później utworu *Homilia* (R): „ja naprawdę Go szukałem”.

Bezowocne poszukiwanie Boga, brak oparcia w Transcendencji, odnosi twórczość Herberta do generacji, w której imieniu mówi dwa lata starszy od autora *Struny światła* Tadeusz Różewicz. *Utwory rozproszone* pokazują podobieństwo między poetami także w sferze dykcji. O ile w debiutanckim tomie Herberta mówił rówieśnik poległych poetów, o tyle w utworze zaczynającym się incipitem *** *Znam...* (UR) głos zabiera ocalony. Przesunięcie akcentów w stronę Różewicza objawia się tu nie tylko sygnałem rytmicznym (budowa wersyfikacyjna utworu nawiązuje do tzw. IV systemu – typu wiersza wolnego uprawianego przez autora *Ocalonego*). Różewiczowskie jest tu również credo rozpisane na znajomą składnię oznajmienia: „Znam” („smak głodu / palce ślepych / krzyk głuchych / oczy obłąkanych / i białe noce lotnicze”), „Umiem” („głowę wtulić w ramiona / żałośnie skomleć”) oraz „Wiem” („ile razy trzeba ginąć / zanim się umrze”). I tylko katastrofizm, który „mieszka” „w czterech pustych ścianach świata”, jest inny niż tamten, jeszcze przedwojenny. Echa *dies irae*, które słychać w zamykającej ten utwór „Modlitwie”, uruchamiają ton apokaliptyczny, ciemny:

Święty Mocny
 Panie grozy
 Panie płonącego powietrza
 i nagłej śmierci
 Panie gniewny
 Wybaw od trwogi
 Pokój

(*** *Znam...*, UR).

Relacjonując sytuację świata po katastrofie, „ocalony” Herberta mówi ze śmiertelną powagą. Całkiem inaczej będzie komentował tę sytuację pod koniec życia – w żartobliwej opowieści o Aniele Stróżu, towarzyszu dzieciństwa, który podobnie jak skrzydlaci opiekunowie rówieśników poety, ulotnił się „zaraz / na początku wojny” (*Bez tytułu*, UR), by wrócić dopiero po latach. Anioł Stróż zjawia się „u schyłku dnia / u schyłku stulecia hańby” w barze „Pod Kombatantem”, w którym spotykają się dziś wojenni weterani, „siwi chłopcy – z lasu”, by napominać „cichym głosem jedwabi” i upojonemu alkoholem bohaterowi dawać znak „z ostatniego peronu wszechświata”. W tej humorystycznie zrelacjonowanej historii Anioł Stróż ma rysy anioła, o którym pisał niegdyś Herbert w liście do Jerzego Zawieyskiego.

Pan Bóg w nagrodę przysłał mi Anioła. Prawdę mówiąc jest to anioł trochę pośledniego gatunku, nosi w niebie wodę i rąbie drzewo. Opiekuje się proboszczami, którzy zamknięci są w niebieskiej oborze, bo są bardzo grubi, nie potrafią latać. No więc ten Anioł przychodzi (ręce ma czerwone i trochę grubawy głos) i powiada do mnie: „Pisz list do Jerzego i żeby mi tam wiersz był”. Ja mu mówię, że nie potrafię i że śpiący jestem, że jutro. A on jak nie huknie: „Pisz!” i zdaje się nawet dodał „do cholery” (HZJZ 125).

Tam Anioł uosabiał wyrzuty sumienia z powodu listownej zwłoki (nieodpisywania na list przyjaciela), tu natomiast przybywa, by powstrzymać kolejny kieliszek. Wiersz *Bez tytułu* (UR) wpisuje się w wojenną legendę Herberta, w autokreację poety jako towarzysza broni, produktywną zwłaszcza w ostatnich utworach (*Pal*, EB; *Ostatni atak. Mikołajowi*, EB; *Piosenka*, EB). Ale opowiedziana tu historia jest ważna także dla pytań o religijne wątki w utworach Herberta i z tej perspektywy realizuje scenariusz „nieba w płomieniach”: utraty młodzieńczej żywej wiary i nieobecności Boga w wojennym piekle dwudziestego wieku. Anioł Stróż jako synekdocha Boga mówi o Jego odejściu, przy czym dramat wiary zostaje wzięty w cudzysłów ironii – nie mamy pewności, czy anioł nie jest efektem alkoholowego delirium. Jakkolwiek by nie było,

coś jednak
zjawia się
coś majączy
coś napomina z oddali
cicho jak głos jedwabi.

Podobną anielską postać, wyjętą z fragmentu fresku autorstwa Piero della Francesca, wydawca zamieścił na okładce książki. „Majaczeniu” odpowiada tu postrzępiony obrys i nieco podniszczony przez czas wizerunek anielskiej postaci. Zestawienie tego portretu z reprodukcją zamieszczoną na okładce *Wierszy zebranych* (fotografią czarnofigurowej wazy, na której znajduje się Eos z ciałem zabitego Memnona) obrazuje różnicę treściową między *Wierszami zebranymi* i *Utworami rozproszonymi*, a zarazem – komplementarny charakter tych zbiorów. Tę komplementarność dobrze ilustrują wiersze ekfrastycznie odnoszące się do wspomnianych dzieł sztuki. I tak w utworze zatytułowanym *Fragment wazy greckiej* (SŚ) Herbert poetycko przetwarza przedstawienie starożytnego malarza, na którym matka podtrzymuje osuwające się ciało syna. Nawiązując do *Piety Memnona*, bo pod takim tytułem znany

jest ów wizerunek, Herbert podejmuje motyw *mater dolorosa*. Przy czym pokazując kolejne stadia umierania bohatera, wieńczy zgon obrazem świerszcza (świerszcz ukryty we włosach konającego Memnona „głosi przekonywającą / pochwałę życia”), a w ten sposób podważa moc śmierci. Nieprzypadkowo matka bohatera to bogini Eos, znana też jako Jutrzenka, Aurora, będąca uosobieniem zorzy porannej, brzasku, świtu. Ostatnie słowo należy bowiem nie do śmierci, ale do nadziei.

Anioła z okładki *Utworów rozproszonych* trudno byłoby odnieść do jakiegoś konkretnego utworu, niemniej zarówno „serafin niewypierzony” z wiersza *Wszystko*, jak i wyżej wspomniany Anioł Stróż, który daje tajemnicze znaki „z ostatniego peronu wszechświata” (*Bez tytułu*, UR), mogliby być jego literackim odpowiednikiem. I obaj zdają się być po stronie nadziei.

W świetle tych utworów przedstawienia z okładek stanowią niejako awers i rewers tego samego portretu. Dominanty treściowe obu książek dają się – w dużym uproszczeniu – zestawić według dopełniających się biegunów: Herbert grecki, klasyczny – Herbert biblijny, religijny. Rozwijając to ujęcie, można by zbudować wokół niego dychotomiczny szereg cech, takich jak: skończone – niedopracowane, całościowe – fragmentaryczne, racjonalne – irracjonalne, intelektualne – uczuciowe, poddane rygorom – będące domeną nieskrępowanej wyobraźni, zobiektywizowanego przedstawienia i liryki bezpośredniej. A przenosząc to zróżnicowanie w sferę kategorii związanych z postawami podmiotu, wymienić by należało: powściągliwość – czułość, twardość – miękkość, opanowanie – wzruszenie. Z jednej strony – klasyczna samodyscyplina, z drugiej – sentymentalny potok uczuć. Wymienione elementy można by rozpiąć na skali rozróżniającej to, co klasyczne, i to, co romantyczne, czy – inaczej rzecz ujmując – klasyczne i sentymentalne. „Sentymentalne” wiązałyby się z „nicią płaczu”, której początki wysnuć można z juveniliów i zapisanej w nich historii pewnego romansu.

Historia pewnego romansu

Juwenilia Herberta, podobnie jak młodzieńcze wiersze wielu innych autorów, nie ukrywają emocji podmiotu, a w wypadku autora *Podwójnego oddechu* prezentują poetę, który zanim dojrzeje do dykcji klasyka, daje się porwać niekontrolowanej, nieskrępowanej rygorami

formalnymi, fali uczuć. Ta fala zasila głównie erotyki. Ich bohater, przyozdobiony w „bursztynowe serduszko / tani medalik miłości” zawieszony na szyi (*Na pamięć*, UR), to czuły, tęskniący kochanek, który marzy o wspólnym domu (*Samotność*, UR) i rodzinnym szczęściu i dla którego dramatem – na miarę mieszczańskich ideałów – okazuje się niemożność realizacji tych pragnień:

Właśnie w tym jest cały dramat
 że nie mamy swego domu
 gdzie tapety nie plotkują
 nie rumienią się franki

(*Piosenka o nas*, UR).

W juveniliach temat miłosny wyraża się tradycyjną poetyką i liryką opisu. Świat przedstawiony staje się medium duszy bohaterów, dlatego uprzywilejowane zostają pejzaże o semantyce emocjonalnej, których elementami są słońce i księżyc – księżyc jeszcze nie „tłusty” i „niechlujny”, jak nazwie go Herbert w prozie poetyckiej *Księżyc z tomu Hermes, pies i gwiazda*, ale jak najbardziej zwyczajny, poetycko zbanalizowany rekwizyt.

Najczęściej miłość bohaterów osadzona jest w sentymentalnej scenerii wieczoru i nocy. W oksymoronicznie zatytułowanym utworze *Słońce nocy* (UR) poeta napisze:

Nie bój się nocy
 otwórz usta
 wyznanie: krwotok żywych słów

Oto jest nocne południe
 Pora żarliwych gwiazd.

Podobny oksymoron w tytule innego utworu („biała noc”) zapowiada sytuację wznoszenia „szałasuszeptów / pod nocą puszystą od gwiazd” (*Biała noc*, UR). Wśród stereotypowych komponentów miłosnego pejzażu Herberta najbardziej produktywna jest gwiazda. Produktywność tego motywu w twórczości poety (zaświadczona obecnością takich tytułów, jak np. *Rozmowa z gwiazdą*, *Moja gwiazda*, *Gwiazda mówi*, a także – *Hermes, pies i gwiazda*) domaga się osobnego omówienia. Tu dopowiedzmy tylko, że podmiot juveniliów nazywa ją „jedynym przyjacielem” (*Samotność*, UR), jej też powierzona zostaje rola opiekuna kochanków („Gwiazdy się nad nami trzęsą” – czytamy

w *Piosence zakochanego* [UR]). Dla poety, który „włóczy po kosmosie długą nitkę ziemskiej miłości” (*Wenus*, UR), gwiazda wyznacza punkt orientacyjny i zarazem centrum kosmicznej przestrzeni, a jako taka stanowi miejsce alternatywne dla ziemskiej miłości:

My musimy sobie wybrać jedną gwiazdę
na tej gwieździe dom zbudować bez odjazdów

Do tej gwiazdy razem dążyć razem patrzeć
gwiazdę pewną co na ziemię nam nie spadnie

(*Astronomia*, UR).

Wczesne erotyki Herberta, osadzone w takim zbanalizowanym klimacie, wpisują się w opowieść o „miłości nawzajem nieszczęsnej”, relacjonowanej nie tylko w poezji, ale także w listach, zwłaszcza adresowanych do Zawieyskiego, który pełnił rolę powiernika Herberta. W jednym z takich listów, zwierając się z duchowych rozterek, młody poeta wyznaje:

Kobieta, którą kocham, jest w sakramentalnym związku, który musi być uszanowany. A zatem wyrzeczenie. Ale nie mogę wyrzec się miłości, przez która żyję, tylko tego, co w niej grzeszne. A zatem dramat trwa (ZHJZ 40).

Kształt tego uczucia – zakazanego, niemożliwego, rodzącego moralne dylematy – realizuje scenariusz sentymentalnego romansu, którego właściwością jest, jak zauważa Alina Witkowska, „ujęcie problematyki miłości poprzez oksymoroniczną kolizję wartości sprzecznych”¹⁰. Charakteryzując ów gatunek, badaczka zauważa, że

Miłość nieszczęśliwa nie stanowi [...] ubocznego skutku nie sprzyjającego układu okoliczności, który szczęście zamienił w nieszczęście. Ona od początku rozwija się w cieniu grzechu, przestępstwa, poczucia winy, jej smak od razu zaprawiony został gorzkością nieszczęścia, a gorzkość tę bohaterowie cenią sobie o wiele wyżej niż wszelkie słodkie pogodnej, spełnionej miłości¹¹.

W tym właśnie modelu mieści się też opowieść o „miłości poświęconej Bogu” – „wyzwolonej od pieśzcot”, „wysokiej i gorzkiej”,

¹⁰ A. Witkowska, *Wstęp*, [do:] *Polski romans sentymentalny: L. Kropiński, Julia i Adolf, F. Bernatowicz, Nierozsądne śluby*, oprac. A. Witkowska, Wrocław 1971, s. LVII.

¹¹ Tamże, s. XXI.

„bliższej gwiazd niżli bicia serca”, jak nazywa ją poeta w wierszu *Nasza miłość* (UR). Przy czym liryczna opowieść Herberta o losie nieszczęsnych kochanków utkana jest tyleż z uczuć, co z tekstów kultury, wśród literackich ech wyłowić tu można głosy Juliusza Słowackiego, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Poeta sięga także po kulturowo utrwalony wzorzec zachowań sentymentalnych, których formalnym wyróżnikiem są zdrobnienia (np. hipokorystykiem „przytul główkę” [*Piosenka zakochanego*, UR] czy też „niebo niebiesciuteńkie”, „słoneczko” [*Epos*, UR], „nóżki”, „korzonki” [*Ptaszek*, UR]), a w sferze postaw – tkliwość wobec świata natury (np. w cyklu *Spacer po lesie*, na który składają się m.in. utwory *Słowiki*, *Mrówki*, *Kwiatek*). Najważniejszym sygnałem odnoszącym do tradycji sentymentalnej jest intertekstualne nawiązanie. Cytowany wyżej utwór *Nasza miłość* (UR), zamykający cykl *Podwójny oddech*, wieńczy słowa „Dobranoc / dobranoc kochana”, w których pobrzmiewa echo pożegnania Franciszka Karpińskiego:

Dobranoc, Jacenta:
i wam, usta czyste,
i słodkie oczęta,
i piersi parzyste!¹²

I pewnie można by tu mówić o przypadkowym podobieństwie, gdyby nie fakt, że te właśnie słowa poeta recytował podczas spotkania w Teatrze Narodowym 28 maja 1998 roku. Można przypuszczać, że mimo trzydziestu lat, które minęły od napisania *Podwójnego oddechu*, nie tylko sentymentalny wiersz „kochanka Justyny”, ale i sygnowany nim model miłości pozostał poecie w pewien sposób bliski. Dlaczego zatem w wierszu *Dlaczego klasycy* (SP) mu zaprzeczył? W utworze, który uchodzi za programową deklarację Herberta, doświadczenie z lat młodości zostało przetransponowane na płaszczyznę estetyczną i w planie metapoetyckim sfunkcjonalizowane jako sytuacja wywoławcza modelu poezji, który sytuuje się na antypodach klasycznej koncepcji sztuki. „Płacz kochanków” jest tu metonimią „nieszczęsnego romansu”, a „mała rozbita dusza z wielkim żalem nad sobą” – metonimią poety sentymentalnego:

¹² F. Karpiński, *Mazurek*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, cz. 1, wydał T. Chachulski, Warszawa 2005, s. 149.

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

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

Brak domu, rumieniące się firanki, plotkujące tapety współtworzą już nie scenerię miłosnego spotkania (jak w *Piosence o nas*, UR), lecz wystrój „brudnego hotelu”, przy czym określenie „brudny” można potraktować jako epitet przeniesiony i odnieść do „brudnej miłości”. W komentarzu do wiersza *Dlaczego klasycy* (UR) Herbert utożsamił zobrazowany w ten sposób model poezji z romantyzmem:

Romantyczna koncepcja poety obnażającego swoje rany, opowiadającego o własnym nieszczęściu ma dziś wielu zwolenników mimo przemian stylów i gustów literackich. Uważa się powszechnie, że świętym prawem artysty jest jego ostentacyjny subiektywizm, manifestowanie obolałego „ja”.

Byłby to jednak nie tyle romantyzm, co „romantyzm wieczny”, kojarzony z uczuciowością i sentymentalizmem. Przywoływany, wolno przypuszczać, głównie po to, by – poprzez kontekst negatywny (zakotwiczony w koncepcji historycznoliterackiej przemienności estetycznych prądów) – wzmocnić i uwiarygodnić klasycystyczną deklarację.

Motyw zakazanej miłości nie pojawi się więcej w poezji Herberta. W późniejszym wierszu pt. *Kochankowie* (UR) tytułowi kochankowie mają raczej bohaterską niżeli sentymentalną genealogię – to „dobrzy ludzie / łagodni potomkowie zdobywców”. Dojrzałe i – zaznaczymy to od razu – nieliczne erotyki Herberta utrzymane są już w innej poetyce i w innym klimacie, inaczej modelują sytuację miłosną. Można by sądzić, że sentymentalny wzorzec romansowy został zarzucony wraz z odejściem od wczesnej poetyki jako literacko przebrzmiały. Tymczasem należałoby raczej mówić o przepracowaniu i prze-pisaniu na nową dykcję miłosnego tematu, a także – o przebraniu go w bohaterski kostium. Oto np. miłosne preludium z wiersza *Układała swe włosy* (N) nawiązuje do sytuacji z wczesnego utworu *Samotność* (UR), w którym pojawiał się taki oto obraz:

Przed lustrem naga żona
układa sypkie włosy
można je w nocy rozplatać.

W wierszu z dojrzałego okresu ta sama sytuacja miłosna wkomponowana została w dzieje bohaterskie. W tle – może jako zapowiedź – miłosnego spotkania przetacza się wielka wojenna historia:

Układała swe włosy przed snem
i przed lustrem Trwało to nieskończenie długo
Między jednym a drugim zgięciem ręki w łokciu
mijały epoki Z włosów wysypywali się cicho
żołnierze drugiej legii zwanej Augusta Antoniniana
towarzysze Rolanda artylerzyści spod Verdun.

Czy militarna metaforyzacja miała na celu dowartościowanie miłosnego wątku? A może na takim ujęciu zaważyła Herbertowska predylekcja do tematu rycerskiego? Inspirujące byłoby odniesienie powyższej przemiany do koncepcji Julii Kristevej¹³, wyróżniającej etap semiotyczny i symboliczny w rozwoju podmiotu. Semiotyczne, które badaczka wiąże ze sferą macierzyńską i popędową, dotyczy uczuć i, najogólniej mówiąc, tego, co kobiece (chaotyczne, dynamiczne). Natomiast symboliczne, które pojawia się w fazie „lustrzanej”, reprezentuje męski (chłodny, wykalkulowany) i zarazem kulturowy porządek. Odrzucając bagaż teoretyczny tej koncepcji i jej feministyczne zaplecze, dałoby się ją z powodzeniem aplikować na grunt poezji Herberta – jako uzasadnienie przemian w obrębie miłosnego tematu, ale też – idąc dalej – jako wyjaśnienie przemian poetyki. Jako ilustracja niech posłuży utwór *Opuszczony* (UR):

Już łyż mnie opuściły
i tylko czasem czasem
trzęsą się śmiesznie plecy
w dłoniach zamykam twarz

[..]

Potem przychodzi tępy spokój
ucichły smutek greckiej wazy
i doskonałość samotności

¹³ Por. J. Bator, *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Dru-
gie” 2000, nr 6.

Opuszczony nawet przez łzy
opuszczony przez gest wymowny
pięknie złamanych rąk.

W porządku biografii zapisany tu proces odwzorowuje mechanizm reakcji psychologicznej na sytuację, dającą się ująć w kategoriach straty. Można by go zdiagnozować jako przejście od fazy afektywnej (silnej reakcji emocjonalnej, wyrażającej się płaczem) do apatii. Psychologia nazywa ów stan „wewnętrznym zabezpieczeniem uczuć”, podmiot Herberta – „tępy spokój”. W planie metaforycznym natomiast ów etap zobrazowany zostaje „ucichłym smutkiem greckiej wazy”. W ten sposób porządek sztuki staje się odwzorowaniem doświadczenia, dynamika emocji projektowana jest w sferę estetyki.

Sztukę klasyczną, która (zgodnie z potocznym wyobrażeniem) odzwierciedla spokój i opanowanie, symbolizuje grecka waza. Obraz wychłodzenia uczuć. Nieprzypadkowo w komentarzu do wiersza *Dłaczego klasycy* (UR) Herbert dystansuje się wobec subiektywizmu, „manifestowania obolałego »ja«” i „koncepcji poety obnażającego swoje rany”. Tym samym dystansuje się też wobec samego siebie. „Pogodzenie, akceptacja, przyjęcie, uspokojenie – zauważa Antoniuk – te słowa tworzą krąg określeń dziwnie uporczywych i powracających w różnych próbach nazwania własnego losu”¹⁴.

Przywołana wcześniej koncepcja Kristevej, w myśl której wiersz ten pokazywałby przejście porządku ciała w porządek kultury, pozwala objaśnić też losy „uczuciowego” wątku w poezji Herberta i sytuacji mówiącego podmiotu jako „podmiotu rozszczepionego”, będącego konfiguracją tego, co semiotyczne i symboliczne, który „nigdy nie zostaje ostatecznie uformowany, gotowy, nigdy nie osiąga stabilnej tożsamości, lecz ciągle »dzieje się« w dialektycznym procesie między tym, co semiotyczne i tym, co symboliczne”¹⁵. Taki proces obrazuje wiersz, w którym sytuacja z wiersza *Opuszczony* (UR) ulega swoistemu odwróceniu:

Cóż ja z tobą czułości w końcu począc mam
czułości do kamieni do ptaków i ludzi
powinnaś spać we wnętrzu dłoni na dnie oka tam
twoje miejsce niech cię nikt nie budzi

¹⁴ M. Antoniuk, dz. cyt., s. 429.

¹⁵ J. Bator, dz. cyt., s. 16.

Psujesz wszystko zamieniasz na opak
 streszczasz tragedię na romans kuchenny
 idei lot wysokopienny
 zmieniasz w stękania eksklamacje szluchy
 [...]

(*Czułość*, EB).

Czułość, o której tu mowa, kanalizuje to, co semiotyczne.

Sfera semiotyczna, w której zachodzą podmiototwórcze negacje i identyfikacje wcześniejsze niż „faza lustra”, ma pewien wywrotowy potencjał i z natury swej zagraża temu, co symboliczne, wprowadzając pewien element oporu, tajemnicze „obce ciało”, na które nieustannie natyka się symbolizacja¹⁶.

Oksymoron „marmurów mgła” dobrze oddaje przenikanie się obu sfer – tego, co mgliste, nieokreślone, i tego, co twarde, konkretne, kamienne. Podobnej dialektyce podlega świat przedstawiony poezji Herberta, o czym była już mowa we wcześniejszym rozdziale (*Przemiana. Poezja Herberta wobec przeszłości i tradycji*). Tu natomiast spróbujmy odnieść ją do zapisanego w juveniliach uczucia.

Dalsze losy młodzieńczej miłości relacjonuje Herbert w napisanym w latach dziewięćdziesiątych wierszu *Zima* z cyklu *Trzy erotyki* (UR). W tym utworze poeta wraca do pierwszej miłości. „Pierwsza Wielka Opuszczona”, jak nazywa dawną ukochaną, jest ślepa (jak przeznaczenie) i „zajmuje się tkactwem” (jak bogini losu Mojra albo wierna żona Odyseusza, Penelopa). Tytuł wiersza można interpretować jako wyraz zdystansowania się wobec młodzieńczych uczuć. Chłód uczuciowy symbolizuje pora roku – zima, przy czym zimowy trop daje się też odnieść do romantyzmu. „Bom w życiu przeszedł na tę smętną porę roku, / Która wszystko ucisza... i pod śniegiem chłonie”¹⁷ – pisał ulubiony poeta romantyczny Herberta, Słowacki. Także ironiczny portret „Wielkiej Opuszczonej” wpisuje się w romantyczny wzorzec – dawna ukochana jest figurą bodaj najbardziej znanej z porzuconych/opuszczonych kochanek – Ofelii. Bohaterka Szekspira topi się, popełniając samobójstwo, i w nawiązaniu do tego motywu można by interpretować pojawiającą się w zakończeniu wiersza *Zima* (UR) obraz:

¹⁶ Tamże, s. 10.

¹⁷ J. Słowacki, *Pan Tadeusz. Fragmenty dalszego ciągu eposu*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. XIII, cz. 2, red. J. Kleiner, Wrocław 1963, s. 335.

jak refleksyjny topielec
w mocno naciśniętym
na uszy kapeluszu
który płynie
twarzą odwrócony
od świata

jak noc
przed lustrem.

Ten wiersz przynosi także zniekształcone odbicie – wersję lustrzaną wiersza *Opuszczony* (UR). Intertekstualnym zwornikiem jest sytuacja opuszczenia, zaświadczone motywem „pustego peronu” (do pustego peronu porównana zostaje bohaterka wiersza *Zima* [UR], o cieniu „na peronie kiedy pociąg odjeżdża” mowa jest w wierszu *Opuszczony* [UR]). W tym kontekście słowa „rozłączeni lecz jedno o drugim pamięta” z wiersza, do którego nawiązywał młody poeta w utworze *Słowiki* (UR), mają zgoła inny wydźwięk.

Być może ten romantyczny sztafaż był elementem autokreacji poety? I może nieprzypadkowo w nakreślonym przezeń wizerunku Karpińskiego odnaleźć można rysy Herbertowskiego Hamleta, patrona romantycznych bohaterów, i rysy Słowackiego. Trzy podobne wcielenia nieszczęsnego kochanka. Zestawmy portretowe ujęcia:

Po ojczyzny stracie tuła się po książęcych ogrodach, oszalały i przytomny,
jak Reytan w żołnierskim nakryciu głowy z czasów wielkiego Księstwa,
z piórem pawia za uchem i kapką łzy, co spaść z nosa niemogąca, przyświeca.
(*Słowo na wieczorze poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku*, WG 95).

To o Karpińskim.

W brudnych pończochach opuszczonych do kostek błąka się książę po
krużgankach Elsinoru, z otwartą książką, bezsilnym sztyletem, wędnącym
kwiatem.

(*Hamlet na granicy milczenia*, ZHHE 127).

To Hamlet. I najkrótszy konterfekt – Słowacki:

Tuła się wytownie w Paryżu z różą czerwoną w sercu i pistoletem nabitym
żalem za rozłąconą matką

(*Słowo na wieczorze poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku*, WG 95).

O miłości można mówić bez końca

- nie płacz Kochanie
- nie płaczę

 i potrząsa głową moja dziewczyna
(łzy jak zwierzątka
uciekają w kąciaki)

(*Ona*, UR).

W świetle ostatniego z cytowanych fragmentów mówić o miłości to pocieszać płaczącą. Podobny dialog toczy się w wierszu *Epizod* (HPG), zamieszczonym w tomie *Hermes, pies i gwiazda*. Tam również podmiot pociesza kochankę, ale inaczej – ironicznie posiłkując się stereotypowymi formułami: „– nie płacz / – bądź dzielna / – popatrz wszyscy ludzie”). I o ile w utworze *Ona* (UR) mieliśmy do czynienia z dialogiem komplementarnie dopełniających się głosów, o tyle tu toczy się – w odwołaniu do „starożytnego dialogu” – swoisty agon, a finałem rozjęcia się stanowisk jest rozstanie bohaterów.

W *Epizodzie* rozmowa o miłości obrazuje zderzenie racji uczucia i racji rozumu, która przypisana została postawie moralizatorskiej. „Nie kocha się moralistów”, konkluduje poeta. Ten problem naświetlony został z innej strony w prozie poetyckiej zatytułowanej *Poeta i żaba* (UR), opartej na konfrontacji mądrości i miłości albo – co na jedno wychodzi – brzydoty i piękna. Żartobliwa przypowieść o poecie sławiącym urodę świata i żabie, która „utkwiła w nim swoje brzydkie od zbytnej mądrości oczy”, dowodzi nie tylko tego, że płacz jest pochodną miłości („Kiedy znów otworzył oczy, zobaczył że żaba płacze. Teraz już ją można było trochę kochać”). Pokazuje również, że chłodna i niezdolna do płaczu mądrość przeszkadza w natchnieniu i nie pozwala na uprawianie poezji arkadyjskiej, głoszącej pochwałę istnienia – karykaturą tego poetyckiego idiomu jest wyobrażenie żaby, która gra na skrzypcach i żegluje na białym obłoku. Wolno przypuszczać, że takiej właśnie poezji ogrodów i obłoków autor *Kołatki* (HPG) przeciwstawia „suchy poemat moralisty” – „suchy” dlatego, że wolny od płaczu?

Przytoczone przykłady pokazują, że światem Herberta rządzi romantyczna opozycja: miłości i rozumu (moralizowania). Po jednej stronie jest klasycystyczny rozsądek, po drugiej uczucie – estetyka klasycyzmu i „estetyka płaczu”, i obie decydują o kształcie poezji Herberta.

Do nauki „pięknego płakania” zachęca Herbert w prozie poetyckiej *Szkoła* (UR):

Słyszałem bezsilny płacz mężczyzn, widziałem kobietę zawodzącą nad małymi zwłokami. Spotykałem wielu ludzi, których oczy stają się nagle źródełkami, a plecy drżą jak podczas kaszlu. I wiercie mi, nikt nie robi tego dobrze, nikt nie robi tego nawet znośnie. Te bulgoczące gardła, palce niezdarnie ocierające policzki, te drżące dziecinnie podbródki są raczej śmieszne niż wzruszające.

A przecież można płakać pięknie. Zanim nasi nieocenieni reformatoryz uczynią człowieka szczęśliwym, uczmy dzieci płakać, tak, jak uczymy je śpiewu.

Puenta tego wywodu jest bez wątpienia ironiczna, wymierzona przeciwko konstruktorom „nowego wspaniałego świata”, cywilizacji bez łez i cierpienia. Zanim jednak zapanuje powszechna szczęśliwość, powinno się uczyć „pięknego płakania”. Niezależnie od intencji mówiącego podmiotu, ta nauka ma historycznie określoną proveniencję. Konkurencyjna wobec klasycznej – z jej samodyscypliną i powściągliwością – szkoła jest bowiem częścią romantycznej edukacji. Dość wspomnieć, jak pięknie płaczą romantycy, choćby w wierszu „*Polaty się łzy...*”, który Julian Przyboś nazwał wierszem-płaczem. I kiedy podmiot wczesnego utworu *Słowiki* (UR), w którym mowa o płaczu, nazywa siebie wprost „lichem uczniem dawnych poetów”, to poetycki adres, do którego apeluje ów utwór (*Rozstanie* Juliusza Słowackiego), nie zostawia wątpliwości, o jakiego mistrza tutaj chodzi:

O tym wiersze pisali już dawni poeci
a ja uczeń ich lichy nie umiem inaczej
jak powtórzyć te słowa znad obcego jeziora
o dwu smutnych słowikach co wabią się płaczem.

Można powiedzieć, że podobnie jak wyżej scharakteryzowany wzorzec romansowy, tak i „nauka pięknego płakania” nie poszła na marne. W dojrzałych (i opublikowanych za życia autora utworach) łzy przybrały jednak inną postać. Jeśli płacz autora juveniliów odwołuje się do Słowackiego z okresu szwajcarskiego i do jego tęsknoty za ukochaną i rodzinnym domkiem, to „dwóm kroplom zatrzymanym na skraju twarzy” z wiersza otwierającego debiutancki tom patronuje już inny Słowacki, autor *Lilli Wenedy*. W utworze *Dwie krople* (SS) aluzja do słów poematu („Lasy płonęły – / a oni / na szyjach splatali ręce / jak

bukiety róż”) jest hołdem składanym miłości – już nie kochanków, ale małżonków. Różni się także miłosna sceneria, gdyż nie gwiazdy, ale bomby rozświetlają niebo. „Dwie krople / zatrzymane na skraju twarzy” są tu nie tylko wyrazem miłości; będąc synekdochą płaczu, sygnują także Herbertowskie cnoty, przede wszystkim wierność i dzielność. Temat miłosny wpisany w wojenną scenerię i związany z nim płacz – tak jak „bezradny płacz” podmiotu mówiącego w wierszu *Do Marka Aurelego* (SŚ) – ma tu inną rangę i jest usprawiedliwiony katastrofą świata. To już nie „mała rozbita dusza / z wielkim żalem nad sobą” (*Dlaczego klasycy*, SP), ale dusza, która rozpacza w obliczu zagrożenia „ogromnej wielkości” uosobionej w postaci Marka Aureliusza. Tylko wobec dziejowego kataklizmu płacz podmiotu daje się zrównać ze stoickim spokojem antycznego mędrca. I tylko taki płacz, głos „płaczka rozpaczającego na wojennym pobojowisku, biadającego nad przeszłością...”¹⁸, jak nazwał Herberta Jan Błoński, będzie usprawiedliwiony – do momentu, gdy poeta znów pozwoli swojemu bohaterowi pisać „mały psalm do ły” (*Epilog burzy*, UR).

Nuta bukoliczna

Wśród *Utworów rozproszonych* na szczególną uwagę zasługują te, które nie ukazały się za życia autora. Na ich podstawie zrekonstruować można program negatywny i wskazać zarzucone przez Herberta modele poezji. Owe modele dają się wywieść z utworów, takich jak np. *Pośmiertne życie niektórych poetów* (UR), w których Herbert bezpośrednio odnosi się do nieaprobowanych sposobów pisania i w których zanegowane poetyki zrastają się z dykcjami (i sylwetkami twórczymi) konkretnych autorów.

Ciekawsze wydają się jednak idiomy wpisane *implicite* w nieudostępnione do druku utwory. W tym wypadku działa filtr, który na przykładzie wczesnej twórczości poety śledzi Mateusz Antoniuk. Analizując mechanizm selekcji, działający przy wyborze wierszy do pochodzącej z roku 1954 antologii „...każdej chwili wybierać muszę”, badacz dochodzi do wniosku, że „nie chciał się Herbert przyznać do

¹⁸ J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, [w:] *Poznanwanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 50.

prób poezjowania wizyjnego, kreacyjnego (*Morze II*). Nie uwzględniał również »parnasistowskich« wierszy, prezentowanych w roku 1950 na łamach »Tygodnika Powszechnego«¹⁹. Czytając wiersze niepublikowane, i to nie tylko wczesne, ale i późniejsze, przede wszystkim takie jak *Do Flory (Ekloga)*, *Do Francji*, *Dekoracje snu czy Epilog burzy*, dostrzec można jeszcze jeden, silnie reprezentowany wzorzec, występujący niezależnie, choć w powiązaniu z wymienionymi typami poezjowania – wzorzec poezji bukolicznej. Sięgając do motywów, które w poezji Herberta sygnują ten typ liryki, należałoby nazwać ją poezją ogrodów i obłoków, uprawianą w nawiązaniu do tradycji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Józefa Czechowicza i Czesława Miłosza. U Herberta, podobnie jak w twórczości wspomnianych poetów, wyobrażenia arkadyjskie ciążyą w kierunku przeczuwanej katastrofy, a nuta bukoliczna, pasterska łączy się z tonacją elegijną. Architekstem byłby tu pisany 13-zgłoskowcem (polską odmianą heksametru) wiersz Baczyńskiego *Pożegnanie południa*:

Heksametr 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 bez²⁰.

Występujące tu komponenty bukolicznego wzorca, zarówno formalne (heksametr, pieśniowość), jak i treściowe (sielski krajobraz, klimat pożegnania), określają bukoliczny paradygmat, do którego w swoich wierszach będzie się odwoływał Herbert.

W utworach, które poeta zdecydował się udostępnić czytelnikom, ten typ wypowiedzi pojawia się jako możliwość odrzucona. Tak więc *Strunę światła* zamyka wiersz *Arijon*, w którym aluzja do IV eklogi Wergiliusza (zapowiadającej powszechną szczęśliwość) wzięta zostaje w ironiczny cudzysłów. W kolejnym tomie (*Hermes, pies i gwiazda*)

¹⁹ M. Antoniuk, dz. cyt., s. 440.

²⁰ K.K. Baczyński, *Pożegnanie południa*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, cz. I, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1979.

dystans wobec poezji pastoralnej staje się elementem podmiotowej autoidentyfikacji. Oto trzy przykłady:

Balkony *ebou* nie jestem pasterzem
nie dla mnie gaj mirtowy strumień i obłoki
zostały mi balkony wygnany arkadyjczyk
patrzeć muszę na dachy jak na pełne morze
gdzie okrętów tonących skarga dymi długa

(*Balkony*, HPG);

Odeszły pasterskie fletnie
i złoto pasterskich trąbek
zielone echa waltornie
i skrzypce także odeszły –

(*Pieśń o bębnie*, HPG);

Są tacy którzy w głowie
hodują ogrody
a włosy ich są ścieżkami
do miast słonecznych i białych

[...]

innym zielony dzwon drzewa
niebieski dzwon wody
ja mam kołatkę
do niestrzeżonych ogrodów

(*Kołatka*, HPG).

W każdym z cytowanych fragmentów idiom bukoliczny (sygnowany przez pasterzy, obłoki, gaj mirtowy, ogrody, fletnie oraz trąbki) przywołany zostaje jako punkt odniesienia dla sytuacji współczesnej – dla twórczości, dostosowanej do nowych czasów, absorbującej rytm epoki. Rytm bębna, choć zdecydowanie różni się od stukotu kołatki, konotuje podobną skalę tonów – wyrazistą, sterowaną układem dwójkowym („tak – nie”, „czarne – białe”, „dobre – złe” itp.), zdecydowanie odmienną od dykcji form miękkich, ściszonych, od nastrojowej jednolitości i łagodności tonu. Deklaracje, zawarte w utworach z dojrzałego okresu twórczości, nie zostawiają wątpliwości: po dziejowej katastrofie idylliczność nie ma racji bytu. Lira Orfeusza, pisano o tym wielokrotnie, została zniszczona.

W dwóch niepublikowanych utworach (*O początku* oraz *ostrzeżenie*) odnajdziemy scenariusz wydarzenia, które uznać by można za moment

założycielski nowej poetyki i zarazem „moment zerowy” historii opowiedanej w poezji Herberta. W utworze *ostrzeżenie* (UR) protogeneza odniesiona została do mechanicystycznej teorii istnienia, a dezintegracja harmonijnie funkcjonującego świata zobrazowana w metaforze zepsutego zegarka:

kiedy dano nam świat
był on jak nowy zegarek
[...]

gdziekolwiek ucho przyłożysz
do wody drzewa czy piersi
wszędzie słyszysz to samo
regularne tykanie

niestety znaleźli się tacy
którzy mówią źle idzie
trzeba przyspieszyć historię.

Zniszczenie ładu jest dziełem „złych zegarmistrzów XX wieku”, którzy „młotem i piłą naprawiali zegarek” (*ostrzeżenie*, UR), ale nie tylko. Czynniki destrukcyjne pojawić się bowiem może bez udziału człowieka. W innej wersji opowieści o początku (tak właśnie zatytułowanej – *O początku*), poeta nawiązuje do historii biblijnej (mówiąc o „zblizeniu łakomstwa i owocu”), a zarazem zawiesza biblijną interpretację. Rekonstruując genesis, odwołuje się do teorii przypadku („nieopatrzne pragnienie antylopy”) i relacjonuje nieprzewidywalne, zaskakujące wydarzenie, gdy „uszy zalepione woskiem uderzył krzyk”. Tak więc kiedy już „Wszystko było gotowe / na otwarcie świata pełnego harmonii”, przyszedł moment burzy:

i rozległo się światło ostre jak głosy rzezańców
rozbita kula pogody
wyrwała ciemną lodygę burzy
i kwiat strzępiastych piorunów
[...]
Oto na niebie trzaska elektryczność
na ziemi fermentują soki.

Burza, o której tu mowa i która – podobnie jak „potop” i „pożar” – jest w świecie poetyckim Herberta jednym z pseudonimów „końca”, bezpowrotnie zniszczyła świat arkadyjskiej harmonii i oddziaływała na losy poezji. Przede wszystkim – odebrała głos arkadyjczykowi,

uprawiającemu twórczość pastoralną. Bohater niepublikowanego *Lamentu oderwanego poety* (UR) jest podobnie bezradny jak podmiot mówiący w wierszu *O Troi*, który został opublikowany w *Strunie światła*. Jego słowa nie potrafią ochronić przed „pożarem”, „potopem” i „hukiem”.

W odróżnieniu od bohatera wiersza *O Troi* (SŚ), tytułowa postać *Lamentu oderwanego poety* (UR) ma kulturową genealogię: to „pracowity rzeźbiarz sekstyn / i poematów o ogrodach / któremu słowa wiatr potargał” (*Lament oderwanego poety*, UR). Poeta uprawiający poezję bukoliczną. Można przyjąć, że oto w wierszu zabiera głos poetyckie *alter ego* wczesnego Herberta, który w momencie debiutu staje przed koniecznością zmiany przebrzmiałej, nieprzystającej do nowych czasów, poetyki. Przyczyna historyczna splata się tutaj z estetyczną racją. Wolno przypuszczać, że nie tylko dziejowa katastrofa zmusiła pasterskie fletnie do odejścia, a echa niedzielnych trąbek zagłuszyły nie tylko rytm bębna. O przemianie zdecydował także naturalny rytm rozwoju estetycznego – proces poetyckiego dojrzewania Herberta. We wprowadzeniu do podarowanego Halinie Misiołkowej tomiku młodzieńczych erotyków poeta zwierzał się:

to są chyba kiepskie wiersze, gdyż nigdy nie mogłem opanować wzruszenia,
kiedy pisałem. Żaden z nich nie jest kalkulowany, żadnego nie przerabiałem
(UR 37).

Dobre wiersze, można wysnuć na tej podstawie, to utwory starannie obmyślane, które falam wzruszenia narzucają pancierz formy.

Tak więc poezja pastoralna jawi się nie tylko jako idiom nieaktualny i niedostosowany, ale też sprzeczny z pożądanym ideałem klasycystycznym, w ramach którego może zaistnieć tylko arkadia skażona. „Scena przy strumieniu, obrazek, idylla bez mitologicznego komentarza, bez złych demonów, wyrwana śmierci pochwała wiecznego życia” (*Labirynt nad morzem*, LNM 14), którą odnotowuje Herbert, podziwiając w muzeum w Heraklionie arcydzieło kultury minojskiej (*Niebieskiego ptaka*), jest elementem dawnej, dzisiaj już nieuprawianej sztuki. Marek Zaleski, który tropi echa idylli w literaturze współczesnej, tak oto komentuje wyżej przywołaną opinię poety:

Można by powiedzieć, że Herbert ewokuje tu prazródła idylli jako formy gatunkowej, nostalgii za doskonałą postacią bytu, obrazu świata jako rajskiego ogrodu wolnego od ludzkiego spojrzenia oddającego pod władanie dotkliwosci czasu, tęsknoty do szczęścia zawartego w samym krajobrazie bez

historii wprowadzającej znaczenie [...]. Rzecz jednak w tym, że – jak powiada dwudziestowieczny poeta – wszelka harmonia jest rezultatem szczęśliwego błędu. Nowoczesna pastoralka jest zatem ironiczna²¹.

Ironiczna jest także dojrzała poezja Herberta. Dlatego utwory spod znaku arkadii mogły powstawać tylko w tym okresie, w którym na straży poezji stała nie „bogini ironii”, ale bożek Amor, władający falą młodzieńczych, często egzaltowanych, uczuć. Refugium poezji arka-dyjskiej i zarazem sentymentalnej, o czym była już mowa, są wczesne erotyki. Ich świat zamyka się w kręgu jednostkowych doznań, a życie codzienne toczy się w harmonii z przyrodą. I jeśli nawet na pytanie „po co żyją mrówki?” podmiot wiersza *Mrówki* (UR) znajduje okrutną odpowiedź:

Ja myślę, że po to
by zabijać jaszczurki, gdy zabłądzą czasem
by szeleścić w podszyciu, trapić liście spokój
bowiem mrówki są dreszczem, żywym dreszczem lasu,

to wiedza ta jest wpisana w porządek natury i mocno różni się od samoświadomości podmiotu mówiącego po latach w wierszu *Pica pica L.* (EB). Odsłaniając tam „prawdziwy charakter” sroki, „morderczyni niemowląt”, Herbert napisze, że

należałoby
powściągnąć zachwyty
przestrzegać
piętnować
rzucić klątwę
zedrzeć z niej
obłok zachwyty
którym osłania zbrodnię
wtrąca w wahanie
lekkomyślnie dusze.

Zanim jednak dojrzały poeta będzie ironizował z „piewcy rodzimego drobiu” (*Pica pica L.*), Jana Twardowskiego, zalecając mu spacer na świeżym powietrzu, i zanim drwić będzie z filozofii Jana Jakuba Rousseau, Jana Jakuba Tkliwego, jak go nazywa, stwierdzając, że „w świecie roślin niewinności nie ma” (*Przemiany Liwiusza*, ENO),

²¹ M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Kraków 2007, s. 17.

sam z tkliwością będzie się pochylał się nad kwiatkiem (*Kwiatek*, UR) i ptaszkiem (*Ptaszek*, UR).

Ale dążenie do niewinności i szczęścia realizuje się nie tylko w marzeniach o idylli kochanków. *Utwory rozproszone* rozpisują temat arkadyjski na wiele obrazów ewokujących spokój sielskiej, łagodnej krainy: krajobraz, na który składa się „Zieleni cień dojrzały / Szum uli kołyszący / Kropel białe ogrody” (*Morze*, UR), wizerunek „ziemi ciepłej jak jabłko” (*Muzyka renesansowa*, UR), obraz domu wtopionego w zieleń (*Patrz morze*, UR) i wizja czasu „dobrego” i „łagodnego”, który „daje godność rzeczom” i nad którym unosi się muzyka „tych którzy strzegą gwiazd i owiec” (*Czas*, UR). Marzenia o szczęściu ogniskują się w utworze *Do Francji* (UR), pisanym heksametrem, wyrastającym na podłożu tradycji bukolicznej i pastoralnej. Arkadyjska tęsknota („gdy poznam wszystkie ogrody i zachód wypiję do końca” – marzy podmiot) zwieńczona tu zostaje zawołaniem: „– podajcie różę Ronsarda podajcie Francję stulistną”.

Ten utwór, podobnie jak wyżej przywołane, za życia Herberta nie ukazał się w druku, światło dzienne ujrzał natomiast wiersz *Pięciu* (HPG), w którym padają słowa korespondujące z cytowanym zakończeniem utworu *Do Francji*: „a zatem można / [...] ofiarować zdradzonemu światu / różę”. W tym samym miejscu poeta dopuszcza także towarzyszącą temu możliwość uprawiania poezji bukolicznej:

a zatem można
używać w poezji imion greckich pasterzy
można kusić się o utrwalenie barwy porannego nieba
pisać po miłości

(*Pięciu*, HPG).

Cytowany wiersz, pochodzący z tego samego tomu, w którym poeta dystansował się wobec poezji pasterskiej (wspomniane wyżej *Balkony*, *Pieśń o bębnie*, *Kołatka*), pokazuje, że debiutanckie zbiory Herberta były terenem ścierania się poglądów, toczącej się dyskusji z samym sobą, a ściślej z modelem poezji, którego znakiem rozpoznawczym są „barwy porannego nieba”, temat miłosny i greccy pasterze.

W twórczości Herberta znaleźć można jeden tylko utwór, w którym pojawia się imię greckiego pasterza – jest to wiersz *Do Flory* (UR), który modelowo wciela arkadyjski topos i pastoralną odmianę *carmen bucolicum*, i w którym znakiem rozpoznawczym tradycji jest podtytuł – *Ekloga*.

Ziemia pachnąca mirtem niebo zielonych platanów
 [...]

Będziemy chwalić Florę znajdzie się wino oliwki

Korydon przyjdzie z syringą i będzie grał

– zapowiada poeta. Tradycyjna rekwizytornia poetycka, umowność świata przebranego w arkadyjski kostium i nawiązanie do wergilińskiego gatunku czyni z tej wypowiedzi stylizację o czytelnym adresie intertekstualnym, potwierdzonym m.in. imieniem pasterza – Korydon. Ta postać, znana z poezji Terencjusza i Wergiliusza, ma także rodzime wcielenie w utworach Franciszka Karpińskiego: *Korydon*, *Korydon szczęśliwy*. *Mysł z Katulla*, *Korydon smutny*. *Na śmierć Palmiry*. Najbardziej znany jest ostatni utwór, który ukazuje smutek Korydona po śmierci ukochanej. Pasterz rozbija swój instrument o drzewo i oświadcza:

Już ja grać więcej nie będę na tobie,
 moją Palmirę położywszy w grobie!
 Już z nią na chłodzie pod sosną nie siędę,
 grać jej nie będę²².

Gest odrzucenia instrumentu i odmowa tworzenia spokrewnia sylwetkę tego bohatera z postacią „zimowego” czy „Północnego”, jak nazywa go Herbert (*Zimowy ogród*, SŚ), Orfeusza. Rozbity flet Korydona to wersja złamanej liry. Sytuacja miłosna zostaje tu adaptowana na obszar twórczości – Palmira, Eurydyka są w poezji dwudziestowiecznych arkadyjczyków imionami umarłej poezji.

Postać mitologicznego pieśniarza, który w poezji bukolicznej pojawia się jako arcy poeta poskramiający pieśnią dzikość przyrody, występuje także w liryce Herberta, choć w tym drugim wypadku kreacja bohatera wywiedziona jest z bogatszej tradycji²³. W *Utworach rozproszonych* Orfeusz pojawia się w utworze *Zapasy*. Ukazany tu „spóźniony Orfeusz” uosabia łagodność, dobroć i czułość dla

²² F. Karpiński, *Korydon smutny. Na śmierć Palmiry*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, cz. I, s. 43.

²³ Orfeusza Herberta należałoby odnieść przede wszystkim do orfizmu Rilkego. Szerzej piszę o tym w książce *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007 (tu: *Nurt orficki*, s. 337–340), a także w rozdziale *Północny Orfeusz* [„Zimowy ogród”] (*„W cieniu heksametru” Interpretacje...*, s. 187–203).

świata („przystawał / gdy droga jego krzyżowała się / ze ścieżką mrówek” – powie Herbert) i śpiewa, idąc *ad leones*, na spotkanie dzikich zwierząt, których jednak nie udaje mu się ujarzmić. Jego „zapasy ze światem” zostały przegrane, dlatego w komentarzu poeta napisze o upadku i – w nawiązaniu do Pascala – „złamanej trzciny ciała”, ale też zapowie:

z kałuży nieruchomej twarzy
wezmą światło
nowo powstające gwiazdy
(*Zapasy*).

Los pośmiertny Orfeusza będzie podobny do losu bohatera *Trenu Fortynbrasa* (SP), Hamleta, z którym spokrewnia go nie tylko gwiezdna metafora („dzisiaj w nocy narodzi się / gwiazda Hamlet” – mówi po śmierci duńskiego księcia Fortynbrasa), ale też wyobrażenie rąk gniazd, miękkość charakteru i łagodność, nieprzystosowanie do życia. Tak jak Hamlet, według opinii Fortynbrasa, nie potrafił oddychać, tak Orfeusz, o którym mówi podmiot wiersza *Zapasy*, zamyka oczy, by nie być „porażonym groźną prawdziwością świata”. Obaj też podejmują walkę pomimo świadomości klęski i przegranej, a rzucając wyzwanie światu, wyznają romantyczną wiarę w ocalającą moc sztuki.

Ta charakterystyka zakreśla krąg romantycznej wspólnoty Herbertowego Orfeusza z innymi poetami, przede wszystkim z tymi, o których mowa w późnym wierszu *Generacja* (UR). Ów utwór *explicitie* manifestuje pokoleniową wspólnotę – już nie z poległymi rówieśnikami (do których od początku odwoływał się Herbert i którym, trzeba zauważyć, pozostał wierny także w późnej twórczości, o czym świadczą choćby wiersz *Piosenka* [EB]), ale z tymi, których połączyło go „kalectwo doświadczeń”, a przede wszystkim wiara w literaturę i jej moc sprawczą. „Tajemnym paktem” nazywa ów związek poeta i w imieniu generacji połączonej owym paktem wyznaje:

ludziliśmy się że stanowimy forpocztę
że torujemy drogę do ziemi obiecanej
szybko straciliśmy łączność z główną armią ludzkości.

Osamotnienie, wynikające ze społecznego nieprzystosowania i braku kontaktu z „główną armią ludzkości”, jest samotnością bohatera romantycznego, który w pojedynkę prowadzi walkę o ideały. Romantyczny

jest także samobójczy koniec, a jednak i w tym wypadku śmierć nie ma ostatniego słowa. Sztafeta pokoleń trwa i kiedy poeta umiera

w tym momencie
w nieznanym miejscu świata
ktoś zacznie układać
niewinne słowa nadziei.

W świetle omawianych wcześniej utworów „n i e w i n n e [podkr. – M.M.] słowa nadziei” odnoszą też do innego wzorca – i typu bohatera, który został ukształtowany w liryce Karpińskiego. Jest nim człowiek czuły i cnotliwy, reprezentujący sferę ulotnych i łagodnych doznań, a przy tym ogarnięty melancholią i – inaczej niż beztroscy poeci bukoliczni – smutny.

Już na pierwszy rzut oka zwraca u Karpińskiego uwagę odmienne traktowanie arkadyjskości sielanki. [...] Bowiem świat sielankowy jest tu światem smutnym, a pasterze przeżywają więcej trosk i zmartwień niż chwili miłych²⁴

– zauważa Teresa Kostkiewiczowa. „To właśnie smutek i pokrewne mu nastroje pozwalają przeżyć inne doznania emocjonalne, budzą litość i współczucie; umożliwiają zrozumienie uczuć otoczenia”²⁵ – dopowiada, charakteryzując świat sielanek Karpińskiego, Tomasz Chachulski.

Czy właśnie ów „czuły smutek” zbliżył obu autorów? Jeśli nawet, to z pewnością nie jest to jedyna przyczyna, dla której podczas wieczoru w Teatrze Narodowym Herbert nazwie „śpiewaka Justyny” „poetą wielkim” i wskaże go jako jednego ze swych mistrzów. Można przypuszczać, że Herbert przejął od Karpińskiego nie tylko, najmniej może, występujący w juveniliach wzorzec sentymentalnej poezji. Pokrewieństwo między poetami ma głębsze, pozaestetyczne podłoże, na które składa się sfera wartości i postaw. Całkiem możliwe, że motyw „złamania liry” zawdzięcza Herbert także Karpińskiemu, który w zakończeniu *Żalów sarmaty*, opłakując klęskę kraju, powie:

²⁴ T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Warszawa 1964, s. 65.

²⁵ T. Chachulski, *Wstęp*, [do:] F. Karpiński, *Poezje wybrane*, Wrocław 1997, s. XXIII.

Składam niezdatną w tej dobie
 Szablę, wesołość, nadzieję
 I tę lutnię biedną!...
 Oto mój sprzęt cały!
 Łzy mi tylko jedne
 Zostały...²⁶

Źródłem odniesienia dla Herberta może być jednak przede wszystkim poetycki program sentymentalnego poety. „Pojęcie rzeczy, serce czułe i piękne wzory”²⁷ – hasła programowe Karpińskiego – zdają się nieodległe od poezji współczucia Herberta, zwłaszcza jeśli przyjmiemy tę wykładnię programu zawartego w traktacie *O wymowie*, którą proponuje Chachulski:

Pojęcie rzeczy oznaczało tu wiedzę o opisywanym przedmiocie czy zjawisku, czułość serca – wrażliwość na sytuację innych ludzi, zdolność współczucia i spontanicznych reakcji emocjonalnych. Piękne wzory miały kształtować gust estetyczny i pobudzać intelekt²⁸.

Autorowi *Studium przedmiotu* (SP), podejmującemu w swojej twórczości „piękne wzory” (m.in. wzory z *Iliady*, po które sięgał Karpiński), stającemu „po stronie słabszych”²⁹ i uprawiającemu „arytmetykę współczucia”³⁰, ten program „poezji czułej” musiał być bliski.

Jerzy Poradecki, który na podstawie opublikowanych do roku 1990 utworów Herberta analizuje przesłanie moralne jego utworów właśnie w odwołaniu do programu „poezji czułej” Karpińskiego, zastanawia się nad reaktywaniem tego wzorca w twórczości autora *Przesłania Pana Cogito* (PC). „Czyżby Herbert był twórcą neosentymentalizmu?”³¹ – pyta badacz, uznając jednak to sformułowanie za nieprawdziwe, idące zbyt daleko. Tymczasem w świetle opublikowanych po roku 1990 utworów poety nie trzeba już obwarowywać tego twierdzenia zastrzeżeniami,

²⁶ F. Karpiński, *Żale Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, cz. 1, s. 202.

²⁷ Tenże, *O wymowie w prozie albo wierszu*, [w:] tegoż, *Pisma wierszem i prozą*, ze wstępem P. Chmielowskiego, Warszawa 1896, s. 422.

²⁸ T. Chachulski, dz. cyt., s. XXXVII.

²⁹ Na ten temat por. S. Sawicki, *Od strony słabszych*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, z. 1.

³⁰ Por. J. Poradecki, *Arytmetyka współczucia. Przesłanie moralne poezji Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne” 1990, seria XLVI, s. 5–20.

³¹ Tamże, s. 19.

może tylko – zważywszy dwudziestowiecznych antenatów, do których w swoich utworach pastoralnych odwoływał się Herbert – warto by się zastanowić nad przyznawaniem mu pierwszeństwa w odnowieniu sentymentalnego idiomu.

Najbardziej wyrazistym sygnałem czy nawet programem Herbertowskiego neosentymentalizmu, o ile zdecydujemy się sięgnąć po ten termin, jest wiersz, w którym podmiot przyznaje się do swoich kłopotów z czułością:

Cóż ja z tobą czułości w końcu począć mam
 czułości do kamieni do ptaków i ludzi
 powinnaś spać we wnętrzu dłoni na dnie oka tam
 twoje miejsce niech cię nikt nie budzi

Psujesz wszystko zamieniasz na opak
 streszczasz tragedie na romans kuchenny
 idei lot wysokopienny
 zmieniasz w stękania eksklamacje szloch

(*Czułość*, EB).

W świetle przywoływanej wcześniej koncepcji Kristevej czułość kanalizuje tutaj to, co semiotyczne. Zarazem działa jak uszkodzony termostat; rozregulowując temperaturę uczuć, obniża rejestr gatunkowy, m.in. przemienia „tragedię na romans kuchenny”. Okazuje się, że dwa odległe formalnie gatunki, reprezentujące „wysoką” i „niską” literaturę, są – co ujawnia działanie czułości – do siebie podobne i, przynajmniej w zakresie semantyki, wzajemnie przekładalne. W „neosentymentalnej optyce” klasycystyczna czystość formy zostaje zachwiana, opozycja powagi i pospolitości zniesiona. Czy nie o takim pogodzeniu przeciwstawnych jakości estetycznych mówił poeta w pożegnalnym wystąpieniu w Teatrze Narodowym (w „testamencie”, za jaki uchodzi ta wypowiedź), komentując twórczość Karpińskiego?

Sprawą sztuki jest bowiem godzić wzniosłe z tym, co wulgarnie, wielkie z tym, co małe. A my w tej mowie nie czynimy nic innego, tylko godzimy niepojęte z tym, co komiczne.

Można założyć, że interpretując program „poezji czulej” dziewiętnastowiecznego poety, streszczał też swój poetycki program czy może raczej model poezji, ku któremu zmierzał. Nieprzypadkowo

w późnych utworach Herberta badacze dostrzegają tendencję elegijną; Wojciech Ligęza pisze wręcz o odnowieniu tradycji elegijnej w twórczości Herberta, której jednym z wyróżników jest realizacja wyżej wskazanej poetyki *coincidentia oppositorum*³².

W ostatnich wierszach to, co podlegając destrukcyjnemu działaniu czułości, było dotąd ukryte, silniej dochodzi do głosu. Antoniuk, który w przywoływanej już książce bada semantykę i pole znaczeniowe „czułości” w utworach poety, pisze o powrotnej fali zastosowań tego wyrazu w późnej twórczości Herberta³³ i zwraca uwagę na znaczeniową pojemność tego słowa:

interesujący nas wyraz bywał częścią wypowiedzi banalnych, sentymentalnych, intencjonalnie kiczowatych, ale także poważnych, wzniosłych, utrzymywanych w tonacji etycznego serio³⁴.

W późnych wierszach nurt czułości katalizowany jest świadomością nieuchronnego przemijania, bliskością śmierci. Głęboka melancholia, która ujawnia się choćby w wierszu *Kwiaty* (EB), wdziera się w klasycystyczny spokój, a racjonalny porządek zakłócają sny. Dość przywołać tytuły *Pan Cogito sen – przebudzenie*, *Z nienapisanej teorii snów*, *Pan Cogito a pewne mechanizmy pamięci*, *Dekoracje snu*, *Do czerni*. To w snach przechowuje się to, co niedopuszczone do głosu, schowane, zakryte, i czego musi się wyrzec współczesny poeta. Dlatego w wierszu *Wierność snu* (UR), pisząc o wyrzeczeniu się uczuć, o wyziębieniu rąk i ostudzeniu krwi, poeta przyzna, że

tylko noce wspomnień strzegą:
sny powracają wierni
topielcy ojczystym brzegom.

³² W. Ligęza, *Elegie Zbigniewa Herberta*, [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 27–50. Na temat elegijności w poezji Herberta por. także A. Legeżyńska, *Elegijny bilans egzystencji*, [w:] teże, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 119–128; D. Pawelec, *Elegia*, [w:] tegoż, *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*, Katowice 2006, s. 167–191; M. Mikołajczak, „Świat ze skargi”, [w:] teże, *Pomiędzy końcem i apokalipsą...*, s. 341–353.

³³ M. Antoniuk, dz. cyt., s. 420.

³⁴ Tamże, s. 403.

To w snach od początku lokuje Herbert tłumione treści, w nich kanalizuje się też silny strumień uczuć i obraz arkadii. Oto jeszcze jeden przykład, w którym „dekoracje snu” („dom w dolinie”, „zegar na wieży”, „wieczny czas”) okazują się scenerią arkadyjskiego świata – tego samego, który poeta ukazał w wierszu *Pudełko zwane wyobraźnią* (HPG) i zasypał śniegiem:

być może sen mój cierpliwie wypomina
moje zdrady ucieczki rwanie więzów
niestałość uczuć

albo po prostu mówi że jestem wygnańcem
któremu odmówiony został dom w dolinie
zegar na wieży wieczny czas

(*Dekoracje snu*, UR).

Czytając *Utwory rozproszone*, można odtworzyć pastoralne *continuum*, „dzieje romansu” czy raczej – bo przecież nie o przygodę miłosną tu chodzi – dzieje czułego, „zbyt małego serca” (*Małe serce*, R) i jego tęsknotę za arkadią. Te wiersze potwierdzają, że ich bohater jest wygnanym arkadyjczykiem, który arkadyjską formułę poezji ukrył w snach i zamknął w „pudełku wyobraźni”.

Dlatego *Epilog burzy* w swoim intertekstualnym kształcie apeluje nie tylko do dzieła Szekspira. Ten epilog dotyczy też arkadyjskiej poezji oraz zapisanej już na początku poetyckiej drogi możliwości odnalezienia (i otworzenia) „lasu ardeńskiego” (*Las Ardeński*, SŚ), wyprowadzenia za pomocą pasterskiego instrumentu, „małej fujarki wyobraźni” (*Czarna róża*, SP), kolorów z „czarnej róży”. Pożegnalną książkę czytać więc można – idąc za jednym z jej głównych, zapowiedzianych tytułem wątków – jako opowieść o świecie zniszczonym przez burzę, ale zarazem i o tym, że burza minęła i nad głową jest spokojne niebo.

o popatrz na niebo
zręczne palce wiatru tkają cirrus
jak z różowej wełny niech pochwalony będzie boski cirrus

– mówi jeden z bohaterów nieopublikowanego za życia *Epilogu burzy* (UR). Wszystko dobrze się skończyło, „zręczne palce wiatru tkające cirrus” znów mogą być natchnieniem dla artysty piszącego pochwałę istnienia i swój „mały psalm do łyzy” (*Epilog burzy*, UR).

Wyżej cytowany utwór nie wszedł do pożegnalnego zbioru, jego miejsce zajął wiersz *Pora* (EB)³⁵, będący dialogowym echem wczesnego wiersza *O ufności* (UR):

Poro ufności, przyjdź, o zstąp
na głowy biczowane w mrokach,
na biedny gest złamanych rąk.
Pał światło na obłokach!

Jeśliby pójść tropem obłoków, o których mowa w zakończeniu tego utworu, a które pojawiają się zarówno w wierszach opublikowanych za życia, jak i w tych, które udostępnione zostały dopiero po śmierci poety, można by pewnie uchwycić bukoliczny wątek i równolegle doń biegnącą nić czułości – „współczującą nitkę bólu” (*Po tej nitce...*, UR), którą przetkana jest „przędza wierszy” (*Po tej nitce...*, UR) Herberta.

³⁵ Piszę o tym w rozdziale dotyczącym *Epilogu burzy*.

Spór o angelizm

Na marginesie wiersza *O poezji, z powodu telefonów po śmierci Zbigniewa Herberta* Czesława Miłosza

wstrząsany dreszczem obrzydzenia
Apollo czyści swój instrument
Z. Herbert, *Apollo i Marsjasz* (SP)

Lustro czeka na twarz: moją, jej, jego, nas
Cz. Miłosz, *Jedno zdanie (Wiersze ostatnie)*¹

Wiersz *O poezji, z powodu telefonów po śmierci Zbigniewa Herberta* (zamieszczony w tomie *To* z roku 2004) jest ostatnim słowem poety dla poety na temat tej, od której wszystko się między nimi zaczęło, „wspólnej kochanki” ich obu, jak określił ją Marek Zaleski² – Poezji. To za jej sprawą w korespondencyjnym dialogu Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta po raz pierwszy coś się załamało i zgrzytnęło. Wzniecona iskra przez lata tliła się, a w końcu roznieciła pożar, który wymknął się poza teren poezji, objął poglądy na historię, politykę, sprawy narodowe i strawił, można powiedzieć, dobre relacje między poetami. O konflikcie tym wielokrotnie w różnych miejscach pisano³, dlaczego zatem raz jeszcze powracam do niego? „Z powodu poezji”, a konkretnie – przywołanego na początku wiersza. Zawarta

¹ Ten i inne cytowane utwory Czesława Miłosza przytaczam za edycją Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011. W nawisie podaję tytuł tomu, w którym pierwotnie utwory te były opublikowane.

² Por. M. Zaleski, *Oni dwaj i ona*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 50, dodatek, s. 12.

³ W ostatnim czasie wypowiadali się na ten temat m.in. Aleksander Fiut (*Ukryty dialog*, [w:] tegoż, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003, s. 225–247) oraz Maciej

tam pochwała poetyckiej twórczości – „Wędruje światem / Wiecznie jasna”, pisze Miłosz – sama bynajmniej jasna ani oczywista nie jest. Znaki zapytania pojawiają się, gdy odnieść ją do prowadzonego przez lata dialogu, a zwłaszcza do pierwszego starcia między poetami i wzniesionego wówczas sporu – o angelizm.

Zacznijmy od „iskry”. Była nią reakcja starszego poety na *Studium przedmiotu*. „Napisałeś wiersz bluźnierczy” (ZHCM 23) – skomentuje tekst Miłosz w liście do Herberta 18 lipca 1963 roku, a miesiąc później zarzut ten powtórzy i uzasadni, wpisując poemat w „linię angelizmu” spod znaku Stefana Mallarmégo. O randze problemu świadczyć może, że na tym dyskusja się nie zakończyła. Opinia Miłosza obruszyła Herberta. Młodszy poeta, wchodząc w rolę dworzanina, apeluje do Miłosza-księcia, aby nie utożsamiać go z podmiotem utworu. „Poema opisuje przygodę umysłu szukającego czystości przez zaprzeczenie. Jest to wiersz-maską” (ZHCM 27) – tłumaczy. Warto przywołać dalszy ciąg tej wypowiedzi:

Obrzydliwy jak zaświat Greków pełen mokrych cieni jest dla mnie francuzik malarmé, którego słusznie Księżę nazywa (rzekłbym z rosyjska nieco) swoloczą. Próbowałem i wciąż próbuję napisać o nim mały, ośmieszający poemat (ZHCM 27).

Miłosz, jak dowodzi list kolejny, owych wyjaśnień nie przyjął. I nie zgodził się z tym, „co autor (*Studium przedmiotu*) miał na myśli”. Obstając przy *intentio lectoris*, zasugerował, że Herbert nie jest do końca świadom wpływów Mallarmégo i że „niezbędna puryfikacja przez negację”, operacja „czystościowa” łączy się z uprawianym przez francuskiego poetę kultem sztuki.

Na tym ów wątek korespondencji, jeden z ciekawszych, jeśli chodzi o poruszane w listach problemy estetyczne, się kończy. Czy jednak wszystko zostaje wyjaśnione? Tak na łamach „Pamiętnika Literackiego” twierdzi Maciej Nowak, traktujący spór o *Studium przedmiotu*

Tabor („Za przykładem Waszej Wysokości...”, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 2, s. 194–197). Por. też: M. Zaleski, dz. cyt.

jako nieporozumienie, które w efekcie doprowadziło do pogłębienia więzi między poetami⁴. Dlaczego zresztą miałyby być inaczej? Obaj wszak byli „po stronie drzew i wielorybów”. Obaj dystansowali się wobec pięknoduchostwa, „zakonu Przenajświętszej Subtelności i Wniebowstąpienia” (*Pan Cogito. Ars longa*, EB). „Angelizm”, oznaczający „bujanie w obłokach” i rugowanie materialnej, cielesnej strony bytu, był im z gruntu obcy⁵. Obaj też uważali, że sztukę robi się nie ze słów, lecz z myśli, i że pytania o sens stawiać warto, chociaż nie wykluczają one rzutu kości. Obaj wreszcie parokrotnie wypowiedzieli się przeciwko nicości, na której opierała się idea poezji czystej Mallarmégo. Resumując: nie było o czym dyskutować.

I rzeczywiście spór urywa się..., ale tylko w listach. W roku 1993, a więc trzydzieści lat później, Herbert wydaje bowiem tom poezji *Rovigo*, gdzie zamieszcza „mały ośmieszający poemat” (*Chodasiewicz*), karykaturę starszego kolegi. Mowa tam m.in. o rosyjskości bohatera („pół Rosjanin a pół Polak”) oraz o panującej w jego utworach wilgoci („nie pamiętam jego wierszy lecz pamiętam że tam była wilgoć”). W tym samym tomie publikuje wiersz *Do Czesławia Miłosza*, który nie poddaje się już tak jednoznacznej ocenie, chyba że interpretować go w kontekście sporu o „angelizm”. Takiej interpretacji domaga się zwłaszcza druga część utworu:

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

Nie tylko ze względu na konotacje błękitnego koloru wiersz ten traktować można, co proponuje Janina Abramowska⁶, jako

⁴ Por. M. Nowak, *Spór i dialog poetów. Herbert i Miłosz w świetle korespondencji*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 2, s. 51.

⁵ Warto przytoczyć słowa pochodzące z wywiadu, którego Zbigniew Herbert udzielił Renacie Górczyńskiej: „mój ironiczny Bóg sprawił, że zostałem wybrany członkiem-korespondentem Towarzystwa Mallarmégo, poety, za którym nie przepadam, bo w tym jego symbolizmie brak konkretności, wszystko się roztopia” (*Sztuka empatii. Rozmowa Renata Górczyńska*, WYW 167).

⁶ J. Abramowska, *Wiersze z aniołami*, [w:] *Poznanwanie Herberta*, cz. 2, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 174–175.

sarkastyczną kpinę. Herbert bowiem świadomie pisze „wiersz bluźnierczy” i tym razem to on stawia zarzut o „angelizm”, ubierając go w poetycki, wieloznaczny obraz. „Rozrzedzone w błękicie”, a zatem rozcieńczone i rozwodnione (poddane „operacji czystościowej”) litery, pisanie w asyście aniołów i w takt rozbrzmiewającego chórem anielskim „Alleluja” (a pamiętać trzeba również o mgłę, która pojawia się w pierwszej części wiersza i konotuje „mglistość” symbolistycznej poezji), składają się na ironiczny wizerunek adresata, który uprawia sztukę anielsko wysoką. Dla Herberta, autora prozy poetyckiej zatytułowanej *Żeby tylko nie anioł* (SP), oznaczało to: uwzniośloną, czystą, oderwaną od życia. Warto – na potwierdzenie tej interpretacji – przywołać opinię, w której poeta rozważa fenomen Mallarmégo, zarazem dystansując się wobec tego typu sztuki: „Prawdopodobnie wszyscy ulegali czemuś, czego bardzo nie lubię – takiej zbiorowej halucynacji za pomocą rytmu, słów, rozplływających się obrazów, tego wahania się między błękitem a nicością, która jest wieczna” (WYW 168) – tłumaczy Herbert w rozmowie z Renatą Górczyńską.

Jeżeli obaj deklarowali wierność widzialnemu światu i solidarność z materią, to o co chodziło? I w tym wypadku wyjaśnień szukać trzeba w wierszach – to tam toczył się prawdziwy, choć ukryty, dialog między poetami; implikowane poetyckim szyfrem treści miały rangę ważniejszą od żartobliwej narracji prowadzonej w listach. Ta hierarchia kanałów komunikacyjnych dotyczyła przede wszystkim Herberta, który w korespondencji najczęściej deklarował podziw, w poezji natomiast raczej polemizował z twórczością Miłosza. Sygnałem polemiki są intertekstualne echa, nieraz trudne do uchwycenia, zapośredniczone przez znaki kultury. Część z nich omówił Aleksander Fiut, wskazując m.in. że *Tren Fortynbrasa* (SP) czytać można w kontekście *Pieśni obywatela* (z tomu *Ocalenie*). Ale powinowactwa znaleźć można także w innych wczesnych utworach Herberta. Ich analiza domaga się – na co nie ma tu miejsca – osobnej lektury, poprzestaną na wymienieniu tylko trzech przykładów. Tak oto *Las Ardeński* (SŚ) wyrasta z szekspirowskich gajów, o których mowa jest w wierszach *Kraina poezji* i *W Warszawie* (oba utwory z tomu *Ocalenie*), motyw uchodzenia

z płonącego miasta w wierszu *O Troi* (SŚ) odnieść by należało do utworu *Ucieczka (Ocalenie)* Miłosza, *Prolog* (SP) natomiast zawiera nie tylko aluzję do *Pieśni z Trzech zim*, ale też echo wiersza *Miasto (Ocalenie)*. Czy w utworach starszego poety znajdziemy podobne nawiązania do Herberta? Czy reakcją Miłosza na wiersz, mówiący o mieście, które „zaszło pod ziemię” i tam „świeci jeszcze” (*Prolog*, SP), był utwór *I świeciło to miasto (Gucio zaczarowany)*? Całkiem możliwe, jeśli uznać, że dedykacja (a wiersz ów dedykowany został właśnie Herbertowi) może mieć tutaj rangę argumentu. Ale są także inne przesłanki dialogu, które wiodą właśnie do *Studium przedmiotu*. Otóż reakcją na tytułowy utwór tomu Herberta z roku 1961 (*Studium przedmiotu*) jest tytułowy poemat zbioru wierszy Miłosza wydanych w 1965 roku – *Gucio zaczarowany*. Piąta część tego poematu zaczyna się słowami:

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

Ów wyimek poeta zamieścił także w liście do Herberta (niedługo potem cały utwór opublikowany został w paryskiej „Kulturze”), a po latach tak objaśniał go Renacie Gorczyńskiej:

to jest trochę polemika ze Zbigniewem Herbertem [...] polemika z teorią abstrakcyjną w sztuce. Przeciwstawiam ją sztuce realistycznej, istniejących rzeczy, które chcę jakoś nazwać, namalować, narysować⁷.

W wywiadzie, z którego pochodzą przytoczone słowa, nie ma komentarza na temat innych fragmentów *Gucia*..., np. na temat motta, które brzmi „Istoty od nicości odległość jest nieskończona”. Miłosz nie objaśnia też dalszego fragmentu części piątej, w którym posiłkując się liryką maski, prowadzi ironiczną narrację pierwszoosobową. Tymczasem portret bohatera, w punkcie wyjścia przedstawionego jako protagonista autora *Studium przedmiotu*, daje się odnieść także do Herberta. *Tertium comparationis* wyznaczają cechy bohatera: malarzkie podejście do rzeczywistości (a jak wiadomo, Herbert wrażenia z podróży zawierał nie tylko w wierszach, ale i w rysunkach, i pewnie – tak jak bohater *Gucia zaczarowanego* – nosił w kieszeniach ołówek oraz

⁷ R. Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 139.

szkicownikami); dążenie do uchwycenia „jedną kreską” rzeczywistości (ujęcia linii-formy, będącej odbiciem istoty) oraz patrzenie (kontemplacja) jako sposób poznawania rzeczy. Oto składowe artystycznego programu *Studium przedmiotu!* Jeśli ponadto weźmiemy pod uwagę rys psychiczny opisywanej postaci – bycie pod prąd, któremu towarzyszy idea szlachetnej przegranej („wolę tak przegrać, niż wygrać jako oni” – mówi bohater Miłosza), rodzi się pytanie, czy aby jest to portret nieumyślny. Kropką nad „i” jest fragment ukazujący upadek tegoż bohatera:

Jak Peter Breughel ojciec przewrócił się nagle,
Próbując spojrzeć w tył przez rozstawione nogi.

W tym, wywiedzionym z biografii malarza, obrazie śmierci Petera Breughla Starszego zawiera się aluzja do *Upadku Ikarą*, ale też nawiązanie do wiersza *Dedala i Ikar* autorstwa Herberta. Upadek jest tu bowiem konsekwencją stanięcia w dziwnej pozie, by rzec dosadniej, w pozycji pokracznej, która pozwala patrzeć wstecz i na dół. Nieprzypadkowo te dwa wektory (zwrot ku przeszłości i ku ziemi) określają poetycki horyzont autora *Dedala i Ikar* (SS). Nieprzypadkowo w dialogu ojca z synem poeta staje po stronie tego drugiego, a reinterpretując mit w odniesieniu do obrazu Breughla, pokazuje, że katastrofa Ikarą była świadomym wyborem – wyrazem współczucia i solidarności z tym, co ziemskie. Czy Miłosz polemizował z tym ujęciem? Nie wiadomo, pewne jest jednak, że pisząc swój poemat, znał opublikowany w *Strunie światła* utwór i że przywołując „upadek Petera Breughla ojca”, zabierał głos w kwestii, która Herberta żywo obchodziła, gdyż była jedną z tych, na których wspierał się etyczny maksymalizm poety.

Szaleństwo tak żyć bez uśmiechu
I dwa powtarzać wyrazy
Zwrócone do was, umarli
[...]
Prawda i sprawiedliwość

– pisał Miłosz w utworze zamykającym tom *Ocalenie (W Warszawie)*. Podobnym szaleństwem zdaje się postawa owładniętego imperatywem

etycznym Hamleta (bohatera dedykowanego Miłoszowi *Trenu Fortynbrasa*, SP), a także wybór Ikara czy też upór Antygony.

Ja chcę opiewać festyny,
Radosne gaje, do których
Wprowadził mnie Szekspir. [...]

Czyż na to jestem stworzony,
By zostać płaczką żalobną?

– zapytywał poeta w innym fragmencie wyżej cytowanego wiersza, zastanawiając się nad zadaniami powojennej poezji. A w innym wierszu pisał „Niech umarli umarłym mówią, co się stało” (*Ucieczka z tomu Ocalenie*). Herbert w tej kwestii nie miał wątpliwości. Dla niego gaj Szekspira był spalonym lasem (tak ukazuje go w *Lesie Ardeńskim*, SŚ), a nie wciąż żywą krainą poezji. Autor *Struny światła* był „płaczką”, jak nazwał postawę jego podmiotu Jan Błoński⁸, miał wzrok zwrócony wstecz jak żona Lota, jak Antygona pragnął opłakiwać zmarłych. I w dużym skrócie powiedzieć można, że jego powojenna poezja była szukaniem dla elegijnej postawy nowej dykcji. Idea zimowego ogrodu zastąpić tu miała „ogrody pasterskie”, chłodny intelektualizm – tradycyjną liryczność poetyckiej formy. Stąd predylekcja do awangardowej sztuki, do ekspresji czarnego kwadratu na białym tle i... studium przedmiotu. Właśnie *Studium przedmiotu* zdaje się próbą wyjścia poza elegijny schemat, poszukiwaniem takiego języka, którym można by wypowiedzieć doświadczenie utraty, napisać „prosty tren / o pięknym nieobecny” (*Studium przedmiotu*):

najpiękniejszy jest przedmiot
którego nie ma

nie służy do noszenia wody
ani do przechowania prochów bohatera

nie tuliła go Antygona

(*Studium przedmiotu*, SP).

W tym kontekście spór o „anielskość” jest także sporem o Ikara, o idealizm oraz – co najważniejsze – o powód, który obu poetom kazał

⁸ Por. J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, [w:] *Poznanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 50.

zwracać się „ku ziemi”, w stronę namacalnego, zmysłowego świata. W dużym uproszczeniu rzecz można, że w swojej wierności ziemi Miłosz wybierał komplementarny wobec tamtego kierunku: w górę i do przodu. Ów azymut wiązał się z afirmacją rzeczywistości, która ma kształty, zapachy, kolory, która jest piękna, choć przecież pada na nią cień Ziemi Ulro. Tego cienia nie powinno się wysławiać w poezji:

W czarnej rozpacz i w szarym zwątpieniu
 Składałem wierszem hołd Niepojętemu
 Udając radość, chociaż jej zabrakło,
 Bo mnożyć skargi byłoby za łatwo

(*W czarnej rozpacz z tomu Td*).

Podsumujmy: podczas gdy u Herberta podstawą afirmacji był imperatyw współczucia, u Miłosza „tak” dla świata łączyło się z postawą przezwyciężenia. Dlatego inne znaczenia przypisywali „linii Marsjasza”.

We wspomnianej na początku korespondencji bohater *Apollo i Marsjasz* (SP) przeciwstawiony jest „linii anielskiej”: „Czy chcesz we mnie wmówić, że Marsjasz nie rozumiem?” – zapytywał Miłosz. A jednak, jak się zdaje, rozumiał go inaczej. Herbertowski sylen był bowiem bliskim krewnym Ikara, artystą, który sprzeciwia się boskiemu porządkowi. Siłę jego artyzmu mierzyć trzeba ekspresją rozdartego bólem ciała.

W istocie
 opowiada
 Marsjasz
 nieprzebrane bogactwo
 swego ciała

(*Apollo i Marsjasz, SP*)

– tłumaczył swego bohatera. Linia Marsjasza usprawiedliwia estetykę krzyku, przeciągłe „Aaaa” bohatera jest nie tylko przedśmiertnym paroksyzmem, lecz partyturą muzyki cierpienia; buntem – na miarę romantycznego – wobec boskiej doskonałości i „boga wodnistookiego z twarzą buchaltera” (*Dęby*, ENO). Miłosz etap romantycznego buntu ma za sobą: „Życ nauczyłem się z moją rozpaczą” – powie w wierszu skierowanym *Przeciwko poezji Filipa Larkina* (*Td*). Rozpacz (o tym mówi też wyżej cytowany fragment) po prostu nie przystoi powoływaniu poety.

Ja też pamiętam, żałobny Larkinie,
Że śmierć nikogo z żywych nie ominie,
Nie jest to jednak temat odpowiedni
Ani dla ody, ani dla elegii.

I papierkiem lakmusowym, wskaźnikiem różnicy między poetami jest właśnie ich stosunek do autora nazywanego „poetą żałobnej rozpacz” i „smutnej ironii”. „Poezja Larkina podoba mi się ogromnie” (ZHSB 26) – pisał w liście do Stanisława Barańczaka Herbert. W wierszach Larkina odkrywał „ten rodzaj szarości, który dotyka metafizyki”.

Początek wiersza *O poezji z powodu telefonów po śmierci Zbigniewa Herberta*, zamieszczony w tym samym tomie, co utwór adresowany do Filipa Larkina, czytać można jako rozwinięcie i dopełnienie tamtej filipiki, jako wskazanie innych nieakceptowanych modeli poezji (warto tu zwrócić uwagę również na bezpośrednie sąsiedztwo wiersza *O poezji...* – w tomie następują po nim utwory, *Unde malum* i *Różewicz*, w których Miłosz polemizuje z poetycką wizją Tadeusza Różewicza):

Nie powinna istnieć
ze względu na poczęcie,
embrion i poród,
szybkie dorastanie,
uwiąd i śmierć,
bo co jej do tego.

Nie może mieszkać
w alkowach serca,
w zgryźliwościach wątroby,
w sentencjach nerek,
ani w mózgu zdany na łaskę tlenu.

Nie powinna istnieć, ale istnieje.
Ten, który jej służył,
leży zamieniony w rzecz
wydaną rozpadowi na sole i fosfaty,
zapadającą się
w swój dom chaosu.

Granica między odmiennymi porządkami: egzystencji i wiersza wynika, jak można sądzić, z potrzeby Eliotowskiego korelatu obiektywnego, tj. z pragnienia zdystansowania się wobec języka emocji i ciała. Wszak poezja, zamieszkująca trzewia, wnętrzości czy – mówiąc dosadniej – bebeczy, przechyla się w stronę chaosu, sprzeniewierza „mowie wysokiej”. Dopiero wyzwolenie z „krzyku ginących tkanek”, z „męki wbitego na pal” pozwala doświadczyć wolności:

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

Wędruje światem
Wiecznie jasna.

Aluzja do prozy poetyckiej *Pal* (EB), opowiadającej o torturze choroby; nawiązanie do ostatnich lat życia Herberta, które upłynęły pod znakiem burzliwych zmagania – „pojedyneków Pana Cogito”, interpretowanych jako objawy psychozy poety, a przede wszystkim wskazany w tytule adres – nie zostawiają wątpliwości, że chodzi o niego. Że adresatem wiersza *O poezji...* jest tutaj autor *Epilogu burzy*. Dlatego egzystencjalną i zarazem biologizującą metaforę (poczęcia, porodu, szybkiego dorastania, uwiadu i śmierci) odnieść by można także do poezji, która była owocem szczególnego związku i „poczęła się” wiele lat temu. „Ofiarowuję Panu nie tylko ten rękopis, ale także ś w i ę t ą c h w i l ę poczęcia” (ZHCM II) – pisał Herbert w roku 1958, dedykując Miłoszowi *Tren Fortynbrasa* (SP), który kończył się słowami: „żyjemy na archipelagach / a ta woda te słowa cóż mogą cóż mogą książkę”. I naturalne zdaje się, że po latach to Miłosz pisze swój „tren”, a zarazem hymn na cześć poezji. Poezji Herberta?

Trudno nie zauważyć: wszystkie wypowiedziane w wierszu *O poezji...* postulaty wypływają z koncepcji poezji, którą odnaleźć można w utworach Miłosza. Do Miłosza nawiązuje motyw służenia poezji (produktywny w twórczości autora *Mojej wiernej morwy*) oraz motyw jasności. O ile bohater Herberta, „zatopiony w ciemnych promieniach ziemi” (*Dedal i Ikar*, SP), wybiera obszar „niepewnej jasności” (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM), a do metafizyki odnosi, o czym świadczy choćby cytowany list do Barańczaka, szarość, o tyle wyobraźnia poetycka Miłosza, autora *Jasności promienistych*, zwraca się ku światłu. Poezja, która „wiecznie jasna” wędruje po świecie, a zarazem unosi się

ponad troskami ziemskiego padołu, która odbija niczym lustro piękno świata oraz zakryty sens rzeczy – to wizja Miłosza.

Najtrudniejszy do interpretacji jest w wierszu *O poezji...* fragment mówiący o lustrach:

Kapelusze ze słomki, śliskich włókien, płótna
są przymierzane w lustrach
przed wyjściem na plażę.
Próżność i żądza dalej zajęte sobą.

Liczne lustra i lusterka w utworach Miłosza to zapewne temat na osobną rozprawę. Tu najbliższy kontekst interpretacyjny wyznaczają zwierciadła, o których mowa w ostatnim tomie, m.in. w utworze *Rok 1900 (T0)*, gdzie czytamy:

Ale jak porozumieć się z państwem umarłych?
Wpatruję się w lustra,
w korytarze luster odbitych w lustrach.
Tam mignie kapelusz z rajerem falbany [...].

I jeszcze jeden wyimek, tym razem z wiersza *Zanurzeni (T0)*:

Był wysoki komizm
W układaniu włosów przed lustrem,
W troskach o to, czy kapelusz dość twarzowy,
[...]
W wiązaniu krawata przed lustrem z miną króla zwierząt.

Jakże bawił się nami Duch Ziemi!
[...]
Spełnialiśmy, czego żądał gatunek, zanurzeni
W materii, ktoś powie: po uszy.

W obu wypadkach – w lustrach ustawionych na „drugą stronę”, czyli skierowanych na świat umarłych (*Rok 1900*) i w zwierciadłach odbijających ziemski pozór (*Zanurzeni*) – istota przeglądania się odsyła do heterotopii. Lustro jest heterotopią, powiada Michel Foucault, gdyż objawia naszą nieobecność w tym właśnie miejscu, gdzie się

znajdujemy⁹. W cytowanych fragmentach lustro nie służy wglądowi w świat rzeczy i w siebie, pozwala odczuć raczej swą nieprzystawalność. Czy taki właśnie sens mają lustra, pojawiające się w wierszu *O poezji...*? Być może, potwierdzają wszak niestałość rzeczy – przygodność masek-przebrań, kapeluszy. Zatrzymują to tylko, co ulotne, odbicie pozoru.

Ale trzeba tu przywołać jeszcze inny wątek. W dedykowanym Herbertowi wierszu (*I świeciło to miasto*), mówiąc o swoim powrocie do miasta, Miłosz wspomina przeglądające się w lusterkach kobiety. Wiersz *Zanurzeni*, w którego zakończeniu pojawia się obraz „dźwigającego się z miraży” miasta oraz starca, który donikąd wracać nie zamierza, byłby niejako apendyksem tamtego obrazu. Stary człowiek, wyswobodzony z pożądliwości i próżności („Próżność i żądza dalej zajęte sobą”, *O poezji...*), może odrzucić pozór, w który stroi się ziemska powłoka. Ten wiersz, mówiący o manichejskim porządku istnienia i uwikłaniu ducha w świat materii, niechaj posłuży tu jako lustrzane odbicie – odzwierciedlenie heterotopii tytułowej bohaterki wiersza *O poezji...*, która opuściwszy cielesne mieszkanie, należy do innego świata. Za sprawą „operacji czystościowej”, „niezbędnej puryfikacji przez negację”, jak określił to niegdyś Miłosz w liście do Herberta (w wierszu wyrażającej się zwrotami „nie powinna”, „nie może”), poeta oczyścił ją, niejako wydestylował z osadu ziemskich zanieczyszczeń. I oto finał sporu między poetami. Ostatecznie więc górę bierze „linia Mallarmégo”. Poezja – wyswobodzona, wolna – wraca do stanu pierwotnej harmonii. Nie ma wątpliwości: poezja Miłosza.

⁹ Por. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tłum. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125.

Nota bibliograficzna

Rozprawy i szkice, które złożyły się na tę książkę, w większości były już publikowane. Na potrzeby niniejszego tomu zostały częściowo przepracowane, w niektórych przypadkach zmianie uległy ich tytuły.

Od Orfeusza do Arijona. Pieśń i muzyka w świecie poetyckim Zbigniewa Herberta, „Pamiętnik Literacki” 2002, nr 2, s. 137–151. Przedruk w: *Niepełna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*, red. J.M. Ruszar, Biblioteka Pana Cogito pod red. J.M. Ruszara, Kraków 2009, s. 325–346.

Między kamieniem i wzruszeniem. O dylematach etyki i estetyki w twórczości Zbigniewa Herberta, „Ruch Literacki” 2004, z. 2, s. 205–221.

Tropy szekspirowskie i perspektywa teatralna w poezji Zbigniewa Herberta, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2005, t. 48, z. 1–2, s. 158–173.

„*Nasza zabawa skończona*”. *O pożegnalnym tomiku poetyckim Zbigniewa Herberta z perspektywy szekspirowskiej „Burzy”*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2006, t. 49, z. 1/2, s. 147–161.

„...*Światy, cienie światów, światy z marzenia*”. *Związki Herberta z romantyzmem*, [w:] *Polska literatura współczesna wobec romantyzmu*, red. M. Łukaszuk, D. Seweryn, Lublin 2007, s. 109–127. Przedruk w: *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Biblioteka Pana Cogito pod red. J.M. Ruszara, Kraków 2011, s. 147–168.

Dlaczego „wóz”? Wokół zagadek „poezji tradycyjnej” Zbigniewa Herberta, „Pogranicza” 2008, nr 3, s. 70–75.

Barbarzyńca i kapłan. Poezja Zbigniewa Herberta wobec przeszłości i tradycji, [w:] *Modernizm: zapowiedzi – krystalizacje – kontynuacje*, red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko, Bydgoszcz 2009, s. 508–522.

„Czarny i biały Norwid”. O wierszu „Pora” Zbigniewa Herberta, [w:] *Bórnici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Biblioteka Pana Cogito pod red. J.M. Ruszara, Kraków 2011, s. 293–302.

Herbert hermeneuta (na przykładzie dialogu Herberta z Norwidem), [w:] *Herbert na językach. Współczesna recepcja Zbigniewa Herberta w Polsce i na świecie*, red. A. Grabowski, J. Kopciński, J. Snopek, Warszawa 2010, s. 79–95.

O Miłoszu, Herbercie i poezji. Z powodu Roku Czesława Miłosza, „Pogranicza” 2011, nr 1, s. 54–62.

Aneks bibliograficzny

Prace zamieszczone w książce powstawały sukcesywnie w latach 2001–2012. W tym czasie równoległe z ogłaszanymi studiami bądź już po ich napisaniu ukazywały się nowe opracowania dotyczące twórczości Zbigniewa Herberta. Poniższy wykaz obejmuje wybór najnowszej literatury przedmiotu i stanowi suplement do bibliografii wykorzystanej przez autorkę.

Adamowska J., *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.

Balbus S., *Rozwiązywanie ekfrazy. (Prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta)*, [w:] *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010, s. 177–154.

Herbert [nie]oswojony, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Wrocław 2008.

Herbert na językach. Współczesna recepcja twórczości Zbigniewa Herberta w Polsce i na świecie, red. A. Grabowski, J. Kopciński, J. Snopek, Warszawa 2010.

Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta, red. M. Heydel, E. Wójcik-Leese, M. Woźniak, Kraków 2010.

Kopciński J., *Nastuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.

Mazurkiewicz-Szczyszek A., *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008.

Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta, red. G. Halkiewicz-Sojak, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.

Pan Cogito i perła. W poszukiwaniu duchowości Zbigniewa Herberta, red. ks. S. Urbański, E. Krawiecka, ks. W. Gałązka, Warszawa 2009.

Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010.

Rozmus J., *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk. Szkice literackie*, Kraków 2007.

Solecka K., *Katedra na pustkowiu. Kategoria „praeparatio evangelica” w świetle twórczości Zbigniewa Herberta*, Katowice 2007.

Stoff A., *Herbert: Jak nas kuszono? Dwie interpretacje*, Toruń 2008.

Strażnik pamięci w czasach amnezji. Węgrzy o Herbercie, wyboru dokonał C. Gy. Kiss, tłum., oprac. i wstępem opatrzyl J. Snopek, Warszawa 2008.

Wyraz wytłuskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta, cz. I–III, red. B. Gautier i in., Lublin 2006.

Zawistowska-Toczek D., *Stary poeta. „Ars moriendi” w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008.

Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta, cz. I–II, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.

Żebrowski R., *Zbigniew Herbert. „Kamień na którym mnie urodzono”*, Warszawa 2012.

Streszczenie

Książka dotyczy obecności tradycji romantycznej w poezji Zbigniewa Herberta. Termin „romantyzm” jest tu traktowany szeroko i obejmuje kojarzone z epoką romantyczną cechy i postawy, a w odniesieniu do poszczególnych utworów – wątki tematyczne i motywy. Ideą przewodnią książki jest myśl, że Herbert nie uległ (jak twierdził Ryszard Przybylski) „demuzykalizacji świata” i że lira Orfeusza nie została rozbita.

Ta idea najsilniej wyraża się w pierwszej części książki, a bezpośrednio nawiązuje do niej rozdział, który przedstawia sposób istnienia pieśni i muzyki w świecie przedstawionym utworów Herberta i który ukazuje związek refleksji poetyckiej z myślą Platona oraz z poglądami przedstawicieli wczesnego romantyzmu w Niemczech. Herbert jako uczeń Platona „kocha muzykę, ale jej nie ufa”, gdyż muzyka może odwieść od prawdy. Ostatecznie jednak, opowiadając się po stronieładu, poeta powtarza i dopełnia mit Arijona, który – za pomocą śpiewu – przywraca światu harmonię. O Herbertowskich dylematach mowa jest także w rozdziale konfrontującym rygorystyczny etyczny poeta z jego umiłowaniami „sztuki pięknego pozoru”. Spotkanie etyki i estetyki wyznacza newralgiczny moment tej poezji i ujawnia jej złożoność, a nieusuwalny konflikt moralisty i admiratora piękna okazuje się kluczowy dla Herbertowego światoodczucia. W ostatnim rozdziale omówiony został stosunek Herberta do tradycji romantycznej – stosunek złożony i niejednoznaczny. Choć poeta oficjalnie dystansował się wobec romantyzmu, to w swojej twórczości nader często odwoływał się do kojarzonych z tą epoką postaw, chętnie też sięgał po romantyczne wątki i motywy.

Część druga koncentruje się na norwidowym dziedzictwie w twórczości poety, omawia treści podlegające kontynuacji (ale i rewizji), pokazuje alegatyczny charakter nawiązań Herberta do Norwida oraz

wspólną im obu „hermeneutykę podejrzeń”. W otwierającym tę część studium tytułowe pytanie (*Czy piękno ocala?*) wiedzie ku wyobrażeniu sztuki ocalającej, które pojawia się w twórczości Norwida, a które – nie bez zastrzeżeń – przejmuje i wyraża Herbert. Patronat Norwida sięga przy tym znacznie dalej – obejmuje nie tylko stosunek do piękna, ale i wyobrażenia na temat poezji oraz pewne elementy poetyki. Te kwestie zostają podjęte w interpretacji utworów, zawierających uchwytne sygnały intertekstualnego dialogu między poetami (wierszy *Wóz* i *Pora*).

O wyraźnych pokrewieństwach można także mówić w odniesieniu do związków Herberta z Szekspirem. Część trzecia zarysowuje teatralną perspektywę w utworach poety i omawia liczne nawiązania do sztuk dramaturga, przede wszystkim do dramatów *Hamlet* oraz *Burza*. Rozdział pierwszy tej części przedstawia Herbertowski sposób myślenia o świecie z perspektywy teatralnej i w kontekście historii-spektaklu, zwraca uwagę na oddziaływanie filozofii egzystencjalistycznej na refleksję poety. Tu ukazana została także funkcja motywów szekspirowskich w wierszach Herberta oraz role podmiotu jako aktora, reżysera, błazna i suflera. Kluczowa dla dialogu współczesnego poety z Szekspirem jest postać Hamleta. Ów bohater jest figurą, pozwalającą mówić na temat świata, wartości oraz zadań sztuki. W rozdziale drugim „gest pożegnalny” Herberta zostaje zestawiony z epilogiem Prospera, bohatera *Burzy*. W poezji autora *Epilogu burzy*, tak jak na Szekspirowskiej wyspie, rozegrała się w skrócie historia świata, a jej bohater, tak jak postać Szekspira, szykuje się do odejścia na inny ląd.

Książkę zamykają rozważania, które dotyczą Herbertowskich metamorfoz. Owe metamorfozy zachodzą w świecie poetyckiej wyobraźni i sięgają w sferę poetyki. Szczególnie ważny dla pytań o marzenia i tęsknoty Herberta jest rozdział poświęcony *Utworom rozproszonym*. W tekstach, których poeta nie przeznaczył do druku, odsłania się trop nie tyle romantyczny, co sentymentalny, do głosu dochodzi „nurt płaczu” i temat pasterski, apelujący do wzorca bukolicznego. Ostatni szkic dotyczy przemiany poezji Herberta, ale zapisanej w utworze Miłosa: „Wędruje światem wiecznie jasna” – napisze o niej autor wiersza *O poezji. Z powodu telefonów po śmierci Zbigniewa Herberta*. Pośmiertny dialog jest tutaj pretekstem, żeby raz jeszcze zapytać o relację między poetami, tym razem w kontekście sporu o angelizm.

Proponowana w książce lektura poezji Herberta jest tyleż rewizją, co komplementarnym dopełnieniem utrwalonego w dotychczasowej

repcji wizerunku poety jako klasyka czy neoklasyka. I choć pojemna, synkretyczna pod względem ożywianych tradycji, formuła neoklasycyzmu nie wyklucza obecności romantycznych nawiązań, romantyczne inklinacje w twórczości poety zazwyczaj traktowane były marginalnie, usuwane w cień wyrazistych tropów klasycznych i klasycystycznych. Uzupełnienie wizerunku poety o wymiar romantyczny nie tylko polaryzuje stereotyp Herberta klasyka, ale też pozwala istotnie wzbogacić obraz jego twórczości, przesunąć punkty ciężkości w hierarchizowaniu sensów i artystycznych rozwiązań. „Herbert romantyczny” okazuje się bogatszy, bardziej złożony, a przede wszystkim – zaskakujący wielością dialogów z romantyczną tradycją.

Summary

The book discusses the presence of the Romantic tradition in the poetry of Zbigniew Herbert. The very term 'Romanticism' is broadly understood, and encompasses both the characteristics and the attitudes typical of the Romantic period, as well as specific plots and motifs related to particular works. The primary concept of the book consists in the idea that Herbert did not surrender, as it is claimed by Ryszard Przybylski, to 'depriving the world of music' and that the Orpheus's lyre was not destroyed.

This idea is particularly strongly expressed in the first part of the book. The chapter, which relates directly to the way in which songs and music find their place in the world presented in Herbert's works, shows the relationship between the poetic reflection, Plato's ideas and the views of the representatives of early Romanticism in Germany. Herbert is a Plato's disciple: 'he loves music, but he does not trust it, since music may take people aside from the truth. Eventually however, while declaring himself as the spokesman of order, the poet repeats and completes the myth of Arion, whose singing restores the harmony of the world. Herbert's dilemmas are further discussed in the chapter confronting the ethical rigor of the poet with his affection to the 'art of beautiful appearances'.

The encounter of ethics and aesthetics demarcates the pivotal element of the poetry, manifests its complexity, and the fixed conflict between the moralist and the admirer of the beauty, turns out to be principle significance in Herbert's perception of the world. The last chapter presents Herbert's attitude towards the Romantic tradition. Although the poet distances himself from Romanticism, his works contain numerous references to the attitudes, plots and motifs associated with the period.

The second part concentrates on the Norwid's heritage in the poet's creativity, discusses the contents subjected to continuation (but also revision), presents an intermediate character of Herbert's references to Norwid and the 'hermeneutics of suspicions' common to both poets. The title opening this part of the study; 'Does the beauty rescue?', leads to the notion of art offering salvage which occurs in the works of Norwid, and which is, not without reservations, assumed and expressed by Herbert. Norwid's patronage goes even deeper; it covers not only the attitude towards beauty but also the concepts of poetry and certain elements of poetics. This is presented in two subsequent chapters of this part, devoted to the analysis of two poems (*Wóz* and *Pora*), which contain tangible signals of the inter-textual dialogue.

Certain similarities can be observed in terms of relations between Herbert and Shakespeare. Part three presents the dramatic perspective in the works of the poet and discusses numerous references to Hamlet and *The Tempest*. Chapter one of this part, presents Herbert's view of the world from the perspective of the drama and in the context of the history of the play, shows the impact of the existentialist philosophy on the poet's reflection. The function of Shakespearian motifs in Herbert's poetry as well as the roles assumed by subjects: those of the actor, director, clown, or prompter, are presented. Hamlet remains the key character in the dialogue of the contemporary poet with Shakespeare. He becomes the figure which allows Herbert to talk about the world, values and the tasks of art. The second chapter juxtaposes 'the farewell gesture' of the poet with the Prospero's epilogue in *The Tempest*. Just as on the Shakespearian island, a brief history of the world is depicted in the poetry of the author of *Epilog Burzy*, and just like the Shakespeare's character, the protagonist is just about to leave for another land.

The book is concluded by the considerations concerning Herbert's metamorphosis (*Metamorfozy*). These metamorphoses occur in the world of poetic imagination, which is presented in chapter one of this part, and reach the sphere of poetics. The chapter devoted to *Utwory rozproszone* is particularly important in respect of the questions concerning Herbert's dreams and longings. The texts, which were not supposed to be published, reveal, not so much romantic, but rather a sentimental trait, enriched by the 'lament' and pastoral themes, which in turn relate this poetry to bucolic patterns. The last sketch

concerns a change in Herbert's poetry, yet described as „Wędruje światem wiecznie jasna” ‘Wandering across the world always bright’ by Miłosz in *O poezji. Z powodu telefonów po śmierci Zbigniewa Herberta*. This post-mortal dialogue constitutes another pretext for further questions concerning the relations between the poets, and in this case the conflict of Angelism.

The reading of Herbert's poetry suggested in the book constitutes a revision as well as complementary conclusion of the current perception of the image of the poet as the classic or neo-classic. Although comprehensive in nature and syncretic in terms the revival of the tradition, the formula of neo-classicism does not exclude the presence of references to Romanticism, Romantic inclinations in the poet's creativity were usually treated marginally and were removed into the shade of classical and classicistic tropes. Complementing the image of Herbert with the Romantic dimension not only polarizes the stereotype of Herbert as the classic, but also enriches the picture of his poetry and transfers the center of gravity in the hierarchy of senses and artistic solutions. The ‘Romantic Herbert’ occurs to be richer, more complex, and above all, more surprising by the multitude of dialogues with the Romantic tradition.

Translated by Maciej Wieliczko

Indeks osobowy

A

Abramowska Janina 239
Abrams Meyer Howard 88
Adamiec Marek 52, 94, 95, 111–113
Ajschylos 150
Andrzejewski Bolesław 33
Antoniuk Mateusz 119, 203, 215, 221,
222, 233
Arbiszewska Paulina 52, 95
Arystoteles 81, 114, 158

B

Baczyński Krzysztof Kamil 47, 72,
95–98, 165, 193, 212, 222
Balcerzan Edward 25, 46, 63, 72, 81,
148, 164, 185
Barańczak Stanisław 25, 42, 43, 65,
66, 70, 71, 80, 145, 167, 169, 174,
183, 185, 195, 245, 246
Bator Joanna 214, 215
Bielik-Robson Agata 134
Bierezin Jacek 80
Bloom Harold 134
Błoński Jan 24, 37, 38, 73, 184, 186,
195, 221, 243
Boczkowski Krzysztof 32
Boecjusz 26

Bojarski Wacław 95
Bonowicz Wojciech 70
Borowski Tadeusz 47, 193
Breughel Peter 242
Brzozowski Jacek 133, 134, 163, 166,
172, 173
Bujnowski Józef 150
Burdziej Bogdan 36
Burek Tomasz 189

C

Carpenter Bogdana 95, 150
Chachulski Tomasz 212, 230, 231
Cicha Magdalena 23
Cichowicz Stanisław 143
Corot Jean-Baptiste Camille 165
Czapliński Przemysław 28
Czechowicz Józef 56, 97, 137, 212, 222

D

Dalida, właśc. Yolanda Gigliotti 42
Dedecius Karl 15, 161
Dobrzyńska Teresa 20
Dokurno Zygmunt 102
Dybiak Krzysztof 24, 46, 58, 146

E

Eliot Thomas Stearns 15, 24, 32,
63, 81, 85, 89, 99, 100, 104,
117, 124, 127, 129, 150, 206,
246
Elzenberg Henryk 25, 26, 73, 104,
134, 142, 143, 150, 151
Epiktet 149, 160
Eurypides 150, 154

F

Fedewicz Maria Bożena 88
Feliksiak Elżbieta 80
Fert Józef 52, 55, 94, 98, 111,
Fiut Aleksander 112, 119, 237, 240
Foucault Michel 247, 248
Franaszek Andrzej 24, 36, 46, 73,
82, 95, 140, 146, 152, 161, 164,
184, 221, 239, 243
Francesca Pierro della 198, 208
Frye Northop 167, 171, 175, 195,
196
Fulińska Agnieszka 196

G

Gajcy Tadeusz 47, 95, 96, 97
Gajda-Krynicka Janina 149
Gałczyński Konstanty Ildefons 203
Gazda Grzegorz 123
Gibińska Marta 133, 134, 136, 140,
142, 155, 157, 165, 166
Giorgione, właśc. Giorgio Barbarel-
li da Castelfranco 165,
166, 173, 177, 178
Głowiński Michał 95

Godyń Mieczysław 25
Gołaszewska Maria 56
Gomulicki Juliusz Wiktor 55, 100,
102, 113, 114, 128
Gorczyńska Renata 25, 69, 70, 162,
205, 239–241
Grochowiak Stanisław 56, 65

H

Handke Ryszard 156
Heck Dorota 153
Heidegger Martin 153
Helsztyński Stanisław 135, 167
Herder Johann Gottfried 33
Heydel Magdalena 127, 150
Horacy 81
Hölderlin Friedrich 33

I

Iłowiecki Maciej 80
Inglot Mieczysław 52

J

Jabłkowska Róża 135
James Jamie 25, 26, 40
Janion Maria 29, 77, 79, 87
Jarowiecki Jerzy 102
Jaskółowa Ewa 191
Jastrun Mieczysław 86
Jastrzębski Zdzisław 96
Jaworski Wit 203
Jezus Chrystus 31, 36, 205
Joachimowicz Leon 149

K

- Kafka Franz 156
Kaliszewski Andrzej 29
Kamieńska Anna 102
Kant Immanuel 165
Karpiński Franciszek 212, 217, 218,
228, 230–232
Kartezjusz, właśc. Rene Descartes
75
Kayser Wolfgang 156, 157
Kermode Frank 85
Kleiner Juliusz 216
Kłosiński Krzysztof 187
Kmita-Piorunowa Aniela 222
Kochanowski Jan 152, 165
Kołakowski Leszek 153
Kornhauser Julian 14, 162, 163, 184,
199
Kostkiewiczowa Teresa 230
Kott Jan 137, 140, 142, 147, 156, 157,
168, 175, 176
Kozicka Dorota 61
Kozmian Stanisław 135, 167
Kraskowska Ewa 159
Kristeva Julia 214, 215, 232
Krzyżanowski Julian 152
Kubińska Ola 15
Kucharska-Dziedzic Anita 80
Kuczyńska-Koschany Katarzyna
86, 117
Kunicka Halina 42
Kwiatkowski Jerzy 25, 53, 69, 75, 96

L

- Lam Andrzej 203
Larkin Philip 245

- Legeżyńska Anna 25, 43, 155,
162–164, 184, 233
Leś Mariusz 80
Leśniak Kazimierz 149
Levine David 174
Ligęza Wojciech 23, 82, 114, 179, 233
Lyotard Jean-Françoise 63

Ł

- Łebkowska Anna 96
Łobodowski Józef 190–192
Łukasiewicz Jacek 14, 20, 27, 164, 179

M

- Maciąg Włodzimierz 24
Makowski Stanisław 102
Mallarmé Stéphane 238, 239, 240,
248
Marek Aureliusz 149, 150, 221
Markowski Michał Paweł 196
Melanowicz Mikołaj 123, 129
Merton Thomas 165
Michalski Krzysztof 153
Michałowski Piotr 53, 95
Mickiewicz Adam 72, 73, 83, 84, 89,
101, 145, 165
Mikołajczak Małgorzata 13, 16, 52,
86, 95, 204, 233
Miłosz Czesław 15–17, 19, 112,
137–139, 150, 165, 186–189,
191–193, 222, 237–246, 248
Misiołkowa Halina 225
Mozart Wolfgang Amadeusz 32, 39,
40, 165

N

Najder Zdzisław 97
 Namowicz Tadeusz 33
 Nasiłowska Anna 86
 Nastulanka Krystyna 45, 53, 58
 Nawrocka Ewa 88, 198
 Niemojewska Maria 32, 127
 Nietzsche Fryderyk 58, 70, 77, 98,
 99, 165
 Nieukerken Arent van 74, 81, 82,
 85, 94, 98, 100, 111
 Norwid Cyprian 14, 16, 18, 19, 24, 52,
 55, 58, 63, 66, 81, 84, 85, 89, 91,
 93, 93–109, 111–114, 116–119,
 126, 128, 129, 165, 172, 189
 Novalis, właśc. Georg von Harden-
 berg 33
 Nowak Maciej 238, 239
 Nowak Tadeusz 191
 Nowak Zbigniew Jerzy 145
 Nycz Ryszard 118, 119

O

Obertyńska Beata 190
 Ochab Maria 143
 Opacka-Walasek Danuta 18, 39, 103,
 184
 Opacki Ireneusz 102
 Ossowski Jerzy 203

P

Panas Władysław 25, 56
 Pasierb Janusz Stanisław 190
 Paszkowski Józef 135, 167
 Pawelec Dariusz 83, 184, 186, 189, 233

Peyre Henri 17, 66, 70
 Pietrych Krystyna 94
 Pisarkowa Krystyna 23, 43
 Pitagoras 26
 Platon 25, 26, 38, 40, 41, 52, 53, 55,
 57, 58, 59, 60, 63, 64, 75, 77,
 81, 88–90, 99, 101, 105, 106
 Płaczowska Barbara 33
 Płoszewski Leon 141
 Pluciennik Jarosław 80
 Pocij Bohdan 25, 26, 32, 39
 Podraza-Kwiatkowska Maria 96
 Poprawa Adam 174
 Poradecki Jerzy 231
 Pręczkowska Helena 127, 150
 Prokopiuk Jerzy 33
 Przyboś Julian 56, 125, 126, 183, 220
 Przybylski Ryszard 17, 26, 27, 29,
 30, 32, 42, 77, 124, 177
 Pszczołowska Lucylla 20

R

Rabizo-Birek Magdalena 17
 Reiter Marian 149
 Rejniak-Majewska Agnieszka 248
 Ricoeur Paul 143
 Rilke Rainer Maria 32, 63, 86, 104,
 117, 129, 165, 205, 228
 Rousseau Jan Jakub 226
 Rozmus Jacek 23
 Różewicz Tadeusz 33, 47, 84, 113,
 136, 142, 157, 207, 245
 Rulewicz Wanda 32
 Ruszar Józef Maria 13, 23, 52, 61, 75,
 76, 94, 95, 101, 111, 140, 145, 162

S

Santor Irena 42
Sawicki Stefan 25, 56, 231
Schelling Friedrich Wilhelm
 Joseph 33, 105
Schlegel Friedrich 33
Seneka 150
Sidoruk Elżbieta 80
Siedlecka Joanna 161, 201
Sienkiewicz Barbara 53, 59, 75,
 77
Signorelli Luca 177
Skwarczyńska Stefania 169
Sławiński Janusz 16, 95, 140
Słowacki Juliusz 71, 83, 84, 86,
 88, 96, 103, 135, 212, 216,
 217, 218, 220
Sofokles 143, 150, 151, 179
Sokołowska Jadwiga 143, 150
Sokrates 58, 61, 63, 99
Stala Marian 106, 125
Staniewska Anna 135, 167
Stead Christian Karlson 85
Stefanowska Zofia 84, 85, 86
Steiner George 15, 16
Stępień Tomasz 191
Stróżewski Władysław 107, 108
Sugiera Małgorzata 147
Szekspir William 16, 19, 20, 103,
 104, 133–142, 144, 145–147,
 150–154, 156, 161, 165–171,
 173, 175–179, 187, 216, 234,
 240, 243
Szmydtowa Zofia 55, 59, 99
Szuster Marcin 135
Szymborska Wisława 190
Szymczak Mieczysław 114, 125

Ś

Śliwiński Piotr 28, 80, 82, 152
Święch Jerzy 97

T

Tabor Maciej 238
Tatarkiewicz Władysław 70, 77
Terencjusz 228
Tischner Józef 70
Tomasik Agnieszka 164
Tomasik Wojciech 125
Toruń Włodzimierz 53, 95
Toruńczyk Barbara 46
Trzebiński Andrzej 47
Twardowski Jan 226
Tynecka-Makowska Słowinia 123

U

Ulrich Leon 135, 167
Urbaniak Irena 95

V

Vinci Leonardo da 165
Vujčić Piotr 133

W

Ward Jean 85
Wergiliusz 222, 228
Węgrzyniak Anna 191
Wiatr Aneta 23
Wiegandt Ewa 28
Wiśniewski Jerzy 23, 82, 95, 134,
 163, 233

- Witkowska Alina 71, 84, 211
Witwicki Władysław 40, 64
Workowski Adam 61
Woźniak-Łabieniec Marzena 82, 95,
134, 163, 233
Wyka Kazimierz 47, 96, 116, 117, 183,
184, 222
Wyspiański Stanisław 140, 141, 158
- Z**
- Zach Joanna 52, 95
Zagajewski Adam 14, 184
Zagórski Jerzy 190, 191, 192
Zaleski Marek 225, 226, 237, 238
Zawieyski Jerzy 207, 211
Zawistowska-Toczek Dagmara 101,
162
Zgorzelski Czesław 18, 145
Zięba Józef 191
- Ż**
- Żurowski Maciej 17, 66, 127, 150
Żyszkiewicz Waldemar 163

Opiekę merytoryczną nad Warsztatami
Herbertowskimi
sprawuje Rada Naukowa, w skład której wchodzi:

- prof. dr hab. Stanisław Balbus – Uniwersytet Jagielloński / Uniwersytet
Warszawski
- prof. dr hab. Włodzimierz Bolecki – Instytut Badań Literackich PAN
- prof. dr hab. Andrea Ceccherelli – Università di Bologna
- prof. dr hab. Anna Czabanowska-Wróbel – Uniwersytet Jagielloński
- prof. dr hab. Przemysław Czaplinski – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
- prof. dr hab. Jolanta Dudek – Uniwersytet Jagielloński
- prof. dr hab. Adam Dziadek – Uniwersytet Śląski
- prof. dr hab. Aleksander Fiut – Uniwersytet Jagielloński
- prof. dr hab. Jan Andrzej Kłoczowski – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
w Krakowie
- prof. dr hab. Wojciech Ligęza – Uniwersytet Jagielloński
- prof. dr hab. Andrzej Mencwel – Uniwersytet Warszawski
- prof. dr hab. Zdzisław Najder – Wyższa Szkoła Europejska im. Józefa
Tischnera
- prof. dr hab. Arent van Nieukerken – Uniwersytet w Amsterdamie
- prof. dr hab. Jacek Petelenz-Łukasiewicz – Uniwersytet Wrocławski
- prof. dr hab. Karol Tarnowski – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
w Krakowie
- prof. dr hab. Ewa Wiegandt – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
- prof. dr hab. Zofia Zarębianka – Uniwersytet Jagielloński
- prof. dr hab. Andrzej Zieniewicz – Uniwersytet Warszawski
- prof. dr hab. Tadeusz Żuchowski – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
- prof. UG dr hab. Marek Adamiec – Uniwersytet Gdański
- prof. UKSW dr hab. Wojciech Kudyba – Uniwersytet Kardynała Stefana
Wyszyńskiego
- prof. UMK dr hab. Grażyna Halkiewicz-Sojak – Uniwersytet Mikołaja
Kopernika
- prof. UZ dr hab. Małgorzata Mikołajczak – Uniwersytet Zielonogórski
- prof. UŚ dr hab. Danuta Opacka-Walasek – Uniwersytet Śląski

prof. UŚ dr hab. Dariusz Pawelec – Uniwersytet Śląski
prof. UKSW dr hab. Zbigniew Stawrowski – dyrektor Instytutu Myśli
 Józefa Tischnera
dr hab. Radosław Sioma – Uniwersytet Mikołaja Kopernika
dr Mateusz Antoniuk – Wyższa Szkoła Humanistyczna w Tarnowie
dr Ewa Badyda – Uniwersytet Gdański
dr Alina Biała – Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy Jana
 Kochanowskiego w Kielcach
dr Tomasz Cieślak-Sokołowski – Uniwersytet Jagielloński
dr Tomasz Garbol – Katolicki Uniwersytet Lubelski
dr Dorota Kozicka – Uniwersytet Jagielloński
dr Anna Mazurkiewicz-Szczyszek – Wyższa Szkoła Nauk
 Humanistycznych i Dziennikarstwa w Poznaniu
dr Dariusz Sikorski – Pomorska Akademia Pedagogiczna
dr Marta Smolińska-Byczuk – Uniwersytet Mikołaja Kopernika
dr Agnieszka Tomasik – Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
dr Tomasz Tomasik – Pomorska Akademia Pedagogiczna
dr Mirosław Tyl – Uniwersytet Śląski
dr Adam Workowski – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
dr Dagmara Zawistowska-Toczek – Wydawnictwo Uniwersytetu
 Gdańskiego
Józef Maria Ruszar – dyrektor Festiwalu Poezji im. Zbigniewa Herberta

Seria wydawnicza Biblioteka Pana Cogito

Ruszar J.M., *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.

Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje, red. W. Ligęza, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.

Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretnego w twórczości Zbigniewa Herberta, red. J.M. Ruszar, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.

Wyraz wyluskany z piersi, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006:

część 1: *Herbert w oczach zachodnich literaturoznawców. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej Ośrodka Kultury Polskiej przy Uniwersytecie Paris-Sorbonne (jesień 2004)*, red. D. Knysz-Tomaszewska, B. Gautier;

część 2: *„Pamięć i tożsamość”. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2005)*, red. M. Zieliński, J.M. Ruszar.

Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005), cz. 1 i 2, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.

Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006), red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.

Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta (album rysunków poety oraz reprodukcji dzieł malarskich, które były inspiracją dla wierszy i esejów), red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.

Zawistowska-Toczek D., *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.

Mazurkiewicz-Szczyszek A., *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.

Niepełna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta, red. J.M. Ruszar,
Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.

Antoniuk M., *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta
(do 1957 roku)*, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.

Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta,
red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2010.

Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta,
red. M. Mikołajczak, Wydawnictwo Platan, Kraków 2011.

Szczukiecka G., *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława
Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rym-
kiewicza*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.

Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza,
red. J.M. Ruszar, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.

Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta, red.
G. Halkiewicz-Sojak, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.

Mikołajczak M., „Światy z marzenia”. *Echa romantyczne w poezji Zbigniewa
Herberta*, JMR Trans-Atlantyck, Zielona Góra–Kraków 2013.

W przygotowaniu:

*Patrząc aż do zawrotu głowy. Zbigniew Herbert wobec europejskiego dziedzictwa
(szkice i album)*, red. J.M. Ruszar.

Śniedziewska M., *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec
świata i problemach jego reprezentacji (rozprawa i album)*.

Z recenzji wydawniczej:

Dla Herberta tradycja polskich romantyków stała się cenna z dwóch powodów. Po pierwsze ze względu na typ Herbertowskiej wyobraźni, w której obecne były element wizyjny oraz uczuciowość. Bliski mu więc był Słowacki, z rówieśników Baczyński, a z europejskich mistrzów – Rilke; tych pokrewieństw nigdy się nie wyparł. Po drugie – z powodu łączenia przez romantyków (a szczególnie przez bliskiego sobie Słowackiego) wielkiej, czystej poezji z patriotyzmem, historyzmem, związkami ze starszą rodzimą tradycją. Osobne przy tym miejsce zajmuje stosunek Herberta do Norwida, poety przecież nie romantycznego, ale należącego *de facto* w XX wieku do konstelacji wieszczów – zajmującego osobne miejsce w tej samej znakomitej tradycji, będącego też łącznikiem między romantyzmem a nowoczesnością. „Można powiedzieć – pisze Małgorzata Mikołajczak we *Wstępie* – że sięgając do tradycji norwidowskiej, szekspirowskiej czy romantycznej Herbert zachowuje się jak typowy klasyk – pisze własną wersję *Bema pamięci żałobnego rapsodu* i *Białych kwiatów*, *Czarnych kwiatów*. Tworzy też, podobnie jak Szekspir, swoją *Burzę* oraz jej *Epilog*, w akcie hermeneutycznej lektury odtwarzając te dzieła na nowo”. Ideą przewodnią dzieła Herberta w lekturze Małgorzaty Mikołajczak jest myśl, że Herbert nie uległ (jak głosił Ryszard Przybylski) „demuzykalizacji świata”, że nie uznał rozpadu jego wszelkich spójnych wizji zarówno w filozoficznej myśli, jak i w sztukach (w tym oczywiście w poezji), ale że według niego – jak to sformułowała Autorka w tym samym *Wstępie* – „lira Orfeusza nie została rozbita, a jeśli nawet, to trzeba próbować ją skleić”.

Jacek Petelenz-Łukasiewicz

MAŁGORZATA MIKOŁAJCZAK – kieruje Zakładem Teorii i Antropologii Literatury oraz Pracownią Badań nad Literaturą Regionalną w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autorka książek *Podjąc przerwany dialog. O poezji Urszuli Kozioł* (2000), *„W cieniu heksametru”. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta* (2004), *Pomiędzy końcem a apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta* (2007), *Zbliżenia: studia i szkice poświęcone literaturze lubuskiej* (2011).

trans-atlantyk
ENTERTAINMENT

ISBN 978-83-935061-1-8



9 788393 506118 >