

Małgorzata Mikołajczak  
Uniwersytet Zielonogórski

## „MAŁY PSALM DO ŁZY” NAD UTWORAMI ROZPROSZONYMI ZBIGNIEWA HERBERTA

„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”<sup>1</sup>. 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. Oprócz 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 granicą<sup>2</sup>, wiersze, które ukazały się w antologii z roku 1954 zatytułowanej „...każdej chwili wybierać muszę”<sup>3</sup>, oraz takie, które wprawdzie nie zasiliły

---

<sup>1</sup> Z. Szymański, cyt. za J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002, s. 194.

<sup>2</sup> 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...*

<sup>3</sup> Z. Herbert, „...każdej chwili wybierać muszę” (*almanach poetycki*), Warszawa 1954.

żadnej książki, ale ogłaszane były w czasopismach<sup>4</sup>. 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 książeczki<sup>5</sup>.

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 stronnic. I byłby pewnie bardziej obszerny niżeli wydane dwa lata wcześniej (w 2008 r.) *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.

<sup>4</sup> *Złoty środek*, \*\*\* *Palce wrzeczona dźwięków przyczynę melodii...*, *Dwie stance, 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, Pudełko, 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, Kwarta Główna*.

<sup>5</sup> R. Krynicki, *Od wydawcy*, [w:] Z. Herbert, *Utwory rozproszone. Rekonesans*, wybór i oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010, s. 466. W dalszej części artykułu, odwołując się do tej edycji, posiłkować się będę skrótem UR. Pozostałe przywoływane książki Herberta opatrywać będę skrótami: ŚŚ – *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; EO – *Elegia na odejście*, Paryż 1990; R – *Rovigo*, Wrocław 1992; EB – *Epilog burzy*, Wrocław 1998; WG – *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2001; HE – Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, z aneksem: Z. Herbert, *Hamlet na granicy milczenia*, H. Elzenberg, *Odpowiedź na ankietę* i z faksymiliami wierszy Z. Herberta i H. Elzenberga, red. i posłowie B. Toruńczyk, Warszawa 2002.

Wybór zależy od strategii lektury. Można bowiem (strategia pierwsza) traktować *Utwory rozproszone* jako suplement, czyli 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 między innymi tematu religijnego i sfery konfesyjnych wypowiedzi podmiotu. Tym właśnie kwestiom zamierzam się przyrzeć, 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 Lam<sup>6</sup> i stosunkowo niedawno Mateusz Antoniuk. W obszernym studium, poświęconym uprawianej w latach 1948-1957 twórczości Herberta, M. Antoniuk śledzi tajniki warsztatu i kształtowanie się czy, posiłkując się tytułową metaforą jego książki, „otwieranie głosu”<sup>7</sup>. 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 paradygmatu twórczości, respektowanego w kolejnych dziesięcioleciach”<sup>8</sup>. 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

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2009.

<sup>8</sup> Tamże, s. 456.

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 – heksametr<sup>9</sup>. 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 *Fragmencie* 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 *Fragmencie* podmiot prosi o obłoki, o tyle tu obłok występuje w roli przewodnika.

Pomimo innego sfunkcjonalizowania kluczowych motywów, dostrzec także 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 chiasmetyczna składnia, zamykająca *Psalm* („mówi do Ciebie 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 kontemplować rzeczywistość: „Kontemplować to znaczy rozważać, chłonąć oczami, doznawać jakichś dziwnych przeżyć, że jest coś poza mną” (HN 178). W świetle *Zagubionego fragmentu*

<sup>9</sup> Por. M. Mikołajczak, *Zbigniewa Herberta „odpadki poematu” („Fragment”)*, [w:] tejsze, „*W cieniu heksametru...*”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 83-103.

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 na przykład 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”), zawiera 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 transcendentą 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 1953 r.), 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 1992 r.). Późne utwory realizujące idiom modlitwy, takie jak *Modlitwa poranna, Krótka modlitwa wieczorna* i *Brewiarz*. Drobiazgi pozbawione

są wcześniejszego dramatyizmu, 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 wspomniany 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 odnoszą 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 słycać 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 zamknęci 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 młodszej żywej wiary i nieobecności Boga w wojennym piekle XX wieku. Anioł Stróż jako synekdocha Boga mówi o Jego odejściu, przy czym dramat wiary zostaje ujęty w cudzysłów ironii – nie mamy pewności, czy anioł nie jest efektem alkoholowego *delirium*. Jakkolwiek by było,

coś jednak  
zjawia się  
coś majaczy  
coś napomina z oddali  
cicho jak głos jedwabi.

Podobną anielską postać, wyjętą z fragmentu fresku autorstwa Piera 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, gdyż 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 przekonującą/ 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), mogłyby być jego literackim odpowiednikiem. I obaj są 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, liryki bezpośredniej i zobiiektywizowanego przedstawienia. 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 firanki  
(*Piosenka o nas*, UR).

W juveniliach temat miłosny wyraża się tradycyjną poetyką i liryzacją 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 „szałasu szeptów/ 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 nieszczęśliwej”, relacjonowanej nie tylko w poezji, ale także w listach, zwłaszcza adresowanych do Zawieyskiego, który odgrywał rolę powiernika Herberta. W jednym z takich listów, zwierzając się z duchowych rozterek, młody poeta napisze:

Kobieta, którą kocham, jest w sakramentalnym związku, który musi być uszanowany. A zatem wyrzeczenie. Ale nie mogę wyrzec się miłości, przez którą 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”<sup>10</sup>. 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 goryczą nieszczęścia, a gorycz tę bohaterowie cenią sobie o wiele wyżej niż wszelkie słodkie pogodnej, spełnionej miłości<sup>11</sup>.

W tym właśnie modelu mieści się też opowieść o „miłości poświęconej Bogu” – „wyzwolonej od pieśczoł”, „wysokiej i gorzkiej”, „bliższej gwiazd niżli bicia serca”, jak nazywa ją poeta w wierszu *Nasza miłość* (UR). Przy czym liryczna opowieść Herberta o losie nieszczęśliwych 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 utrwalone wzorce zachowań sentymentalnych, których formalnym wyróżnikiem są zdrobnienia (np. hipokorystykum „przytul główkę” [*Piosenka zakochanego*, UR] czy też „niebo niebieściuteńkie”, „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*, *Kwiatki*). Najważniejszym sygnałem odnoszącym się do tradycji sentymentalnej jest intertekstualne nawiązanie. Cytowany wyżej utwór *Nasza miłość* (UR), zamykający cykl *Podwójny oddech*, wieńczy słowa „Dobranoc/ dobranoc kochana”, w których porzmiewa echo pożegnania Franciszka Karpińskiego:

Dobranoc, Jacenta:  
i wam, usta czyste,  
i słodkie oczęta,

<sup>10</sup> A. Witkowska, *Wstęp*, [do:] *Polski romans sentymentalny*, zawiera: L. Kropiński, *Julia i Adolf*, F. Bernatowicz, *Nierozsądne śluby*, oprac. A. Witkowska, Wrocław 1971, s. LVII.

<sup>11</sup> Tamże, s. XXI.

i piersi parzyste!<sup>12</sup>

I pewnie można by tu mówić o przypadkowym podobieństwie, gdyby nie to, 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:

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 osten-tacyjny subiektywizm, manifestowanie obolałego „ja”.

Byłby to jednak nie tyle romantyzm, ile „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.

<sup>12</sup> F. Karpiński, *Mazurek*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, cz. 1, wyd. T. Chachulski, Warszawa 2005, s. 149.

Motyw zakazanej miłości nie pojawi się więcej w poezji Herberta. W późniejszym wierszu *Kochankowie* (UR) tytułowi kochankowie mają raczej bohaterską niżeli sentymentalną genealogię – to „dobrzy ludzie/ łagodni potomkowie zdobywców”. Dojrzałe i – zaznaczmy 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 na przykład 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 miłosnego spotkania – może jako zapowiedź – 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 Kristevej<sup>13</sup>, 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 *Opuuszczony* (UR):

Już lzy mnie opuściły  
i tylko czasem czasem

<sup>13</sup> Por. J. Bator, *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6.

trzęsą się śmiesznie plecy  
w dłoniach zamykam twarz

[...]

Potem przychodzi tępy spokój  
ucichły smutek greckiej wazy  
i doskonałość samotności

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 spokojem”. 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 *Dlaczego 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 M. Antoniuk – te słowa tworzą krąg określeń dziwnie uporczywych i powracających w różnych próbach nazwania własnego losu”<sup>14</sup>.

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 rozszczonego” 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”<sup>15</sup>. Taki proces obrazuje wiersz, w którym sytuacja z utworu *Opuszczony* (UR) ulega swoistemu odwróceniu:

Cóż ja z tobą czułości w końcu począć mam

<sup>14</sup> M. Antoniuk, dz. cyt., s. 429.

<sup>15</sup> J. Bator, dz. cyt., s. 16.

czułości do kamieni do ptaków i ludzi  
 powinnaś spać we wnętrzu dłoni na dnie oka tam  
 twoje miejsce niech cię nikt nie budzi

Psujesz wszystko zamieniasz na opak  
 streszczasz tragedię na romans kuchenny  
 idei lot wysokopienny  
 zmieniasz w stękania eksklamacje szloch  
 [...]

(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 wyrotowy potencjał i z natury swej zagraża temu, co symboliczne, wprowadzając pewien element oporu, tajemnicze „obce ciało”, na które nieustannie natyka się symbolizacja<sup>16</sup>.

Oksymoron „marmurów mgłą” dobrze oddaje przenikanie się obu sfer – tego, co mgliste, nieokreślone, i tego, co twarde, konkretne, kamienne. Podobnej dialektyce podlega świat przedstawiony w poezji Herberta, o czym była już mowa we wcześniejszym rozdziale (*Przemiana. Poezja Herberta wobec przeszłości i tradycji*). Tu natomiast spróbujemy odnieść ją do zapisanego w juveniliach uczucia.

Dalsze losy młodszej miłości relacjonuje Herbert w napisanym w latach dwudziestych 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 młodszych 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”<sup>17</sup> – pisał ulubiony poeta romantyczny Herberta, Słowacki. Także ironiczny portret „Wielkiej Opuszczonej” wpisuje się w romantyczny wzorec – dawną ukochaną 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 pojawiający się w zakończeniu wiersza *Zima* (UR) obraz:

jak refleksyjny topielec  
 w mocno naciśniętym  
 na uszy kapeluszu

<sup>16</sup> Tamże, s. 10.

<sup>17</sup> J. Słowacki, *Pan Tadeusz. Fragmenty dalszego ciągu eposu*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. XIII, cz. 2, red. J. Kleiner, Wrocław 1963, s. 335.

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 zgola inny wydźwięk.

Być może ten romantyczny sztafaż był elementem autokreacji poety. I może nieprzypadkowo w nakreślonym przez niego 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 księżących 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 kruczankach Elsinoru, z otwartą książką, bezsilnym sztyletem, wędnącym kwiatem.

(*Hamlet na granicy milczenia*, ZHHE 127).

To Hamlet. I najkrótszy konterfekt – Słowacki:

Tuła się wytwornie w Paryżu z różą czerwoną w sercu i pistoletem nabitym żalem za rozłączoną matką

(*Słowo na wieczorze poetyckim w Teatrze Narodowym 25 maja 1998 roku*, WG 95).

Osamotnienie, bezsilność, „idea tułactwa”, bezużyteczna broń (potwierdzająca, że w tle sytuacji miłosnej znajdują się ważniejsze sprawy), staroświeckie emblematy przeszłości, a w wypadku dwóch pierwszych zaniedbanie, które wyraża się w stroju – oto komponenty teatralnie przerysowanych wizerunków – Karpińskiego, Hamleta, Słowackiego. Herberta?

## Szkoła płaczu

Nieodłącznym elementem uczuciowości występującej w wyżej scharakteryzowanym modelu romansowym jest płacz. W młodzieńczych erotykach Herberta płacze poeta i płacze jego ukochana. Płaczą ze smutku, z tęsknoty, płaczą nad tym, że nie mogą być razem i że muszą się rozstać. Ten strumyk (wręcz potok) płaczu wybiega jednak poza obszar sentymentalnej miłości i w *Utworach rozproszonych* snuje się jak *leitmotiv*. Oto garść przykładów:

Umiem:  
                                     głowę wtulić w ramiona  
 żałośnie skomleć  
   (\*\*\*) *Znam...*);

Ludzie mieszkają w oczach –  
 te oczy są czyste jak łza  
   (*Tryptyk naiwny*);

oczy coraz to większe  
 dwie zatrzymane łzy  
   (*Ręce i oczy*);

No, nie płacz. Widzę, że jesteś wierny. Może kiedyś przyślę ci daleką moją kuzynkę, lampę  
   (*Gwiazda mówi*);

z tych oczu wychylała się  
 a ja szedłem naprzeciw  
 wśród rzęs  
 rozchylając ramiona  
 jakbym mógł zebrać wszystkie łzy

[...]

O miłości można mówić bez końca

– nie płacz Kochanie  
 – nie płaczę

  i potrząsa głową moja dziewczyna  
 (łzy jak zwierzątka  
 uciekają w kąci)

(*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 rozejścia się stanowisk jest rozstanie bohaterów.

W *Epizodzie* rozmowa o miłości obrazuje zderzenie racji uczucia – z jednej strony, z drugiej natomiast – 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 zbytniej 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 źródłkami, 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 reformatorzy 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 *Polaly się łyzy me czyste, rześiste*, 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 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) łyzy 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* (SŚ) 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 pobojuwisku, biadającego nad przeszłością...”<sup>18</sup>, jak nazwał Herberta Jan Błoński, będzie usprawiedliwiony – do momentu, gdy poeta znów pozwoli swojemu bohaterowi pisać „mały psalm do łyzy” (*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,

<sup>18</sup> J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, [w:] *Poznanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 50.

takich jak na przykład *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 nieudostępniione do druku utwory. W tym wypadku działa filtr, który na przykładzie wczesnej twórczości poety śledzi M. 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 prób poezjowania wizyjnego, kreacyjnego (*Morze II*). Nie uwzględnił również «parnasistowskich» wierszy, prezentowanych w roku 1950 na łamach «Tygodnika Powszechnego»<sup>19</sup>. 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 Miłosa. U Herberta, podobnie jak w twórczości wspomnianych poetów, wyobrażenia arkadyjskie ciążyą w kierunku przeczuwanej katastrofy, a nuta bukoliczna, pasterska łączy się z tonacją elegijną. Architektualnym wzorcem byłby tu pisany 13-zgłoskowcem (polską odmianą heksametru) wiersz Baczyńskiego *Pożegnanie południa*:

Heksametram fal łacińskich o czerwony zachód.  
 Obłoki brzęczą, pejzaż je spędza do dolin.  
 Do widzenia, słońce mija jak pocałunek  
 i drzewa-pastorały pożegnalnych wiolin.  
 Tylko morze z daleka uwiązane tęskni jak pies.  
 Do widzenia, za zakrętem czeka góra zielona.  
 Noc, tunel łyka dym gorzki od wspomnień.  
 Myślisz: w ojczyźnie teraz uwiądł bez<sup>20</sup>.

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

<sup>19</sup> M. Antoniuk, dz. cyt., s. 440.

<sup>20</sup> K.K. Baczyński, *Pożegnanie południa*, [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, cz. 1, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1979.

szczęśliwość) ujęta zostaje w ironiczny cudzysłów. W kolejnym tomie (*Hermes, pies i gwiazda*) dystans wobec poezji pastoralnej staje się elementem podmiotowej auto-identyfikacji. Oto trzy przykłady:

Balkony eheu nie jestem pasterzem  
nie dla mnie gaj mirtowy strumień i obłoki  
zostały mi balkony wygnany arkadyjczyk  
patrzeć muszę na dachy jak na pełne morze  
gdzie okrętów tonących skarga dymi długa  
(*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 pastery, 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, o czym pisano 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 opowiadanej w poezji Herberta. W utworze *ostrzeżenie* (UR) protogeneza odniesiona została do mechaniczycznej teorii istnienia,

a dezintegracja harmonijnie funkcjonującego świata zobrazowana w metaforze ze-psutego 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. Czynnikiem destrukcyjnym 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 „zbliżeniu łakomstwa i owocu”), a zarazem zawiesza biblijną interpretację. Rekonstruując genezis, 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 łodygę 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 spleta się tutaj z estetyczną racją. Wolno przypuszczać, że nie tylko dziejowa katastrofa zmusiła pasterskie fletnie do odejścia, a echa niedzielnych trąbek zagłuszył nie tylko rytm bębna. O przemianie zdecydował także naturalny rytm rozwoju estetycznego – proces poetyckiego dojrzewania Herberta. We wprowadzeniu do podarowanego Halinie Misiolkowej 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 dotkliwości 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 pastoral jest zatem ironiczna<sup>21</sup>.

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 arkadyjskiej 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:

---

<sup>21</sup> M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Kraków 2007, s. 17.

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  
lekkomyślne 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), sam z tkliwością będzie się pochylał nad kwiatkiem (*Kwiatki*, 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 cieplej 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 czynią z tej wypowiedzi stylizację o czytelnym adresie intertekstualnym, potwierdzonym między innymi 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 będę<sup>22</sup>.

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

<sup>22</sup> F. Karpiński, *Korydon smutny. Na śmierć Palmiry*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, wyd. T. Chachulski, cz. 1, Warszawa 2005, s. 43.



tu adaptowana na obszar twórczości – Palmira i Eurydyka są w poezji XX-wiecznych 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 tradycji<sup>23</sup>. W *Utworach rozproszonych* Orfeusz pojawia się w utworze *Zapasy*. Ukazany tu „spóźniony Orfeusz” uosabia łagodność, dobroć i czułość dla 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 trzcinie 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 gwiazdna metafora („dziś 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 *explicite* 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 świadczyć może choćby wiersz *Piosenka* [EB]), ale z tymi, z którymi 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:

łudziliśmy się że stanowimy forpocztę  
że torujemy drogę do ziemi obiecanej  
szybko straciliśmy łączność z główną armią ludzkości.

<sup>23</sup> 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 rozdz. *Północny Orfeusz [„Zimowy ogród”]* („W cieniu heksametru”. *Interpretacje...*, s. 187-203).

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 „niewinne [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 miłych<sup>24</sup> – zauważa Teresa Kostkiewiczowa. „To właśnie smutek i pokrewne mu nastroje pozwalają przeżyć inne doznania emocjonalne, budzą litość i współczucie; umożliwiają zrozumienie uczuć otoczenia”<sup>25</sup> – 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 wzorec 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*..., oplakując klęskę kraju, powie:

Składam niezdatną w tej dobie  
Szablę, wesołość, nadzieję  
I tę lutnię biedną!...  
Oto mój sprzęt cały!  
Łzy mi tylko jedne  
Zostały...<sup>26</sup>

<sup>24</sup> T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Warszawa 1964, s. 65.

<sup>25</sup> T. Chachulski, *Wstęp*, [do:] F. Karpiński, *Poezje wybrane*, Wrocław 1997, s. XXIII.

<sup>26</sup> F. Karpiński, *Żale Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta*, [w:] tegoż, *Wiersze zebrane*, cz. 1, s. 202.

Źródłem odniesienia dla Herberta może być jednak przede wszystkim poetycki program sentymentalnego poety. „Pojęcie rzeczy, serce czułe i piękne wzory”<sup>27</sup> – 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 intelekt<sup>28</sup>.

Autorowi *Studium przedmiotu* (SP) podejmującemu w swojej twórczości „piękne wzory” (m.in. wzory z *Iliady*, po które sięgał Karpiński), stojącemu „po stronie słabszych”<sup>29</sup> i uprawiającemu „arytmetykę współczucia”<sup>30</sup> 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 reaktywowaniem tego wzorca w twórczości autora *Przesłania Pana Cogito* (PC). „Czyżby Herbert był twórcą neosentymentalizmu?”<sup>31</sup> – 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, może tylko – zważywszy na XX-wiecznych 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

<sup>27</sup> Tenże, *O wymowie w prozie albo wierszu*, [w:] tegoż, *Pisma wierszem i prozą*, ze wstępem P. Chmielowskiego, Warszawa 1896, s. 422.

<sup>28</sup> T. Chachulski, dz. cyt., s. XXXVII.

<sup>29</sup> Na ten temat por. S. Sawicki, *Od strony słabszych*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, z. 1.

<sup>30</sup> Por. J. Poradecki, *Arytmetyka współczucia. Przesłanie moralne poezji Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne” 1990, seria XLVI, s. 5-20.

<sup>31</sup> Tamże, s. 19.

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, między innymi 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 czułej” XVII-wiecznego 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*<sup>32</sup>.

W ostatnich wierszach to, co podlegając destrukcyjnemu działaniu czułości, było dotąd ukryte, silniej dochodzi do głosu. Mateusz Antoniuk, który w przywoływanej już książce bada semantykę i pole znaczeniowe „czułości” w utworach Herberta, pisze o powrotnej fali zastosowań tego wyrazu w późnej twórczości poety<sup>33</sup> 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 serio<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> 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:] *też*, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 119-128; D. Pawelec, *Elegia*, [w:] *też*, *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*, Katowice 2006, s. 167-191; M. Mikołajczak, „Świat ze skargi”, [w:] *też*, *Pomiędzy końcem i apokalipsą...*, s. 341-353.

<sup>33</sup> M. Antoniuk, dz. cyt., s. 420.

<sup>34</sup> Tamże, s. 403.

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.

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 czulego, „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 łzy” (*Epilog burzy*, UR).

Wyżej cytowany utwór nie wszedł do poźegnalnego zbioru, jego miejsce zajął wiersz *Pora* (EB) będący dialogowym echem wczesnego wiersza *O ufności* (UR):

Poro ufności, przyjdź, o zstąp  
 na głowy biczowane w mrokach,  
 na biedny gest złamanych rąk.  
 Pal światło na obłokach!

Jeśli by 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 udośćnione 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.

**„SMALL PSALM TO TEARS”  
 „THE SCATTERED PIECES” BY ZBIGNIEW HERBERT**

Summary

*The Scattered Pieces* by Zbigniew Herbert published in 2010 contain texts scattered in magazines, appearing out of the country and so far unpublished poems. They not only confirm the existing interpretive clues, but also situate them in a different interpretive perspective and modify. The interpretation based on literary motives and authorial creation reveal a trend of personal, confessional and religious poetry of Herbert, showing Herbert's dreams and longings. In this perspective Herbert turns out to be as much a classic as the sentimental writer, „exiled Arcadian” existing between past and contemporaneity and the poet, who longs for the old world harmony. And this is why in the latest collection of Herbert's poetry (*The Epilogue of the Tempest*) he proposes a new shape of Arcadia – „Arcadia after the tempest”.