

# Nagła wyspa

studia i szkice o pisarstwie Zbigniewa Herberta

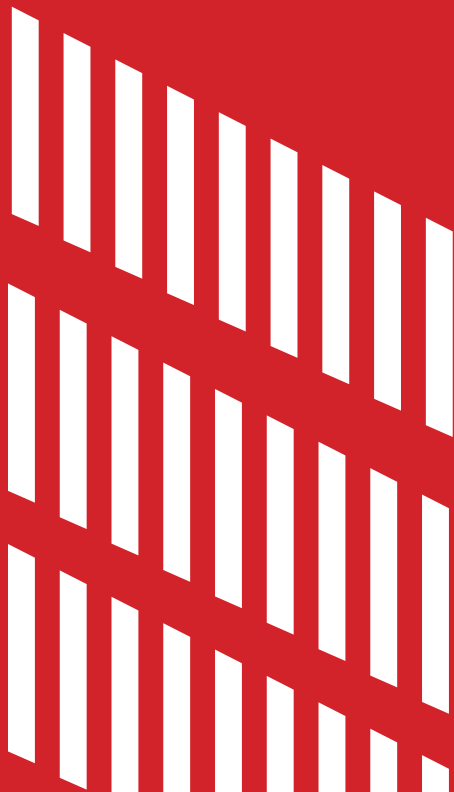
pod redakcją Pawła Próchniaka



strony poezji | biblioteka

## Herbert przez lata pobudzał ruch myśli.

Inspirował, niepokoił, drażnił. Czy tak jest nadal? Czy jego dzieło wychyla się z ram swojego czasu? Czy również dziś jest żywe i poruszające? Na pytania stawiane literaturze można odpowiedzieć tylko z jej wnętrza – w ruchu lektury. Tylko czytanie – uważne, czujne, wnikliwe – otwiera myśl i wyobraźnię na głos literatury. Tym właśnie jest *Nagła wyspa*.



**Nagła wyspa**

**seria**

**strony poezji | biblioteka**

**komitet redakcyjny**

**Paweł Próchniak**

**Danuta Opacka-Walasek**

**Piotr Śliwiński**



strony poezji | biblioteka

# Nagła wyspa

studia i szkice o pisarstwie Zbigniewa Herberta

pod redakcją Pawła Próchniaka

Lublin 2015

Dofinansowano ze środków Narodowego Centrum Kultury  
w ramach programu Kultura - Interwencje 2015

**[KULTURA  
DOSTĘPNA**



Herbert

FUNDACJA IM. ZBIGNIEWA HERBERTA



## Spis treści

- 7 Marek Zaleski  
Herbert – trickster
- 25 Andrzej Franaszek  
Porwane akordy. Tragiczny wymiar życia  
i twórczości Herberta
- 43 Jacek Kopciński  
Solidarność według Herberta. Ciężar postaci dramatycznej
- 57 Anna Nasiłowska  
Herbert – racjonalizm przełamany zwątpieniem
- 69 Joanna Trzeciak Huss  
Herbert – dotknięcia
- 85 Andrzej Skrendo  
Herbert – znieruchomienia
- 109 Dariusz Czaja  
Cena sztuki
- 137 Magdalena Śniedziewska  
Mądra astronomia widzialnego świata. Lekcja  
Cézanne’a według Herberta
- 151 Francesca Fornari  
Przygoda z nieskończonością. O brulionach Herberta
- 169 Krystyna Pietrych  
Herbert w strefie lirycznej
- 195 Piotr Śliwiński  
Porywczność formy





Marek Zaleski

## Herbert – trickster

Herbertowi, a raczej jego poezji, przydarzyła się przygoda, której on sam chyba wolałby uniknąć, ale z której z pewnością dziś się śmieje. Nie chodzi o to, że za życia trafił do narodowego panteonu, ale o to, że wszyscy uznali go za swego poetę i zarazem owo uznanie dokonało się poprzez skandalizowanie jego wypowiedzi, zwłaszcza tych wygłaszanych u schyłku życia. Trafił w okopy wojny kulturowej, toczącej się w Polsce od lat dwudziestu. I tak jest po dziś dzień. Nic więc dziwnego, że obecność autora *Pana Cogito* w kulturze polskiej zmienia się niekiedy w komedię omyłek, a jego poezja pada ofiarą wielu nieporozumień. Reputacja Herberta jako poety przy tym nie ucierpiała, a samą sprawę można by uznać za niezbyt ważną. Warto jednak przyjrzeć jej się bliżej, bowiem pozwala na wgląd w to, co konstytuuje tę poezję i przesądza o jej randze i jej wyjątkowości.

Trzeba tu dodać, że obecność Herberta zmienia się niekiedy w komedię omyłek, także prokurowanych przez przyjaciół tej poezji. Autor *Elegii na odejście* jest poetą jednego absolutu: absolutu ojczyzny – zadeklarował kiedyś Czesław Miłosz, i przecież w najlepszej wierze.<sup>1</sup> To prawda, ale jakiej i jak rozumianej ojczyzny? W wielu swoich tekstach Herbert wypowiadał się jako uczestnik wspólnoty, ale przecież o Herbercie – jak o mało

<sup>1</sup> W *Roku myśliwego* zarzucił Herbertowi ślepe przywiązanie do „jednego imponderabilium: ojczyzny” jako „jednego absolutu” (Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Paryż 1990, s. 53). Tę opinię powtórzył w przeprowadzonej w tym samym roku rozmowie ze swoim monografistą Aleksandrem Fiutem, ogłoszonej następnie w książce *Czesława Miłosza autoportret przekorny* (Kraków 1994).

którym z polskich poetów – można powiedzieć to, co Deleuze mówi o filozofie:

może mieszkać w różnych państwach, nawiedzać różne środowiska, ale zawsze jako samotnik, cień, ktoś będący w podróży, lokator stacji.<sup>2</sup>

Herbert mówił wiele o powinnościach wobec ojczyzny, ale rzekłbym, że robił to w duchu nieco innym, niż ten, który zatriumfował w epoce narodów w ostatnich dwóch stuleciach. Nawet jeśli czynny był w tym splot najbardziej partykularnych i właściwych macierzystej wspólnoty emocji, to zarazem towarzyszyło temu uniwersalne ich rozumienie, jakby wypowiadał, wzorem dawnych autorów, coraz bardziej zapoznawaną w Europie prawdę o tym, że nie jest prawdziwym patriotą ktoś, kogo patriotyzmu nie wzmacnia widok równiny maratońskiej. Słodko i zaszczytnie jest umrzeć za swoją ojczyznę, za swoich przyjaciół, za wolność, za piękno, które sposobi nas do życia. Wszystko to składało się u niego na pojęcie ojczyzny – przecież różne od dzisiejszego jej rozumienia przez wielu „prawdziwych”, nie tylko polskich, patriotów. Ale ziarno nieporozumienia tkwi jednak może bardziej w słowie absolut, aniżeli w słowie ojczyzna. Herbert był poetą absolutu, jeśli za absolut, paradoksalnie, uznać to, czego obecności doświadczamy, ale co pozostaje nierozstrzygalne. Na takie jednak rozumienie nie zgodzi się pewnie wielu czytelników Herberta. Ojczyzna, jakkolwiek doświadczamy jej realności na wskroś, stanowi „rzecz mglistą” – „le chose vague”, Lacanowski „objet petit à”. Tymczasem wielu czytelników Herberta chciałoby odpocząć w raju utraconym, w którym prawda skłoniłaby głowę na ramieniu sprawiedliwości, a dobro i piękno ucałowałyby się wzajem. Nawet jeśli świat autora *Rovigo* był niekiedy światem śpiewających psalmy, to jego twórcy nieobca była wiedza, że

<sup>2</sup> G. Deleuze, *Spinoza. Filozofia praktyczna*, przeł. J. Brzeziński, Warszawa 2014, s. 9.

wartości nam drogie są nierzadko trudno uzgadnialne wzajemnie lub zgoła sprzeczne i wchodzą ze sobą w kolizje. Nie tylko: często stają się sofizmatami w rachunku racji abstrakcyjnych systemów moralnych. Pewnie dlatego kwalifikację „suchy poemat moralisty” – sformułowaną przez poetę w wierszu *Kołatka*, jako określenie własnej poezji – trudno traktować inaczej niż jako ironiczną, podobnie jak cały wiersz.<sup>3</sup> Jeśli uważnie czytamy Herberta, okazuje się, że to, co moralne, równa się u niego temu, co etyczne. Nie tyle chodzi o wybór wartości, ile o odróżnienie dobrego sposobu życia od złego. W tym postępowaniu nie tyle wartości się liczą, ile cnoty. Herbert często wygłaszał pochwałę wartości, zwłaszcza, że był o nie nieustannie pytany. Niewiele rzeczy pieści nasze uszy tak, jak wartości deklinowane przez przypadki. Ale Herbert mówi o nich innym językiem aniżeli ten, do którego jesteśmy przyzwyczajeni i którego na co dzień używamy. Co to znaczy? Znaczący to ciągle zapoznaną prawdę, że mowa poety jest mową inną, niż ta, którą mówią pozostali. W jednym ze swoich tekstów Herbert żartobliwie nazwał poetę kolegą Orfeusza.<sup>4</sup> Orfeusz to pół-bóg, pół-człowiek, to sprzeczność wcielona, ktoś, kto dokonuje transgresji i wdzierają się do sanktuarium tajemnicy. To istnienie paradoksalne: poza dobrem i złem, istnienie narażone na konieczne rozdarcie – wieszczek, kapłan i kozioł ofiarny.<sup>5</sup> Jego mowa wprawia nas w podniosłe drżenie: z zachwyty, ale bywa, że i ze zgrozy. Herbertowi nieraz zdarzało się, że w tym, co pisał, dokonywał transgresji. Również i nim powodowały siły, nad którymi nie panował. Kondycja Orfeusza jest też kondy-

<sup>3</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 102-103 (przytoczenie: s. 103).

<sup>4</sup> Z. Herbert, *Wiktor Woroszyński na tle epoki*, w: „*Węzeł gordyjski*” oraz *inne pisma rozproszone: 1948-1998*, zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądzioła, Warszawa 2001, s. 554.

<sup>5</sup> Vide: R. McGahey, *The Orphic Moment. Shaman to Poet-thinker in Plato, Nietzsche & Mallarme*, Albany 1994.

cją trickstera. To może przyrodzona figura poety, kogoś, kto za sprawą Platona znajduje się w stanie podejrzania jako ktoś, kto zwodzi słowami. Kondycja trickstera jest właśnie kondycją Herberta i persony mówiącej w sygnowanych przez niego tekstach.

Trickster to *speculum mentis*, postać archetypiczna wielu mitologii i kultur – jak niegdyś powiadano – prymitywnych, ale i mitologii greckiego i rzymskiego antyku, czy wreszcie europejskiego folkloru.<sup>6</sup> Kimś takim – jak o tym pisali Karl Kerényi i Carl Gustav Jung – jest Hermes (Merkury), postać akurat dla Herberta emblematyczna. Hermesowi przypada rola pośrednika między porządkiem *sacrum* i *profanum*. Jest on kimś, przy kogo pomocy – choć niekoniecznie za jego sprawą – rzeczy się stają. Czyż nie do tej roli aspiruje właśnie Pan Cogito? Czytamy o nim w wierszu *Gra Pana Cogito*, że „chciałby być pośrednikiem”.<sup>7</sup> W tym akurat wierszu chciałby być „pośrednikiem wolności”, ale sama formuła pośrednictwa jest przecież bardzo pojemna: sięga platońskiej figury akuszera – myśli, obrazów, zdarzeń, i w przypadku poety przystaje doń całkowicie. Trickster uosabia to, co ambiwalentne albo raczej poliwalentne, i co zarazem na tyle niezwykle, że stanowi anomalię i czyni z niego nierzadko kozła ofiarnego. W zapiskach z przygotowywanej, ale porzuconej książki zatytułowanej *Dziennik jagnięcia*, w zamierzeniu Herberta mającej być odpowiedzią na *Dziennik myśliwego* Miłosza, pojawia się znamienne wyznaczenie: „uświadomiłem sobie, że jestem zwierzęciem ofiarnym”.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Vide: *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticism*, ed. by William J. Hynes and William G. Doty, Tuscaloosa and London 1993; P. Radin, *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, New York 1956 (praca Radina zawiera aneks ze studiami Carla G. Junga *On the Psychology of the Trickster Figure* oraz Karla Kerényi *The Trickster in Relation to Greek Mythology*); H. Lock, *Transformation of the Trickster* (artykuł dostępny w witrynie internetowej czasopisma „[Southern Cross Review](#)”).

<sup>7</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 434.

<sup>8</sup> Z informacji Andrzeja Franaszka, przygotowującego biografię Herberta – podczas

Dla Claude'a Levi-Straussa trickster sam jest anomalią binarnego porządku, konglomeratem obecnych na gruncie systemu przeciwieństw.<sup>9</sup> Według Victora Turnera plemienny trickster (a później błazen i klaun) to uosobienie tego, co graniczne, to ktoś ze społecznego marginesu, kto animuje życie instytucji społecznych, wskazując nowe sposoby działania i interpretacji.<sup>10</sup> Kto pokazuje drogę, choć często jego postęga okazuje się niewczesna i przychodzi mu za to zapłacić. W odczytaniach derridiańskich jest pharmakonem, uzdrowicielską dawką trucizny, personifikacją tego, co nierozstrzygalne, marginesem swobody koniecznym dla etycznej refleksji, również czymś konstytuującym grę językową.<sup>11</sup> W nowszych i coraz bardziej metaforycznych ujęciach postaci trickstera jawi się on jako figura płodnej sprzeczności, czyli katalizator sprawczości. Także jako metafora języka stanowiącego matrycę naszego poznania i zarazem siłę destabilizującą każdy sens. Rzec by można: trickster makes the world go round...<sup>12</sup> W moich węż-

konferencji naukowej „Zbigniew Herbert a ruch myśli” (Warszawa, Pałac Rzeczypospolitej, 27-29 października 2014). Vide: A. Franaszek, *Porwane akordy. Tragiczny wymiar życia i twórczości Herberta* (w niniejszym tomie).

<sup>9</sup> Vide: Cl. Levi-Strauss, *Structural Antropology*, New York 1963, s. 224-226.

<sup>10</sup> Vide: V. Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago 1969, s. 125 i n.

<sup>11</sup> Vide: M. Becker, *Trickster and Derrida* (szkic dostępny w witrynie internetowej „Hypercrit”).

<sup>12</sup> Parafrazuję tu nie tylko tytuł znanej piosenki z filmu *Cabaret*, ale i tytuł symptomatycznej w sposobie dzisiejszego traktowania tego toposu książki Levisa Hyde'a *Trickster Makes This World: Mischief, Myth and Art* (New York 1998). Dla Geralda R. Vizenora – autora książki *The Trickster of Liberty. Native Heirs to a Wild Baronage* (Norman 2005) – trickster uosabia komiczną naturę gry językowej; dawny, plemienny trickster to funkcja wyobraźni i działania uwalniającego umysł poprzez dozę komizmu, ale zarazem: potencjalna właściwość języka, który jest – jak pisze – holotropem (gr. ὅλος: „całość” i τρέπειν: „zwracać się ku czemuś”), to znaczy, retortą wszystkiego, z czynnym w niej „triksterskim” tropologicznym mechanizmem uruchamiającym grę elementów znaczących.

drówkach po Herbertowskim labiryncie chciałbym się posłużyć metaforą trickstera jako nicią Ariadny.



W mitologiach trickster jest kimś, kto pośredniczy między światem ludzi i bogów: niekiedy bywa pomniejszym bogiem zajmującym w panteonie miejsce peryferyjne. Jego udziałem są zarówno zwycięstwa, jak klęski, zarówno prawda, jak i błąd. Jawi się on jako nadludzki i niedoludzki, w ścisłej łączności z tym, co w nas ze świata materii, co w nas zwierzęce. Niczym persona Pana Cogito „z piórem odziedziczonym po gęsi i Homerze” – z wiersza *Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*.<sup>13</sup> Ta pasja Herberta była dość znana. „Ja żywię się biologią, czytam o zwierzętach, o drzewach, o ptakach, o fizyce, o kwarkach...” – powiada Herbert.<sup>14</sup> W „kwestionariuszu Prousta” na pytanie „Kim chciałbym być?” odpowie: „Lampartem”.<sup>15</sup> A znowu zważmy: „w ruchach i gestach tak podobny do anioła” człowiek jest przecież także zdeprawowanym, ekscentrycznym zwierzęciem, refleksyjnie wyobcowanym ze świata przyrody, zatem zwrot „kochane zwierzątko” w czułej korespondencji do przyjaciół oddaje dobrze przygody naszej pospólnej kondycji. I pewnie nie przypadkiem humor jest tą dziedziną, w której stale demonstruje się niełatwe sąsiedztwo pomiędzy tym, co ludzkie i co zwierzęce – jak o tym nas przekonują filozofowie.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 397.

<sup>14</sup> *Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia ks. Janusz S. Pasierb*, w: *Herbert nieznany. Rozmowy*, zebrał i oprac. do druku H. Citko, Warszawa 2008, s. 63.

<sup>15</sup> Cyt. za: *Herbert nieznany...*, s. 255.

<sup>16</sup> Vide: S. Critchley, *O humorze*, przeł. T. Mizerkiewicz, I. Ostrowska, Warszawa 2012, s. 60.



Trickster jako postać paradoksalna okazuje się kimś, kto nie ma władzy nad sobą: miotany jest sprzecznościami, ma kłopoty z doświadczaniem własnej integralności i tożsamości. O tym akurat wiele mówią wiersze takie jak *Alienacje Pana Cogito*, *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz* czy *O dwu nogach Pana Cogito*. Dlatego śmiech jest czymś z gruntu przyrodzonym jego kondycji – śmiech, czyli coś, co pochodzi przecież z pogranicza biologii i duchowości, i co uzmysławia nieostateczność i nieoczywistość naszej kondycji. Fotografie Herberta – i to fotografie z różnych okresów jego życia – dają w tym względzie do myślenia. Na większości z nich jest szelmowsko uśmiechnięty. Wszyscy mamy w pamięci napomnienie udzielone w *Przesłaniu Pana Cogito*: „oglądaj w lustrze swą błazeńską twarz”.<sup>17</sup> I powaga Herberta naznaczona jest właściwym dla melancholijnej klaunady błazeństwem. Niekiedy sytuuje się ono na granicy pełnej dezynwoltury dziecinady, stanowiąc obronę prawa do naiwności, wszelako naiwności filozoficznie rozumianej: jako brak zgody na cynizm brutalnego ratio. Powaga jest więc podszyta niepowagą – i nie tylko w wierszach! – ale jeśli żart, jak powiada filozof, okazuje się dobrym epitafium dla emocji, to dlatego, że żartowi i dowcipowi przysługuje wywrotowa energia uchylania znaczeń – zdawałoby się – finalnych, sugerowanych rzekomo przez przezroczystry język Herbertowskiego wiersza, w którym słowa zdają się odsyłać bezpośrednio do swych znaczeń. Diapazon humoru – tak w tekstach, jak i w zachowaniach Herberta – o czym doskonale wiemy, jest bardzo rozległy: od cienkiej, choć często bezlitosnej kpiny<sup>18</sup>, po afirmację.

<sup>17</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 439.

<sup>18</sup> Vide: zakończenie wywiadu „z samym sobą”, opublikowanego przez „Tygodnik Powszechny” w roku 1957: „*Niektóre pana trafne opinie i błyskotliwe*

Humor ma zdolność transformowania rzeczywistości. Nic więc dziwnego, że humor to coś, co zawsze znajduje się na podorędziu trickstera, który lekceważąc wymogi ortodoksji działa na rzecz zmiany status quo i który w swoim działaniu jest profanem. Z tym, że gest profanacyjny często nie ma wiele lub nic zgoła wspólnego z potocznie rozumianą profanacją jako bezczeszczeniem. Gest profanacyjny, jak podpowiada Giorgio Agamben, jest przemieszczeniem tradycyjnej opozycji sakralne-świeckie i asymilacją sacrum do porządku profanum.<sup>19</sup> I Herbert jako profan przechodzi do porządku nad wysokim statusem tego, co sakralne: nad jego niedostępnością czy nad „nierozporządzalnością” – jak powiada Agamben. Czyni ową kwestię – co najmniej – przedmiotem rozmowy, i co za tym idzie: refleksji. Czy nie tak dzieje się w wierszu *Rozmyślania Pana Cogito o odkupieniu*?<sup>20</sup> Owo prze-

*sformułowania przypominają wypowiedzi pośła Osmańczyka, których brak w ostatnich numerach »Przekroju« tak dotkliwie odczuwa nasza myśląca publiczność. Co pan sądzi o tym porównaniu? Przynosi mi ono zaszczyt” (cyt. za: Herbert nieznanany..., s. 7).*

<sup>19</sup> Vide: G. Agamben, *Profanacje*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 93 i n. Agamben pisze: „Filologowie ze zdumieniem odnotowują podwójne i przeciwstawne znaczenie łacińskiego czasownika *profanare*. Z jednej strony uczynić coś profanum, zeświecczyć; z drugiej (i to znaczenie występuje jedynie w wyjątkowych przypadkach) poświęcić. Uogólniając, można powiedzieć, że ta sprzeczność, na którą zwrócił uwagę już Freud, cechuje całe słownictwo związane ze sferą sacrum” (ibidem, s. 98).

<sup>20</sup> W wierszu tym ironicznej retorsji poddane zostaje stwierdzenie: „Nie powinien przysyłać syna”, i dokonuje się to w myśl logiki zaprezentowanej przez Herberta chociażby w rozmowie z Markiem Oramusem; na pytanie „Wierzy Pan w Boga?” poeta odpowiada: „Kiedyś Julian Przyboś zapytał mnie o to samo. Wtedy nie bardzo wierzyłem, miałem wątpliwości potężne, ale odpowiedziałem: tak. I wówczas zacząłem wierzyć. Przyboś zdziwił się: Pan, taki inteligentny, wierzy w tego ukrzyżowanego niewolnika? Pan, esteta od bogów greckich? I im bardziej mi bluźnił i zozydzał, tym bardziej się w tej wierze umacniałem” (*Poeta sensu*, w: *Herbert nieznanany...*, s.101). Sytuowanie się poza opozycjami sakralne-świeckie w dyskursie o sprawach religii czy wiary jest też mocno obecne w wypowiedziach Herberta z przywoływanej już rozmowy, którą przeprowadził z poetą ks. Janusz Pasierb (vide: *Herbert nieznanany...*, s. 58-66).



chodzenie do porządku uchyla jakby „nierozporządzalność” sacrum: niedostępne zwykłym śmiertelnikom czyni dostępnym i oddaje do powszechnego użytku. Agamben cytuje starorzymskiego jurystę:

W sensie dosłownym sprofanowane są rzeczy, które ze świętych lub religijnych stały się na powrót własnością ludzi i są przez nich używane.<sup>21</sup>

To gest reparacyjny, w odróżnieniu od gestu separacyjnego, czyli sakralizującego; gest czynienia ponownie wspólnym tego, co zostało kiedyś rozdzielone. Podobnie poufałość, a nawet bezceremonialność (vide zbiór apokryfów *Król mrówek*), z jaką Herbert traktował greckich i rzymskich bogów, poufałość, z jaką zwykle traktuje się domowników, uznać można za coś w rodzaju właściwej dla porządku profanum „niedbałości” wobec spraw boskich, za rodzaj swobody ignorującej restrykcyjne rozdzielanie, a właściwie znajdującej dla niego specyficzne zastosowanie.<sup>22</sup> Owo zastosowanie sprowadza się do uczynienia tego, co do tej pory było niedostępne albo mało dostępne – materiał codziennego życia, zapisywanego w tekście poetyckim. Dzięki temu jednak coś zostaje na nowo przywrócone życiu, a życie z kolei zyskuje nową głębię, co widać chociażby w paraboli *Próba rozwiązania mitologii*, będącej opowieścią o rozwiązaniu oddziały partyzanckiego. Właśnie na tym gruncie swój najważniejszy wymiar uzyskuje Herbertowska ironia. Rozumiemy ją często dość jednowymiarowo, albo raczej jednokierunkowo: jako gest czyniony przez wyzutych bezprawnie z dziedzictwa, gest rewindykacji zawłaszczonych wartości („Ironia, ta chluba niewolnych” – powiada Miłosz w wierszu *Nie tak*). Zapoznajemy jej wymiar podstawowo-

<sup>21</sup> G. Agamben, *Profanacje...*, s. 93.

<sup>22</sup> Vide: ibidem, s. 95.

wy: gest uchylania opozycji narzuconych jako oczywiste „od początku istnienia świata” (by zacytować Rene Girarda), czyli gest profanacyjny wobec pojęć, spetryfikowanych i zamienionych w fetysze, których zazdrośnie strzeżemy i o które toczy my wojny.



Była tu już mowa o roli śmiechu podminowującego powagę solennej normalności, jako o czymś, co jest immanentnie przynależne kondycji trickstera. Równie istotny jest ludyczny wymiar jego działań. Akurat gest profanacyjny i to, co ludyczne, mają ze sobą wiele wspólnego. Zwalniają bowiem od posłuszeństwa literze mitologicznej bądź religijnej opowieści. Wprowadzając sacrum w przestrzeń gry i zabawy literackiej rewitalizują je, pozwalając mu przetrwać. Zabawa – co podkreśla Agamben (cytuując zresztą Emile’a Benveniste’a) – „odrywa i wyzwala ludzkość od sfery sacrum, nie obalając jednak owej sfery”.<sup>23</sup> Przywraca to, co hieratyczne, więc spetryfikowane, temu, co żywe, a zatem wydane inwencji i fantazji. Herbert bywał niefrasobliwym uczestnikiem zabawy, ale częściej śmiech maskuje u niego grozę, a humor bywa wyszukaną formą adoracji piękna porażki, zarazem jednak zapewnia pole manewru, przestrzeń wolności. I pozwala trzymać fason (jak ktoś powiedział, „godność przysługuje jedynie człowiekowi, dlatego tylko człowiek może być zabawny”). A przede wszystkim ten ludyczny kontekst naszego istnienia wyzwala nas spod władzy konieczności jako kategorii stanowiącej ograniczenie naszej wolności. Gra jest domeną zabawy, wolności, wreszcie przypadku. Dlatego Pan Cogito w wierszu *Gra Pana Cogito* – w którym mówi o kwestiach przecież zasadniczych – woli pozostawać na terenie gry właśnie!

<sup>23</sup> Ibidem, s. 96.



Trikster to rewolucjonista, błazen i nauczyciel życia, ale zarazem jest postacią pikarejską, podróżnikiem, a więc kimś, kto ma możliwość konfrontowania rozmaitych doświadczeń i okazję do zmierzenia się z obcością. „Nigdy nie wyjeżdżałem z Warszawy z żadną gotową receptą, a wracałem trochę pomniejszony, a zarazem wzbogacony, przerażony i oczarowany zawilścią świata” – powiada autor *Barbarzyńcy w ogrodzie*, traktując konfrontowanie się z ową zawilścią jako warunek niezbędny dla ukonstytuowania się myślącego „ja”.<sup>24</sup> Dlatego modlitwy „Pana Cogito – podróżnika” w istocie zamieniają Kartezjańskie dictum w formułę: myślę, a więc jestem inny niż myślę. I zmuszają do rewizji przekonań. Ktoś, kto podaje w wątpliwość istniejące granice, ktoś, kto niekonwencjonalnie przedstawia istotne kwestie bądź je kompromituje, stawia je tym samym na powrót w centrum uwagi i zarazem owo pole uwagi poszerza. Oswaja ze skandalem niebycia w zgodzie z „rzeczami oczywistymi od początku istnienia świata” (by raz jeszcze sparafrazować tytuł książki Rene Girarda) i często czyni cnotę z samego gestu sprzeciwu. Powiada Herbert:

W gromadzie ludzi, którym proponuje się do zjedzenia zupę pomidorową, ktoś musi powiedzieć: „A ja nie będę jadł zupy pomidorowej”, jeśli nawet lubi tę zupę. To jest zasada nie tylko przekory, to jest zasada demokratyczna. Sto procent głosów na tak, to musi być skłamane, statystyka nie uznaje takich wyników.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> *Jeśli masz dwie drogi...*, w: *Herbert nieznany...*, s. 44 (z poetą rozmawia Krystyna Nastulanka).

<sup>25</sup> *Płynie się zawsze do źródeł, pod prąd, z prądem płyną tylko śmieci*, w: *Herbert nieznany...*, s. 93 (z poetą rozmawia Adam Michnik).

Ta „zasada demokratyczna” w rzeczywistości jest przekonaniem filozoficznym: tak jak sto procent racji może być tylko czystą potencjalnością, która daje się pomyśleć, ale nie zrealizować. Tak samo jest i z myśleniem o istocie rzeczy. Jak miemam, Herbertowi-poecie spodobałoby się pewno zdanie Rolanda Barthesa o tym, że inność to skandal, który czyha na istotę rzeczy. Rzeczy nigdy do końca nie są zgodne z samymi sobą. Życie, w odróżnieniu od wszelkiej racjonalistycznej metafizyki, podpowiada nam, że istnienie jest polem, w którym ścierają się sprzeczności. „Sprzeczności nie należy godzić. Natomiast trzeba je sobie uświadamiać. [...] Żyjemy w świecie sprzeczności i my sami jesteśmy ofiarami sprzecznych idei, impulsów, wyobrażeń” – pisał Herbert w roku 1973.<sup>26</sup> „Tam, gdzie dotykamy sprzeczności, znajduje się rzeczywistość – wielka, ontologiczna. Ta sprzeczność, myślę, jest tak płodna, że nie trzeba się wstydzić, iż w tym właśnie zawarta jest tajemnica” – mówił gdzie indziej, odwołując się do lektury Simone Weil.<sup>27</sup> Wprawdzie autor *Kamyka* i *Studium przedmiotu* adoruje niedosiężną istotę i tęskni za niebem tożsamości, ale nie przypadkiem w tym ostatnim wierszu objawia się ona w „żrenicy śmierci”.<sup>28</sup> Dopiero to, co okazuje się martwe, staje się tożsame ze sobą. Wybiera więc sprzeczność, bowiem to ona jest źródłem i zarazem skandalem istnienia. Natura poczynań trickstera podobna jest do natury samego języka, w którym skandal nieoczywistości jest na porządku dziennym. Herbert nie dyskutował transgresyjnych właściwości języka, ale konstruując poetycką personę czynił z ambiwalencji znaczeń zasadę swojej poetyki. Jako poeta rezygnuje z autorytatywnego dyskursu, z monologu: mówi nie wprost, poprzez apokryfy i parable, poprzez opowieści o perypetiach bo-

<sup>26</sup> Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy*, w: idem, „Węzeł gordyjski”..., s. 52.

<sup>27</sup> *Sztuka empatii*, w: *Herbert nieznanym...*, s. 176 (wywiad z roku 1986, z poetą rozmawia Renata Górczyńska).

<sup>28</sup> Vide: Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 284.

hatera, który zawadiacko dziedziczy swój przydomek po wielkim protoplaście, ale wydaje się być co najwyżej melancholijną figurą racjonalnego „ja”, zmagającego się z siłami negatywności. W swoich zmaganiach wątpi, rozpacza i wierzy. Daleko mu do suwerennego kartezjańskiego cogito, do bezcielesnej, niepowątpiewalnej samowiedzy wolnej od ograniczeń, jakie narzucają czas i język – złośliwe demony, które niczym cienie towarzyszą naszemu istnieniu. Poprzestaje na małym: „chciałby pozostać wierny / niepewnej jasności” – czytamy w wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia*.<sup>29</sup> Kategoria gramatyczna czasownika w tym zdaniu nie jest przecież bez znaczenia. To cogito, które świat czyni domem, wnosi do świata sens, ale które musi sprostać swej klęsce. To melancholijny klaun, ironiczne nom de guerre podmiotu, który musi walczyć z napierającymi nań siłami nieokreśloności. Wychylając się zza ramienia autora po to, by za chwilę ukazać się w coraz to nowych pozach, jedynie odgrywa spektakl pewności. To z kolei sprawia, że jego mowa zostaje opatrzona niejako cudzysłowem, a i my nabieramy dystansu. Jego twarz staje się maską, a on sam postacią coraz bardziej literacką. „Gdzie spędzisz wieczność? / Nie wiem. Może w piasku mgławic” – czytamy w jednym z ostatnich wierszy.<sup>30</sup> Takiego locum nie sposób usytuować w żadnym niebie, najwyżej w niebie literatury.



Trickster jest wreszcie tym, który zwodzi i oszukuje. Ten wymiar postaci długo nie przystawał do Herberta. Ale przecież uwielbiał teatr masek i póż, kpinę i inscenizację rzeczywistości. Dowiedzieliśmy się, że w pewnej części zmistyfikował swoją

<sup>29</sup> Ibidem, s. 462.

<sup>30</sup> Z. Herbert, *Rozmowa*, w: idem, *Utwory rozproszone. (Rekonesans)*, wybór i oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010, s. 319.

biografię. Właściwie dlaczego miałyby nas to dziwić? Czy zapomnieliśmy o napomnieniu Rimbauda? Tak! Ja to ktoś inny. W rozmowie z Renatą Gorczyńską mówił Herbert:

Bo ja uważam, że człowiek nie jest tym, czym jest w istocie – a któż z nas wie, kim jest – tylko tym, czym chciałby być. To jest moje podstawowe odkrycie z dziedziny psychologii.<sup>31</sup>

Niechętnie dajemy posłuch psychoanalitycznej i bioetycznej wiedzy, która – opisując techniki obrony i reparacji „ja” – ukazuje konwencjonalny charakter pojęć „normalności” i „patologiczności”, tymczasem owa wiedza leży u podstaw dzisiejszej refleksji nad polityką norm. Herbertowe „odkrycie z dziedziny psychologii” istotnie zmienia perspektywę z moralistycznej na etyczną właśnie: traktując życie jako dążenie do ideału, zwraca uwagę na czynną w tym względzie ekonomię dobra i zła jako elementów inherentnie obecnych i nie dających się wyrugować. Owa ekonomia, nieustannie obecna w myśleniu Herberta, również może znaleźć swoją nową wykładnię, gdy weźmiemy pod uwagę prace antropologów i mitologów, o których tu była już mowa. Trickster przebywa poza dobrem i złem, ale w jego działaniu dochodzi do głosu zarówno dobro, jak i zło. To z tego względu Jung w swoim studium nazywa go „cieniem”, co w nomenklaturze uczonego oznacza animalną i negatywną stronę nieświadomości. Na co dzień tłumiona, i tak dochodzi do głosu w naszych poczynaniach. W przypadku autora *Martwej natury z wędzidłem* owa ciemna strona była przedmiotem troski i nieledwie egzorcyzmów od samego początku. W roku 1950 pisał w liście do przyjaciela:

Cóż za ciekawe bojuwisko uczuć, to moje wnętrze. Wystarczy przymknąć oczy, wystarczy zanurzyć się, aby obserwować, ob-

<sup>31</sup> Z. Herbert, *Sztuka empatii...*, s. 166.

serwować żywioł obserwacji, obsesja obserwacji. Tu rodzi się z podświadomości miłość i nienawiść, tu nie ma sensu mówienie o motywach czy kontroli. Ale jest jakaś zachłanna, pogańska ciekawość samego siebie, ale ta wyzwolona spod władzy moralności i myśli, puszczonej samopas. Jakże żalony i niebezpieczny jest wynik tych eksperymentów. Zatraciłem zupełnie świeżość przeżyć, zatraciłem szczerość. Wyhodowałem w sobie jakąś pokraczną małpę. Cieszyłem się każdym kompleksem. Taki on ciekawy, głęboki i skomplikowany. I utraciłem miłość, to co najważniejsze przecież. Za to była jakaś mania ciągłych kreacji. Niech mnie nikt nie zna. Stale się zmieniać, zaskakiwać samego siebie, czuć się szczęśliwym w nieszczęściu i martwić się radością. I zgrywać się, radować się tym, że „nasze wnętrze jest lunaparkiem”.<sup>32</sup>



Trickster jest wrogiem wszelkich granic, dokonuje transgresji, łamie tabu, stąd jego działania jawią się często jako niemoralne bądź amoralne. To również, zdawałoby się, nie przystaje do wizerunku Herberta. Ale nasze sądy w tym względzie ulegają zmianie, jeśli zobaczymy autora *Raportu z oblężonego miasta* widzianego oczami jego wrogów, „hyclów od moralności socjalistycznej” (by posłużyć się sformułowaniem innego polskiego poety), a więc oczami tych, którzy kwalifikowali go jako wroga Polski Ludowej, uprzykrzali mu życie i uczynili go obiektem esbeckich gier operacyjnych. Tu niewątpliwie Herbert staje się kimś, kto z nadmiarem wypełnia scenariusz outsidera i wroga porządku publicznego. I na ten jego wizerunek godzimy się przecież bez zastrzeżeń. Inaczej jednak wygląda wywrotowy

<sup>32</sup> Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949-1967*, wstęp J. Łukasiewicz, z autografu do druku przygotował i przypisami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2002, s. 34.

i transgresyjny Herbert z lat 90. – Herbert udzielający wywiadów „Tygodnikowi Solidarność”, wypowiadający się na temat obrad Okrągłego Stołu, Adama Michnika, Czesława Miłosza. Tu z jego wypowiedziami mamy kłopoty, tutaj otwierają się wrota transgresji, tutaj dopiero obecność Herberta jest skandalizowana, tu okazuje się polem ścierających się afektów. Czujemy, że stoimy w obliczu jakiejś tajemnicy, wobec czegoś, czego nie da się rozstrzygnąć. Skonfundowani, udzielamy sobie różnych odpowiedzi. Zmienił swoje oceny. Zachorował, nie był już wtedy sobą. Oba twierdzenia są do przyjęcia. Ale może było jeszcze inaczej? Był najzupełniej sobą i był jednocześnie chory. Choroba to jego bycie sobą jedynie potęgowała. I sprawiała, że w spotęgowanej postaci zasadnicze właściwości jego konstytucji obracały się tym razem przeciwko niemu, okazywały się destrukcyjne, maniackalnie wyręczały władze poetyckie. Warto wiedzieć, że postać trickstera z północnoamerykańskich i afrykańskich mitologii posłużyła terapeutom diagnozującym pacjentów cierpiących na schizofrenię w tłumaczeniu ich autodestrukcyjnych bądź trudno wytłumaczalnych zachowań.<sup>33</sup>



Za konkluzję niech więc posłuży napomnienie samego Herberta z eseju *Węzeł gordyjski*: w prostackich rozstrzygnięciach zawsze czai się element brutalnej siły, dlatego nasze próby radzenia sobie z tajemnicą muszą zakładać „zgodę na błędzenie”, mu-

<sup>33</sup> Vide: Ph. Meltman, *The Trickster Figure in Schizophrenia*, „Journal of Analytical Psychology” 1958, nr 1, s. 5-20. Meltman wprost określa schizofrenika jako „osobowość trickstera”. Z kolei Ronald D. Laing podkreśla, że jego „rozumienie schizofrenii nie tylko wiele zawdzięcza studiom nad mitem trickstera w Zachodniej Afryce”, ale powiada też, że wiele dało mu do myślenia i to, iż „wielu terapeutów, i to będących przedstawicielami bardzo odmiennych szkół, porównuje działania terapeuty do zachowań trickstera” (vide: *Mythical Trickster Figures...*, s. 25).



szą uwzględnić „bezradność wobec splątanej materii świata, cudowną ludzką niepewność i pokorną cierpliwość”.<sup>34</sup> Herbert zostawił po sobie wiele wierszy i zdań będących osnową niejednej „sowiej zagadki”. Jego biografia, a także jego dzieło poetyckie, przywodzą na myśl spostrzeżenie wypowiedziane niegdyś, co znamienne, przez poetę i znajdujące z biegiem lat coraz liczniejsze swoje poświadczenia nie tylko w rozpoznaniach filozofii, kognitywistyki, ale także medycyny, topologii, albo mówiąc po prostu, w naszej dzisiejszej wiedzy – spostrzeżenie, że wszelka harmonia jest rezultatem szczęśliwego błędu. Błędu afirmowanego jako szczęśliwa katastrofa, dzięki której dokonuje się przejście do czegoś nowego, a świat toczy się dalej.

<sup>34</sup> Z. Herbert, *„Węzeł gordyjski”...*, s. 78.



Andrzej Franaszek

## Porwane akordy. Tragiczny wymiar życia i twórczości Herberta

### 1.

Nie jest łatwo pisać o Zbigniewie Herbercie. W każdym razie wtedy, gdy chcemy nie ograniczyć się do polonistycznej analizy (choć i tu zadania nie ułatwia olbrzymi krytycznoliteracki komentarz, którym obrosło już dzieło tego pisarza), gdy zależy nam, by w tekście znalazły odzwierciedlenie nasze własne przekonania, innymi słowy, gdy pragniemy zmierzyć się z egzystencjalnym i etycznym wyzwaniem, jakie stanowi życie i dzieło autora *Pana Cogito*. I jego osobiste wybory, i moralne przesłanie twórczości były wszak w wielu pasmach maksymalistyczne, sam zaś Herbert nie stronił od bardzo jednoznacznego ustalania granicy między dobrem i złem, tym, co właściwe i tym, co naganne.

Jednocześnie wydaje się, że stereotypowy wizerunek Herberta jest odzwierciedleniem nie tylko rzeczywistych cech pisarza, ale też – jeśli nie przede wszystkim – polskich tęsknot do postaci bohatera bez skazy. Typową pod tym względem sytuację oddaje opowieść Clare Cavanagh, która wyjaśniając przypadkowemu towarzyszowi podróży z Krakowa do Warszawy, iż zajmuje się pisaniem biografii Czesława Miłosza, usłyszała, że powinna raczej zająć się Herbertem, gdyż to on był prawdziwie szlachetnym człowiekiem i patriotą, nieskompromitowanym kolaboracją z władzą komunistyczną. Czemu tak wielu Polaków odrzuca

Miłosza, jednoznacznie zaś akceptuje autora *Potęgi smaku*? Podejrzewam, że w takim obieraniu drugiego z tych poetów za patrona kryje się także chęć upiększenia siebie; wszak przekonując, że najważniejszym dla mnie wierszem jest *Przesłanie Pana Cogito*, sugeruję – choćby i samemu sobie – że spełniam bezkompromisowe wymagania, jakie utwór ten formułuje. A przecież zdecydowana większość z nas, niezależnie od tego, czy rozmaitych życiowych wyborów dokonywała w latach 40. lub 50. ubiegłego wieku, czy też – w nieporównanie skromniejszej skali – podejmuje je dzisiaj, porusza się raczej w przestrzeniach kompromisu, dwuznaczności, w złożonych pasmach szarości – niż w nieubłaganej konsekwentnym kontraście czerni i bieli. Mówiąc nieco metaforycznie, na różnych poziomach naszych codziennych doświadczeń ani nam w głowach przyjąć wezwanie: „ocalałeś nie po to aby żyć / masz mało czasu trzeba dać świadectwo”<sup>1</sup>, jeśli zaś odwołamy się do innego wiersza tego samego autora, do *Substancji*, powinniśmy przyznać, iż zostaniemy policzeni nie pośród tych, którzy „kochają bardziej piękne słowa niż tłuste zapachy”, lecz tych, którzy dzięki przemyślności uratowali się, przetrwali i „wracając z pełnymi workami ze szlaków ucieczki”, wznoszą „łuk triumfalny / dla pięknych umarłych”.<sup>2</sup>

Twórczość Herberta wyraziście opisuje, a czasem wręcz nakazuje wierność, prawość, bezinteresowną czułość – my jednak, czytelnicy, żyjemy zwykle poniżej jej poziomu. Ale przecież, na pewien sposób, także i sam autor *Napisu* – mając z tego powodu poczucie winy – należał do tych, którym los przyniósł nie bohaterską śmierć, a raczej wspomnienie „pięknych umarłych”, zaś jego działania i emocje niejednokrotnie

<sup>1</sup> Z. Herbert, *Przesłanie Pana Cogito*, w: idem, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 439.

<sup>2</sup> Z. Herbert, *Substancja*, w: ibidem, s. 160, 161.

dalekie były od wzorców wziętych ze starożytnych żywotów lub szkolnych czytanek. Był Herbert mężny, szlachetny, cierpiący, ale też skomplikowany, uwikłany w siebie. Tragiczny, ale nie jednoznaczny. Świadomość tego faktu zapisuje jeden z wierszy cyklu *Brewiarz*, cyklu niedokończonego, urwanego, a przez to tym bardziej bolesnego i symbolicznego. Wśród linii poetyckiej modlitwy czytamy tutaj:

nie zdążę już  
zadośćuczynić skrzywdzonym  
ani przeprosić tych wszystkich  
którym wyrządziłem zło  
dlatego smutna jest moja dusza

życie moje  
powinno zatoczyć koło  
zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata  
a teraz widzę dokładnie  
na moment przed kodą  
porwane akordy  
źle zestawione kolory i słowa  
jazgot dysonanse  
języki chaosu<sup>3</sup>

Z pewnością i my, czy przynajmniej zdecydowana większość z nas, pozna w czas starości uniwersalną prawdziwość tych słów. Ale życie Zbigniewa Herberta bolesnym niedokończeniem, rwaniem się nici, jest naznaczone wyjątkowo mocno. Jakby prawdziwa była ta wczesna intuicja, która młodemu studentowi filozofii, rozpoznającemu swoje artystyczne prze-

<sup>3</sup> Z. Herbert, *Brewiarz* [*Panie, wiem że dni moje są policzone...*], w: *ibidem*, s. 640.

znaczenie, kazała przypuszczać, iż pisać może jedynie wtedy, gdy poczuje „zachwianą równowagę między sobą a światem”.<sup>4</sup>

## 2.

Czasem linie rwały się w najprostszy sposób – wszak był Herbert człowiekiem w ruchu, trudnym do uchwycenia także w najbardziej podstawowym sensie tego słowa. Jak ukazuje kalendarium jego życia, podróżował uporczywie, zarówno do Francji, Niemiec, Anglii, Włoch, Stanów Zjednoczonych czy Grecji, jak i – skromniej – do Zakopanego, Augustowa, Kazimierza nad Wisłą, a nawet podkrakowskiego Tyńca czy podwarszawskich Lasek. Mieszkał w hotelach i domach przyjaciół, wynajętych pokojach czy stacjach stypendysty, żył na walizkach, wypełnionych dwiema koszulami i pryzmą książek; zabiegał u władz PRL-u o wznowienie paszportu, ale też, przynajmniej z początku, wnosił listowne prośby do ojca i matki o przedłużenie ważności „wizy rodzicielskiej”. Z kolejnych miejsc wyjeżdżał w pośpiechu, czasem bez pożegnania, często wymykał się, znikał w muzeach Florencji, zaułkach Amsterdamu czy Jerozolimy, szukany przez żonę, tłumaczy, wydawców.

Żył „chwilą / od zachwytu do zachwytu / od upadku do upadku / od epizodu do epizodu”.<sup>5</sup> Prawie bez pieniędzy, zatrzymywał się na krótko, najczęściej w dalekich od komfortu azylach, w hotelach, które opatrywał później wspomnieniem „okropny”, nieraz natrafiając w nich na „szczury karaluchy brud”. Kiedyś nawet, w greckich Salonikach, konstatował sarkastycznie, że znajduje „wszędzie ciuchy po tych, którzy umarli (zamordowani?)

<sup>4</sup> Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. i posłowie B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 87.

<sup>5</sup> Archiwum Zbigniewa Herberta [dalej: AZH], Biblioteka Narodowa, Warszawa, sygnatura: AKC. 17851, t. 10.

z rozpacz”.<sup>6</sup> Wędrowki przynosiły spotkania szczęśliwe, które wspomni z czasem *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika*, ale zapiski mówią też o męczących „kłótniach z cerberami” w muzeach, o tym, że gdzieś go „oszukali” przy sprzedaży biletów, o ukradzionych bagażach, razem z którymi przepadły – a jednak! – spiniki i krawaty... Niejeden raz zwyczajnie niedojadając, marznąc, raniąc stopy, czując „duże osłabienie”, łapiąc zapalenia ucha, grypy i przeziębienia, ocierając się o śmierć w samochodowym wypadku, traktował Herbert podróż jako zmaganie i ze światem, i z własną słabością, czasem na ostatecznej już granicy, jak wtedy, gdy po nocy tułaczki, prosto ze szpitalnego łóżka, salami Prado pojedzie na inwalidzkim wózku, pchany przez ledwie trzymającą się na nogach żonę, bezwzględny dla siebie, ale i dla niej, a potem napisze w liście:

spędziłem w Madrycie cztery szalone dni i noce borykając się z ciężką chorobą, jakbym postanowił umrzeć przed obrazem Goi czy Velázquez. Była to na pewno moja najbardziej zwariowana podróż, ale jej nie żałuję.<sup>7</sup>

### 3.

Jak powstaje sztuka? Pytanie brzmi patetycznie, my jednak – niejako po herbertowsku, zgodnie z trzeźwym duchem *Barbarzyńcy w ogrodzie* i *Martwej natury z wędzidłem* – zapytajmy nie o natchnienie, głos dajmoniona, ale o materialną podstawę: papier, gabinet, bibliotekę.

Oczywiście były też w życiu Zbigniewa Herberta okresy wygodnych, berlińskich lub warszawskich pracowni, częściej

<sup>6</sup> AZH, sygnatura: AKC. 17955, t. 100.

<sup>7</sup> F. Śmieja, „Umrzeć przed obrazem Goi”. *Wspomnienie o Zbigniewie Herbercie*, w: *Wierność. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, wybór, red. i oprac. A. Romaniuk, Warszawa 2014, s. 245.

jednak wystarczać mu musiał stół w bibliotece, chybotliwe biureczko w hotelu czy symboliczny stolik w kawiarni. Życie w drodze to także zostawione za sobą książki, gubione notatki, czy wręcz skradziony i cudem odzyskany maszynopis – jedyny pełny, ostateczny zapis jeszcze nieopublikowanego tomu *Pan Cogito*. Herbert nawet notuje w pośpiechu, czasem może stojąc, przysiadając na chwilę na murku czy ławce. Jeśli Czesław Miłosz posługiwał się przez lata solidnymi kajetami w twardych oprawkach, które mieściły się w pojemnej profesorskiej teczce, notatniki młodszego poety są najczęściej na tyle małe, by zamieszkać w kieszeni marynarki, z początku zresztą to tylko tanie i zgrzebne PRL-owskie szkolne preparatki czy tak zwane „zeszyty do słówek” o brzydkim, zażółconym papierze. Niektóre utwory znajdowały swój początek na małych karteczkach, muzealnych ulotkach, trafiają się słowa utrwalone na opakowaniu papierosów lub skrawku pudełka po jakimś leku. Symboliczny wymiar mają zapiski, jakie chory poeta robił w latach 80. na odwrocie komputerowych wydruków jadłospisów, które codziennie otrzymywali pacjenci paryskiego szpitala świętego Ludwika. Przy okazji, z właściwym sobie poczuciem humoru i błyskotliwością, autor *Elegii na odejście* notuje, że szpitalne jedzenie najwyraźniej przygotowywane jest przez diabła, pod wpływem którego „najprostsze i zdawałoby się trudne do popsucia dary boże”, jak jajka czy ziemniaki, „zменяją się w antyjedzenie (diabeł to czysta negatywność)”...<sup>8</sup>

W kolejnych zeszytach, na kartkach i serwetkach pismo Herberta jest drobne, litery cienkie, krusze. Z początku kaligraficzne, wraz z latami życia i kolejnymi chorobami stają się rozchwiane, drżące, nieczytelne, jakby i one nie mogły osiągnąć bezpiecznej stabilności. Autor *Struny światła* zwykle chwycił najpierw pojedyncze wyrazy, zaczynając zdania. Wokół takich ognisk, przebył-

<sup>8</sup> AZH, sygnatura: AKC. 17877.



sków, krystalizował się stopniowo wiersz czy akapit eseju, słowa z wolna wypełniały przestrzeń kartki. Czasem, z wiekiem coraz częściej, w notesach Herberta pozostawały tylko samotne mikrozapisy, z których dowiadujemy się na przykład, iż w wierszu *Łóżko w sypialni rodziców* miały pojawić się frazy: „z orzechowego drewna” oraz „jak mapa wszechświata”.<sup>9</sup> Zdarzało się też, że powstawały jedynie liczne tytuły – jakby w chwili twórczego zrywu pisarz planował na zapas, zadając sobie pracę na najbliższe dni, by ostatecznie niczego nie zrealizować, pozostawić puste kartki, na marginesie których unoszą się zdania „Pan Cogito rozmyśla o ostatecznym rozwiązaniu” czy „Hibernacje Pana Cogito”.

Gdy otwieramy kolejne teczki w archiwum poety, uderza nas właśnie ilość nieukończonych projektów, po których pozostały jedynie cząstki lub wstępne notatki. Sięgając na chybił trafił: szkice o niewolnictwie w starożytności i o przyczynach upadku Rzymu, obszerne prace o Rembrandcie i Vermeerze, esej o jednoróżcu i plan książki *Mała historia świata*, w której znaleźć się miały rozdziały takie jak *Wygnanie z raju*, *Wieża Babel*, *Dlaczego kaci śpią zdrowym snem* czy *Dwie twarze Chrystusa...* Z chaotycznością codziennego życia, ale też z bolesnym rytmem przesładującej pisarza choroby dwubiegunowej, kontrastuje tutaj potrzeba rzetelnej pracy. Herbert najwyraźniej nie chce opierać się na „poetyckich” impresjach, na subiektywnym jedynie odczuciu; gdyby mógł, przed sformułowaniem pierwszego własnego zdania przeczytałby wszystko, co inni napisali wcześniej na ten sam temat. Gromadzi wypisy po polsku, niemiecku, francusku i angielsku, ogląda obrazy i ich reprodukcje, szkicuje, zbiera pocztówki i wycinki z gazet. Prawdopodobnie im był starszy, tym ta potrzeba stawała się silniejsza, narastała niemożność zakończenia, może obawa przed nim, jakby nad twórczą aktywnością pisarza ciążył melancholijny, niemożliwy do spełnienia zamysł zgromadzenia

<sup>9</sup> AZH, sygnatura: AKC. 17851, t. 6.

i objęcia wszystkiego. Jakby wśród przywoływanych chętnie przez Herberta aniołów, takich jak Szemkel, powinien być znaleźć się i zadumany, nieobecny, opierający ciężko głowę na dłoni anioł ze słynnego miedziorytu Dürera...

#### 4.

Szemkel, drepzczący nerwowo „w starej wyleniającej aureoli”, był pośrednikiem, wędrowcem, nie zadomowionym ani wśród śmiertelnych, ani w wysokiej boskiej sferze, aniołem nie do końca anielskim, nieustannie przemierzającym drogę „między otchłanią / a niebem”.<sup>10</sup> Czy nie jest do niego podobny Pan Cogito, którego lewa noga – jak pamiętamy – była „skłonna do podskoków / taneczna / zbyt kochająca życie / żeby się narażać”, prawa zaś „szlachetnie sztywna / drwiąca z niebezpieczeństwa”, i który w konsekwencji szedł „przez świat / zataczając się lekko”?<sup>11</sup> Nie można naturalnie utożsamić poety z jego bohaterami, zwłaszcza w przypadku tak chętnie budującego postaci i maski Herberta, warto przecież zauważyć, jak różne, czasem wręcz jaskrawo sprzeczne potrafią być poświęcone pisarzowi wspomnienia.

Autor *Roviço* bywał zatem ciepły, przyjacielski, opiekuńczy, trzeźwy, uderzająco mądry, improwizujący mówione eseje, w których choćby ze sposobu wiązania krawata wysnuwał uwagi o podstawach cywilizacji. Klarownie odczytujący rzeczywistość, zdyscyplinowany i skuteczny w działaniu. Jak wtedy, gdy po ojcowsku opiekuje się szykanowanym przez władze Ryszardem Krynickim, nominuje go do austriackiego stypendium, wywalcza dlań wyjazd z PRL-u, wyciąga z oskarżenia o... przemyt narkotyków. Gdy współpracuje z „Zapisek” i chodzi jako obserwator na procesy polityczne, gdy zbiera pieniądze na niezależne nagrody

<sup>10</sup> Z. Herbert, *Siódmy anioł*, w: idem, *Wiersze zebrane...*, s. 128, 127.

<sup>11</sup> Z. Herbert, *O dwu nogach Pana Cogito*, w: ibidem, s. 367, 368.

literackie i dla mordowanych Czechenów... Jednoznacznie, z wielką godnością stawiający przed sobą i przed innymi pisarskie zadanie: „nigdy nie zabłądzisz, jeśli będziesz z tymi, których biją”.<sup>12</sup> Wierzący, że „poeta to jest sam rdzeń rzeczywistości, serce bólu, zmaganie się ze złem w każdej postaci”.<sup>13</sup> Niewątpliwie mężny. Od samego początku, gdy czyta, uczy się, pisze – jednocześnie łąając gazetami przeciekające buty i mając za posiłek tanie, nadgniłe jabłka, do końca – gdy pracował w łóżku, z aparatem tlenowym, wysiłkiem woli kreśląc niezgrabne litery.

Z drugiej strony wiele osób pamięta go jako człowieka obsesyjnego, pamiętliwego, niezdolnego wybaczać, nie mogącego powstrzymać złości, z furią atakującego – nieraz Bogu ducha winne, przypadkowo wybrane – ofiary. Pryncypialnie osądzający, ferujący jednostronne wyroki, bywał bezwzględny także dla najbliższych, wyżywał się w kryjących zapewne frustrację złościwościach.

A pomiędzy tymi wcieleniami jest jeszcze Herbert nieprzenikniony, obawę przed otwarciem się czy zwykłą nieśmiałość ukrywający za maską żartownisia, kpiarza, aktora codzienności, który upiększa, a nieraz i zmyśla samego siebie. Niechętny zwierzeniom, co widać w obfitej korespondencji: pomijając ważne, ale jednak wyjątki (jak epistoły wymieniane z Henrykiem Elzenbergiem czy Czesławem Miłoszem), generalnie rzecz biorąc, im jest starszy, tym rzadziej pisze listy intymne, istotne, odsłaniające coś prawdziwego. Staje się mistrzem epistolograficznego tańca, choreografii pocztówek, machania z oddali, pozdrowień nieuchronnie zmierzających ku dowcipowi, ku padaniu do nóg i całowaniu rąk, ku jawnie przesadzonym, barokowym komplementom. Spotkania z nawet bliskimi osobami chętnie przemieniał w teatr, w którym mógł kryć się za doprawionymi

<sup>12</sup> K. Karasek, *Co ty pieprzysz, Zbyszek*, w: *Wierność...*, s. 319.

<sup>13</sup> A. Gielbert, *Brat Zbigniew*, w: *ibidem*, s. 409.

wąsami, odgrywać (tak lubianego przez Wisławę Szymborską) Fronckowiaka z Bydgoszczy, Cyganek zabłąkaną w Paryżu, początkującego żeglarza, który tonie na oczach przerażonych przyjaciół... Wydający się bliski, swój – chłopom z Suwalszczyzny i typkom z warszawskiego półświatka, greckim marynarzom, włoskim pokojówkom, Koreańczykowi, który prowadził tanią knajpkę w Paryżu – zarazem pozostawał osobny, ukryty.

Już w latach 40. zapisuje angielskie powiedzenie: „A smiling face may not keep you out of trouble, but it is a great help in getting you out”,<sup>14</sup> by później starać się – w miarę możliwości – trzymać anglosaskiego wzorca, niezwykle rzadko pozwalając sobie nawet nie na zwierzenie, ale na danie do zrozumienia – jak w listach wysyłanych do Czesława Miłosza – że boryka się z jakimiś trudnościami, niepowodzeniami, bólem. Nosił w sobie pasmo depresyjne, ale skrywał je głęboko, może myśląc – jak Pan Cogito – że i tak nie ma sensu „wywijać kikutem / nad głowami innych”, „stuknąć białą laską / w okna sytych”.<sup>15</sup> György Gömöri jest pewien, że „nie można było nie kochać tego dobrodusznego, miłego człowieka, który zresztą trochę przypominał mi Kubusia Puchatka”<sup>16</sup>; Barbara Toruńczyk wspomina: „widzę chłopięcy uśmiech, jaki rozjaśnił jego twarz na widok przyjaciół [...] Był wtedy jak Ariel”<sup>17</sup>; Julia Hartwig dopowiada, iż Ariel ten „znał żartu odieni tysiące, od lekkich jak piórko do boleśnie kąśliwych, kiedy mu coś nie przypadło do gustu; żart swobodny, żart ironiczny, żart sarkastyczny”<sup>18</sup> – i łatwo sobie wyobrazić te warszawskie, londyńskie czy berlińskie przyjęcia, podczas których,

<sup>14</sup> AZH, sygnatura: AKC. 17851, t. 1.

<sup>15</sup> Z. Herbert, *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, w: idem, *Wiersze zebrane...*, s. 376.

<sup>16</sup> G. Gömöri, *Spotkania i korespondencja ze Zbigniewem Herbertem*, w: *Wierność...*, s. 191.

<sup>17</sup> B. Toruńczyk, *Bez tytułu, albo Zapiski redaktora*, w: *Wierność...*, s. 399.

<sup>18</sup> J. Hartwig, *Pakiet listów*, w: ibidem, s. 181.

emablując panią domu, intonując legionowe lub powstańcze piosenki, roztaczał wokół siebie urokliwy czar „duszy towarzystwa”. Ale też trudno nie pomyśleć, że takie żywiołowe kreacje są często maską, pozwalającą nie odsłaniać tego, co prawdziwe.

Bo czy u podstaw swej osobowości nie był Herbert człowiekiem łatwym do zranienia, zaskakująco delikatnym, potrafiącym zadawać ból innym, a równocześnie, w tych samych chwilach, mającym poczucie, iż to on sam został odrzucony, że jest ofiarą, nieledwie barankiem przez lata prowadzonym na rzeź? Wspomina wdowa po poecie:

Nie wahał się podejść tam, gdzie wyczuwał nieszczęście. Czuł, że trzeba okazać współczucie i trzeba coś zrobić. Od razu był zaangażowany. Powiedziałabym, że nawet trochę za bardzo. W tym przejawiała się jego nadwrażliwość. Ale wobec tego, że angażował się łatwo, równie łatwo można go było zranić [...] potrzebował akceptacji i jeżeli jej nie odczuwał, to było mu bardzo przykro.<sup>19</sup>

Gdy śledzimy dzieje bolesnej Herbertowskiej przyjaźni i zerwania z Czesławem Miłoszem, pojawia się natrętna myśl, że choć to autor *Rovigo* atakował i oskarżał, to zarazem on też płacił cenę większą, miotał się w sprzecznych uczuciach, udręczony napaadał, by potem „prześladować swą trudną miłością”<sup>20</sup>, notować sny, w których pojawia się starszy poeta. Nieledwie wszystko streszcza chwila, gdy właściwie jednocześnie pisał wiersz *Chodasiewicz*, paszkwil na Miłósza, i wysyłał do tegoż Miłósza kartkę z prośbą „Nie depcz”, najwyraźniej odnajdując się w roli przed-

<sup>19</sup> *Najważniejsza była poezja. Potem sztuka i ludzie*, z K. Herbert rozmawia M. A. Potocka, katalog wystawy rysunków Z. Herberta, MOCAK – Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2015.

<sup>20</sup> Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, przypisy M. Tabor, M. Toruńczyk, Warszawa 2006, s. 99.

stawionego na zdjęciu bezbronnego pisklaka, nad którym zawiśła potężna noga słonia... Na początku lat 90. Herbert szkicuje z dużym rozmachem zarys książki *Rok jagnięcia*, mającej być odpowiedzią na *Rok myśliwego* Miłosza, na zawarte w tym dzienniku opinie o autorze *Raportu z oblężonego Miasta* jako twórcy „ślepo przywiązany do jednego imponderabilium: ojczyzny”, podnosząc Polskę do rangi zmystyfikowanego „absolutu” i potwierdzającym tezę o „zasadniczej niemetafizyczności Polaków”.<sup>21</sup> O ile zarzuty te i późniejsze odpowiedzi Herberta oraz racje obu poetów mogą być przedmiotem dyskusji, o tyle sam wybrany przez młodszego pisarza tytuł odsłania o wiele bardziej głębiny w splot. W jednym z zaczątków książki pisze zresztą wprost:

w lipcu 1991, kiedy zbliżała się moja 67. wiosna życia, uświadomiłem sobie, że jestem zwierzęciem ofiarnym i tytuł tej książki [...] nabrał nowego i jak mi się zdaje prawdziwego sensu.<sup>22</sup>

Tak może odsłania się fundamentalny dla autora *Napisu* mit czy kompleks ofiary – tej, którą złożyli inni, ale też tej, na którą jestem sam przeznaczony. Jak bardzo był Herbert przywiązany do postaci żołnierza broniącego sprawy przegranej, niezależnie od tego, czy ginął on pod Termopilami czy na przedmieściach Lwowa! Urodzony o parę lat „za późno”, choć też może dojrzewający nieśpiesznie, długo poddany rodzicielskiej kurateli, po złamaniu nogi na nartach – przez miesiące zamknięty we lwowskim mieszkaniu, czytający poezję, a nie podziemne biuletyny, nie zdołał urzeczywistnić przeznaczenia swych rówieśników, kamieni rzucanych na szaniec. Wielokrotnie za to dawał świadectwo czci dla tych, którzy jak Baczyński i Gajcy zginęli w powstaniu warszawskim, a nieraz też ubarwiał własną przeszłość,

<sup>21</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 2001, s. 61.

<sup>22</sup> AZH, sygnatura: AKC. 17877, t. 1.

by choć trochę zbliżyć się do tego wzorca. Łatwo zgryźliwie się uśmiechnąć, widząc list podstemplowany pieczętką: „Dowódca Królewskiej Samodzielnej Brygady Huzarów Śmierci – pułkownik Zbigniew Herbert”, trudniej – rozsypać węzeł zawarty tu emocji. Walczyć ze złem, być w okopach, na granicy życia, mieć poczucie własnej racji. Ale też może: znaleźć rodzaj ciepła, bezpieczeństwa, które się wiąże z przynależnością do oddziału, armii, narodu... Bo przecież i w tym paśmie Herbert był – a przynajmniej: nader często bywał – osobny, słabo zakotwiczony nawet w warszawskim świecie literackim. Poczucie wspólnoty, zbiorowe emocje niejednokrotnie go omijały, przebywał wszak poza Polską choćby podczas Marca i Grudnia – niewątpliwie przejęty, wydarzeniom ówczesnym przyglądał się jednak z oddali, choć z drugiej strony nie wybrał losu emigranta, nawet w roku 1968, kiedy po inwazji na Czechosłowację głośną deklarację, zamykającą mu drogę powrotu do Polski, złożył Sławomir Mrozek, a do pozostania we Francji czy Stanach Zjednoczonych namawiali Herberta i Gustaw Herling-Grudziński, i Józef Czapski. Tych ideowo i osobiście bliskich mu bardzo artystów przekonywał wtedy autor *Prologu*, że bardziej pożyteczny będzie w kraju; zapewne miał rację, czy jednak i w tej jego decyzji, podobnie jak w dziesiątkach innych wyborów, nie odbijała się niechęć do jednoznacznego związania?

A zarazem, czy będąc ciągle w drodze, na kartkach pocztowych podpisując się „tułacz”, jakąś częścią siebie nie tęsknił do oparcia w zbiorowości? I czy później, w latach 90. tak jednoznacznie odcinając się od wielu dawnych przyjaźni i środowisk, piętnując tych, którzy – jak sądził – nie potrafili spełnić jego moralnych czy patriotycznych oczekiwań, nie czuł się przede wszystkim zawiedziony, opuszczony, zdradzony? We własnych oczach pozostawał w rzeczy samej raczej „jagnięciem” niż myśliwym? Czuł, że – nieledwie fizycznie, nie będąc zdolny do

innego postępowania – złożył siebie na ołtarzu prawdy? W jego późnych utworach powraca wszak stan osamotnienia, przynależenia do odsuniętej, zapomnianej garstki, może ostatniego wiernego przysiędże oddziału. Jak w dedykowanym Janowi Józefowi Szczepańskiemu utworze *Małe serce*, kończącym się bolesną konstatacją:

więc siedzę teraz samotny  
na pniu ściętego drzewa  
dokładnie w samym środku  
zapomnianej bitwy

i snuję siwy pająk  
gorzkie rozważania

o zbyt wielkiej pamięci  
o zbyt małym sercu<sup>23</sup>

## 5.

Powtórzmy: „idzie / Pan Cogito / przez świat / zataczając się lekko”...<sup>24</sup> Niepewność, a w każdym razie bolesność życiowego marszu to oczywiście także ciągnąca się przez dekady zmora, będąca najpierw okresowym osuwaniem się w smutek, w trudność istnienia, oszukiwaną alkoholem, stopniowo nasilająca się, by w drugiej połowie lat 60. zostać jednoznacznie nazwana przez francuskiego psychiatrę „chorobą afektywną dwubiegunową”. Nawroty szarości, strach przed nimi, a potem, gdy cień depresji odsuwał się – kompulsywna chęć pracy, działania, podróżowania. Brak złudzeń, wszak rozmyślając o cierpieniu Pan Cogito dochodzi do jednoznacznego wniosku, że nie ma

<sup>23</sup> Z. Herbert, *Małe serce*, w: idem, *Wiersze zebrane...*, s. 546.

<sup>24</sup> Z. Herbert, *O dwu nogach Pana Cogito...*, s. 368.



wyzwolenia, że zawiodły „Wszystkie próby oddalenia / tak zwanego kielicha goryczy”.<sup>25</sup>

W tym samym wierszu znajdziemy wszakże (czy możliwą do zrealizowania?) radę, by „stworzyć z materii cierpienia / rzecz albo osobę”, a więc oddzielić się od niego, a w każdym razie narzucić mu jakieś granice, nie pozwolić zawładnąć nami bez reszty, zachować choć resztkę suwerenności, pozwalającą „grać / z nim / oczywiście / grać”.<sup>26</sup> Narzuca się myśl, że taką grą jest dla poety akt twórczy, że praca nad wierszem jest w rzeczy samej tym, czym – tak określił to kiedyś Seamus Heaney – dla linoskoczka, cyrkowego akrobaty siatka zabezpieczająca, która ratuje przed upadkiem w otchłań. Istotniejsza byłaby jednak odpowiedź na pytanie, czy zachodzący w poezji Zbigniewa Herberta proces stopniowego okiełznania wyobraźni, możliwie dalekiego odsunięcia wiersza od własnej osoby, posługiwanie się bohaterem, personą (proces kulminujący w opus magnum tego artysty, czyli w tomie *Pan Cogito*), a więc czy proces ten obok rozpoznania właściwej sobie poetyki oraz przyjęcia w jakiejś mierze także perspektywy wspólnotowej (czego dowodem *Raport z obłąkanego Miasta*) nie był motywowany również najbardziej osobistą potrzebą konstrukcji ładu, oparcia, bezpieczeństwa. Jakby – jeśli nie są to interpretacje zbyt łatwe – Herbert wolał nie pertraktować z demonami, nie zgłębiać zbyt intensywnie swojej duszy, a w każdym razie – nie odkrywać jej podziemnych pokładów.

W każdym razie pisarz bardzo sceptycznie, wręcz wrogo wypowiadał się na temat psychoanalizy, ale też – co znacznie ciekawsze – odchodził od wyobraźniowo złożonej poetyki wczesnych „bajek”, czy też nie przedrukowywał niektórych swoich wierszy, jak choćby utworu *Włosy*, powstałego w roku 1961, umieszczonego w tomie *Studium przedmiotu*, później zaś pomijanego i za-

<sup>25</sup> Z. Herbert, *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu...*, s. 376.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 377.

pomnianego. Czytamy tu, że tytułowe włosy „wyrastają nocą / na ścianie” – „ani białe / ani czarne / ich kolorem jest raczej / szelest // zgrzytanie zębów / nagły krzyk / darcie palcami” – z niedłwie pewnością, iż jest ten utwór zapisem depresji, lęku, nad którym nie sposób zapanować, i że zapis ten wydał się z czasem poecie zbyt bezpośredni.<sup>27</sup> W końcu słynny, mający charakter manifestu wiersz *Dlaczego klasycy* wyraziście przekreśla możliwość pobłażania sobie, koncentracji na własnym nieszczęściu, w jednym z notatników Herberta znajdziemy symboliczną wręcz frazę „dzielna rozpacz”, zaś pobyt pisarza w szpitalu psychiatrycznym przyniósł utwór *Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, w którym doświadczenie to poddane zostaje zamaskowaniu, umożliwiającemu bardzo różne, radykalnie dalekie od biografii twórcy, interpretacje.

Cierpienie samego Herberta, a nie licznych jego bohaterów, choćby Marsjasza, z czasem także cierpienie fizyczne, cielesne – to przede wszystkim cierpienie skrywane, cierpienie, przed którym cofa się opis. Znamienne, iż w rękopiśmiennym szkicu pozostał na przykład wiersz *Poranek w azylu*, ukazujący ranek szpitalny, równie „obojętny jak pielęgniarz // który obserwuje nas kątem oka czy aby nie mamy dosyć / kleiku igły wbitej w żyłę maski przyłożonej do twarzy”; utwór, w którego jednym z wariantów znajdziemy bolesne wyznanie: „ten wczesny ranek znów zabrakło mi sił aby podnieść kotwicę / zabrakło odrobiny taktu aby nie wołać o pomoc / i odejść nocą gdy wszystko jest takie stateczne”...<sup>28</sup> Dopiero koniec poetyckiej drogi, opublikowany na kilka miesięcy przed śmiercią poety tom *Epilog burzy* przynosi takie wiersze jak *Ostatni atak. Mikołajowi* czy zwłaszcza *Pal*, starający się o żołnierską dziarskość, ale mimo niej odslaniający udręczenie nie do zniesienia, „huraganowy atak / artylerii

<sup>27</sup> Z. Herbert, *Włosy*, w: *Wiersze zebrane...*, s. 709, 709-710.

<sup>28</sup> AZH, sygnatura: AKC. 17849, t. 5.

ciężkiej bólu”.<sup>29</sup> Nie sposób nie zadać pytania, jak mogłaby rozwinąć się poezja Herberta, gdyby tonacja ta, sygnalizowana także kolejnymi *Brewiarzami* tonacja osobistego wyznania – zdążyła w niej wybrzmieć pełniej.

## 6.

Niedokończone słowa. Jak te z egzemplarza *Epilogu burzy*, który Bogusławie Latawiec i Edwardowi Balcerzanowi autor zadedykował na miesiąc przed śmiercią:

Niezastąpion  
Dzieln  
Kochan  
Bogusi  
Edwardowi  
Wier  
Zbigniew<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Z. Herbert, *Pal*, w: idem, *Wiersze zebrane...*, s. 656.

<sup>30</sup> B. Latawiec, *Lotniska Zbigniewa Herberta*, w: *Wierność...*, s. 277.



Jacek Kopciński

## Solidarność według Herberta. Ciężar postaci dramatycznej

1.

Wczesny, niemal młodzieńczy, a opublikowany dopiero po śmierci Herberta esej *Hamlet na granicy milczenia*, w którym poeta mówi o myśleniu, nie przestaje mnie fascynować. Czytając *Hamleta*, doszedł w nim bowiem Herbert do niezwykle oryginalnej koncepcji monologu dramatycznego jako „bohaterskiej formy intelektualnego przeżywania rzeczywistości”. Oto kluczowy fragment eseju:

Myślenie bywa pojmowane jako pewna luksusowa forma życia, wążutki dymek refleksji snujący się od czubka głowy. W dole kłębią się instynkty, zmysły i wszystkie inne potępione ciemne siły. Myślenie przeciwstawia się życiu jako jedyna forma wyjaśnienia i usprawiedliwienia.

U Hamleta myślenie nie przeciwstawia się życiu ani innym władzom wewnętrznym. Myśli on całym swoim życiem i całą swoją osobą. Palce dotykające czaszki Jorika są początkiem refleksji, w rozmowie z matką myśl płacze i krwawi.

To, co bywa interpretowane jako chwiejność, także w dziedzinie intelektualnej, jest w istocie hamletowską orientacją na konkret, taką formą myślenia, która jest bezpośrednią reakcją na rzeczywistość, odpowiedzią na sytuację. Dlatego monologi księcia, w których dramatyzacja myśli dochodzi do szczytu, są równie pasjonujące, jeśli nie ciekawsze, niż akcja. Są tak subtelnie utkane z materii myśli, że słuchać ich można z zamkniętymi oczyma,

i to z żalem, że są wypowiedane. [...] Ta bohatera forma intelektualnego przeżywania rzeczywistości, mimo falowań, uniesień i upadków, nie ma nic wspólnego z nastrojowością, odróżnia się od niej głębią i prawdziwością.<sup>1</sup>

Koncepcja „bohaterskiej formy intelektualnego przeżywania rzeczywistości” pozwoliła mi kiedyś uchwycić istotę dramaturgii Herberta. Z czasem jednak stała się dla mnie kluczem do zrozumienia istoty samego dramatu jako takiej formy literackiej, która w wyjątkowy sposób angażuje pisarza i czytelnika, tego drugiego skłaniając podczas lektury do szczególnych aktywności. Współcześni badacze mówią wręcz nie o lekturze, ale „performansie lektury” tekstu dramatycznego.

## 2.

Przez lata do znudzenia zadawano nam pytanie: „po co czytać sztuki teatralne?”, skoro dramat ze swojej istoty stworzony jest do realizacji scenicznej, a najbardziej adekwatnym sposobem jego wykonania pozostaje spektakl teatralny, radiowy czy telewizyjny. Na szczęście praktyka lekturowa nie ustała, a tymczasem teoretycy zaczęli zadawać pytanie odwrotne: „po co grać dramaty?”, skoro my sami, czytelnicy, jesteśmy najlepszym „wykonawcą” dramatu, a zarazem najlepszą „sceną” dla wykreowanego w nim świata. Skupieni na brzmieniu i sensie słów, nie tylko podążamy za złożonym znaczeniem tekstu, tworząc w wyobraźni zmienne obrazy ludzi, miejsc, zdarzeń i sytuacji, ale też poddajemy się działaniu aktów mowy postaci, które w dramacie mają moc sprawczą (performatywną) i bezpośrednio zmieniają rzeczywistość. Na scenie, co oczywiste, ale także w nas, jest to rzeczywistość naszych myśli, emocji, głosu, ciała i wyobraźni.

<sup>1</sup> Z. Herbert, *Hamlet na granicy milczenia*, w: Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. i posłowie B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 132.

Współczesny teatrolog amerykański William B. Worthen w taki sposób opisuje „performans lektury” dramatu:

Strona to przestrzeń tymczasowa, wkraczamy w nią, kiedy słowa wkraczają w nas; to miejsce, gdzie [słowa] zaczynają się ze sobą zderzać, kiedy nimi gramy, przebiegając po nich wzrokiem w tę i z powrotem; dając im czas, by wykonały swoją pracę, by wzbogaciły, rozjaśniły lub pogłębiły nasze doświadczenie. Kiedy słowa Hamleta przenikają do moich myśli, łączą się z nimi i nimi się stają, coś się zaczyna dziać. „Być albo nie być”: jak pomyśleć te słowa, jak wypowiedzieć, jak zrozumieć? Ich gra należy tylko do mnie. Jak mówi Anna Deavere Smith, s ł o w a s t a j ą s i ę m n ą. [...] Nie potrzebujemy teatru, aby poczuć jak pulsuje język. W tej funkcji doskonale sprawdza się choćby tekst Yeatsa, Hopkinsa czy Stevensa. „Niech być będzie finałem złudzenia” – jak zagrać te słowa, jak je wypowiedzieć, jakie nadać im znaczenie? Przypominanie sobie tekstu to zwykle performans lektury. W pamięć zapadają nam emocje, które towarzyszyły procesowi odkrywania tego dramatu, czytaliśmy go, staraliśmy się go zrozumieć, wracając doń ponownie. Owszem, pamiętamy sens najistotniejszych kwestii wypowiedzianych przez postać, nie sądzę jednak, byśmy pamiętali sam „język” jako istotę sztuki zapisanej na stronie. Przyjemność czerpiemy głównie z l e k t u r y p o s t a c i, w którą na chwilę się wcielamy.<sup>2</sup>

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że lektura dramatu, nawet w jego najbardziej wyrafinowanej tekstowo, poetyckiej formie, jest zawsze „lekturą postaci”, którym dramatopisarz nadaje byt (z pozoru) niezależny i pozwala im działać za sprawą aktów mowy. Ta artystycznie pozorowana wolność bohaterów dra-

<sup>2</sup> W. B. Worthen, *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2013, s. 16-17 (drugie wyr. pochodzi od J. Kopcińskiego). Cytowana przez Worthena fraza „Niech być będzie finałem złudzenia” to wymek z wiersza *The emperor of Ice-Cream* Wallace’a Stevensa.

matycznych oraz mowa jako narzędzie ich działania wydają się ontologicznym fundamentem postaci dramatycznej. Lektura dramatu jest więc symulacją spotkania z drugim, niezależnym człowiekiem, ale spotkania wyjątkowego, ponieważ akty mowy bohatera mogą urzeczywistnić się w lekturze wyłącznie dzięki naszej inwencji i sprawczości. Postać przez nas nie wypowiedziana (nie przeczytana) nie ma szansy zaistnieć, z czym wiąże się jednak pewien paradoks. Gdy już bowiem wypowiemy kwestie postaci, gdy już je (i ją) przeczytamy, postać ta gwałtownie poszerza obszar swojej wolności, zawłaszczając nasze myśli, emocje, głos, a nawet gesty. Pisze Worthen:

Keats dobrze wiedział, że kiedy siadamy po raz kolejny do lektury *Króla Lira*, przed nami ogromne wyzwanie, musimy „przedrzeć się” przez tekst, który w trudny do przewidzenia sposób przedziera się przez nasz intymny świat.<sup>3</sup>

Podobnie z postacią dramatyczną: żeby się z nią spotkać, musimy zanurzyć się w mowę i świat bohatera, który „w trudny do przewidzenia sposób” zanurza się też w nas.

### 3.

Swoją wolność i swoją sprawczość postać dramatyczna czerpie z naszej wolności i sprawczości, co bardzo przypomina sytuację poprzedzającą akt lektury dramatu, a mianowicie – akt jego kreacji. Na ten temat bardzo interesujące wyznanie młodego adepta dramaturgii znalazłem w jednym z listów Zbigniewa Herberta do Henryka Elzenberga. List ten opatrzony został datą 9 lipca 1952 roku i czytamy w nim:

Męczą mnie bardzo obsesje literackie. Zacząłem kiedyś pisać powieść, noszę od roku dwa opowiadania, a nawet... ale tego nie

<sup>3</sup> Ibidem, s. 17.



powiem, bo to straszny wstyd porywać się na teatr. Bohaterowie przychodzą nocą z twarzami wisielców, oczy mają na wierzchu, ręce spętane, duszą się milczeniem. Muszę im od czasu do czasu spuszczać krew, bo umrą bez żadnego znaku i wspomnienia, a tak będzie można tą krwią napisać o nich, że byli.<sup>4</sup>

Herbert, we właściwy sobie, ironiczny, a nawet prześmiewczy sposób, zawarł w tych kilku zdaniach istotę dramatu. Zauważmy: pracując nad sztuką teatralną, a dokładniej nosząc się z zamiarem stworzenia bohaterów dramatycznych, poeta mówi o nich tak, jakby już istnieli. Nie mówi o rodzącej się w jego głowie koncepcji postaci, lecz o nich samych, już egzystujących, ale niezadowolonych z formy swojego istnienia. To na tym tle między nim a postaciami wytwarza się szczególny rodzaj napięcia – one czegoś od niego oczekują, on im tego nie daje i czuje się wobec nich winny. Chodzi o życie – czyli dramatyczność. Bohaterowie nawiedzający nocą Herberta nie są jeszcze postaciami dramatycznymi, bo nie mogą mówić („duszą się milczeniem”), ani działać (ręce mają „spętane”). A ponieważ życie postaci dramatycznej sprowadza się do mówienia i działania, istnienie zjaw nawiedzających Herberta jest egzystencją upiórów. Upiory te patrzą wymownie i z pretensją, bo autor nie pozwala im przeżyć swojego dramatu, a jedynie podtrzymuje ich upiorną egzystencję. Upuszcza im krew i pisze nią ich historię. Jest ledwie kronikarzem tych fantazyjnych bohaterów, a mógłby stać się akuszerem rzeczywistych osób, gdyby tylko pozwolił im stać się „istotą dramatyczną”. „Być istotą dramatyczną znaczy: przeżywać dany czas mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami” – tłumaczy Józef Tischner w *Filozofii dramatu*.<sup>5</sup> Zjawom Herberta nie jest to dane, w czym bardzo przypominają *Sześć postaci*

<sup>4</sup> Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja...*, s. 36 (list z 9 lipca 1952 roku).

<sup>5</sup> J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 1998, s. 7.

w *poszukiwaniu autora* Luigi Pirandella, które pewnego dnia odwiedziły dyrektora teatru i zażądały od niego sztuki o sobie. Niestety sztuka ta nie została jeszcze napisana – podobnie jak sztuka Herberta.

W 1952 roku Herbert od kilku już lat pracował nad *Jaskinią filozofów*, a miał być to dramat o uwięzionym Sokratesie. Dramat poetycki i filozoficzny, ale też polityczny, bo więzienia w Polsce pełne były wtedy szlachetnych i odważnych ludzi, jak Sokrates niesprawiedliwie skazanych na śmierć. Ich realne ocalenie nie było w zasięgu możliwości Herberta, ich ocalenie symboliczne – owszem. Istnienie cenzury narzucało poecie język historycznej aluzji, Herbert wybrał więc platońskie dialogi, z Sokratesem w roli głównej. Długo jednak nie potrafił ożywić antycznych postaci we współczesnym dramacie, a w listach dzielił się tylko refleksją nad *Jaskinią filozofów* – czyli zaświadczał o istnieniu upiorów. W końcu jednak utwór powstał, a jego lektura pozwala się domyślać, co przeszkadzało Herbertowi w rozwiązaniu rąk i języków bohaterów *Jaskini* – co go od tego odwodziło. Sądzę, że poeta długo uchylał się od wzięcia na siebie ciężaru ich wolności. W dramacie wolność bohaterów jest kategorią kluczową, ale może prowadzić do rzeczy strasznych, dlatego dramatopisarze niekiedy zwlekają z ukończeniem swoich sztuk...

Dobrze to pamiętamy: uwolnieni przez Herberta bohaterowie *Jaskini* natychmiast zaczęli mówić i działać przeciwko sprawiedliwemu, sprawiedliwy zaś z trudem nie poddał się rozpacz i lękowi. *Jaskinia filozofów* to dramat o klęsce Sokratesa – prześladowanego przez władzę, atakowanego przez uczniów, niekochanego przez żonę. W kluczowych scenach dialogowych dramatu pozycja bohatera jest bardzo słaba. Filozof w milczeniu przyjmuje ataki Wysłannika Rady i z pokorą wysłuchuje podejmowanej przez Uczniów krytyki swojej teorii: „rozum = dobro = szczęście”. Zamiast mistrzowsko odwrócić ich argu-

menty, daje im tylko kilka ironicznych porad z zakresu „higieny duszy”. Niezwykłym osiągnięciem Herberta jest to, że każdy z bohaterów *Jaskini* potrafi dowieść swojej tezy i pozostaje skuteczny w działaniu. Każdy, oprócz Sokratesa, który nie staje do pojedynków, a jedynym wyrazem jego wewnętrznej wolności pozostają ironia oraz monologi dramatyczne, które bohater wygłasza w najciemniejszym kącie swojej celi. Ich kształt świadczy o tym, że Sokrates został napisany jako port parole samego Herberta, co oznacza, że pozostałe postacie dramatu poeta musiał „uwolnić” niejako przeciwko sobie. Właśnie to wydaje mi się największym ciężarem, który musiał udźwignąć autor. Podobny ciężar dźwiga każdy dobry dramatopisarz – istotą pracy nad dramatem jest przecież kreacja bohaterów o przeciwstawnych poglądach i charakterach, odmiennych sposobach działania i skrajnie różnych przeżyciach.

#### 4.

Skóra cierpie, kiedy sobie uświadomimy, jakiego rodzaju postaciami stają się w swojej pracy dramatopisarze, i jaką świadomość, jakie decyzje, jakie postawy razem z nimi – za nie – dźwigają. Choć to ryzykowne, chciałbym w tym miejscu przypomnieć podstawową definicję międzyludzkiej solidarności wywiedzioną z Nowego Testamentu: „Jeden drugiego ciężary noście” (Ga 6, 2) i zapytać, czy dramat, a także dramatyczne formy poezji (jak liryka roli czy monolog postaci) nie są formą i wyrazem szczególnego rodzaju solidarności literackiej? Pisanie postaci dramatycznej (i analogicznie – jej „czytanie”) rozumiemy zazwyczaj jako obserwowanie jej i rozumienie, co zakłada poznawczy dystans twórcy i odbiorcy. Natomiast pisanie i czytanie postaci jako jej „dźwiganie” (czy też „dźwiganie” jej „ciężarów”) przesuwają akcent

z poznania na doświadczenie, akt nie tylko rozumowego, ale także egzystencjalnego spotkania z drugim człowiekiem, wejścia w niezwykłą, bo psychiczną i duchową relację z fikcyjną postacią. Worthen podkreśla, jak ryzykowny bywa taki związek... Pamiętajmy jednak, że przed depresją, rozpaczą, wręcz szaleństwem, jakie może powodować „dramatyczne” doświadczenie ludzkich charakterów, sytuacji czy losów, chroni pisarza możliwość symbolicznego ujęcia ich w formę, skomponowania i zharmonizowania w sensowną całość. Kreacja nie likwiduje ciężaru istnienia, przeciwnie, wydobywa jego najbardziej bolesne aspekty, ale jednocześnie dodaje sił artyście i może być dla niego źródłem satysfakcji, dzielonej następnie przez czytelnika. Autor dramatu „uwalnia” bohaterów, którzy do niego przychodzą, my zaś poddajemy się im, świadomie „uruchamiając” w sobie proces „bohaterskiej” potyczki z rzeczywistością, jaką podejmują postacie. Oznacza to przede wszystkim, że ożywiamy w lekturze i przyjmujemy na siebie drugą osobę, która tak jak my jest obdarzona określoną psychiką, wiedzą, umiejętnością budowania interakcji i tak dalej. Nie obserwujemy jej, ale poprzez gramatyczny i dramatyczny trick robimy jej w sobie miejsce, może nawet stajemy się nią w umownym, a zarazem zupełnie realnym, psychicznym zespoleniu. Za każdym razem, gdy wypowiedzimy cudze słowa zapisane w pierwszej osobie, gdy myślimy na głos albo kierujemy kwestię do drugiej osoby, stajemy się awatarem bohatera dramatycznego. Znając konwencję dramatyczną, czynimy to odruchowo i z dystansem, ale zdarza się, że dramat nas dopada i oto nagle orientujemy się, że mówienie cudzym głosem staje się dla nas uciążliwe. Jest ciężarem, bo słowa dramatu są sprawcze i działają. Nie tylko w przestrzeni świata przedstawionego i – założonej – przestrzeni sceny. One działają na nas i w nas.

Od swojego zarania dramat nastawiony był na wywoływanie u odbiorców określonej reakcji psychicznej. Współczesne teorie dramatu lekceważą tę kwestię, skupiając się na intelektualnym wymiarze percepcji dzieła, które jawi się jak równanie do rozwiązania czy referat do przemyślenia. Dawniej jednak silnie podkreślano, że dramat w sobie właściwy sposób komponuje nie tylko świat, ale także nasze uczucia. Przede wszystkim, jak dowodził już Arystoteles, buduje w nas nadzieję na pomyślne rozwiązanie unieszczęśliwiającego nas konfliktu, by potem gwałtownie jej zaprzeczyć. Nie pozostawia nas jednak z poczuciem niespełnienia i w tym tkwi jego moc. Henryk Życzyński, pierwszy polski teoretyk dramatu, tak pisał w wydanej prawie sto lat temu książce:

To kompozycja dramatu decyduje o tym, że to, co bolesne, odbieramy z poczuciem zadowolenia, spełnienia, oczyszczenia. Umysł nasz, obejmując całość wypadków, rozumiejąc ich przebieg, rozkoszuje się tym opanowywaniem przedmiotów więcej, niż przedmiotem; czujemy pewną prawidłowość, która nam mówi, że ma być tak, jak jest, a nie inaczej, a to staje się źródłem zadowolenia i użycza dramatowi charakteru idealnego.<sup>6</sup>

Oczywiście, radykalne zmiany konwencji dramatycznej i teatralnej w XIX i XX wieku skomplikowały ten aspekt dramatu, ale go nie przekreśliły. Samo bowiem zderzenie z mową, uczuciami, myślami i działaniami postaci wywołuje w nas reakcję psychiczną, która następnie staje się apelem do umysłu i zmusza do rozstrzygnięć natury moralnej i filozoficznej. Przystępujemy więc do lektury wiedzeni tą samą nadzieją, która wcześniej motywowała autora: że dramat pozwoli nam zmierzyć się ze światem w jego najboleśniejszych aspektach i nie przegrać.

<sup>6</sup> H. Życzyński, *Teoria dramatu. Systematyczny wykład, obejmujący zasady kompozycji i techniki dramatycznej, oraz charakterystykę stylów i gatunków poezji dramatycznej, uzupełniony wzorami krytycznego rozbioru utworów dramatycznych*, Cieszyn 1922, s. 21.

## 5.

Na koniec chciałbym włożyć trochę dramatycznego ciężaru na barki czytelników także tego szkicu. Posłuchajmy fragmentów kilku nowych sztuk: polskich i na polski przetłumaczonych.

Bohaterem *Nad* Mariusza Bielińskiego jest chłopak niesprawiedliwie skazany za zabójstwo starszej kobiety i uwięziony. Kiedy po piętnastu latach Jakub wychodzi z więzienia i dowiaduje się, że wydał go własny ojciec, mści się i zabija go, tym strasznym czynem doganiając niejako niesprawiedliwy wcześniej wyrok. Scena zabójstwa nie jest w sztuce ukazana. Bieliński zastosował antyczny jeszcze zabieg relacji ze zdarzenia, ale wzorem nowoczesnych poetyk osobą relacjonującą uczynił samego sprawcę. Brzmi to tak:

Co noc śniłem to samo. Co noc budziłem się z krzykiem. Ale dopiero po wszystkim. Dopiero po wszystkim. Ojciec stoi w rogu pokoju. Podchodzę do niego, widzę jak napręża mięśnie, zwężają się źrenice. Popycham mocno, dwoma rękami, w pierś. Uderza o ścianę, głucho, z cichym jękiem na końcu. Wypuszcza powietrze. I wiotczeje. Spojrzał na mnie tymi swoimi ogromnymi oczami i widziałem, że nie rozumiał, że nie mieści mu się to w głowie. W jednej chwili jego ciało traci sprężystość, ręce zwisają luźno, niezdolne do żadnego ruchu, do żadnej obrony, nogi się uginają i utrzymują resztę już chyba tylko z przyzwyczajenia, za to oczy otwierają się szeroko i widzę ile wysiłku wkłada by je zamknąć, ale nie może. Poznają. To strach. Kładę dłoń na twarzy ojca, głowa opiera się o ścianę. Teraz w górę z szeroko rozstawionymi palcami. Zagarniam włosy, zaciskam dłoń, już się nie wyrwie. Ciągnę do siebie i zaraz z powrotem potylicą o mur, mocno, z ulgą, że tak łatwo poszło. Jeszcze raz i jeszcze, jeszcze. Stróżki krwi płyną z nosa i z uszu. Jeszcze, jeszcze.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> M. Bieliński, *Nad*, w: *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku*, wybór i wstęp J. Kopciński, Warszawa 2013, s. 361.

Oczywiście istnieje odwrotna strona tego lekturowego medalu i wtedy mówimy o euforii, jaką niekiedy wzbudzają w nas słowa, uczucia, myśli i czyny bohaterów dramatycznych. W sztuce *Misja* współczesnego, belgijskiego dramaturga Davida van Reybroucka znajdziemy monolog starego misjonarza, który we wspomnieniach wraca do Konga. Okoliczności wspomniania nie są sprecyzowane, ale styl niektórych fragmentów monologu może wskazywać na spotkanie z parafianami czy członkami jakiegoś klubu ludzi ciekawych wszystkiego... Styl ten ulega jednak przemianom, o czym świadczy sam zapis wypowiedzi bohatera, i oto wspomnienia przybierają kształt wewnętrznego monologu, w który zostajemy wciągnięci już nie jako słuchacze, ale uczestnicy zdarzeń. W pewnej chwili stajemy obok księdza na drewnianej platformie w środku buszu, podczas mszy świętej:

Ze wszystkich sakramentów Eucharystia jest najpiękniejsza. Eucharystia bowiem... no, tak... na pewno w Afryce. Bo tam są ludzie, którzy się zbierają, ta więź, zupełnie jak u pierwszych chrześcijan. Afrykanin jest człowiekiem wspólnoty. To nie do wiary. A potem to odprawianie mszy pod dachem z blachy falistej i ochrzcenie przy okazji paru dzieciaczków.

A w porze deszczowej,  
kiedy nagle w środku dnia robi się ciemno,  
i zbierają się ciężkie chmury,  
i robi się prawdziwa noc,  
i pierwsze krople padają na blaszany dach,  
pac, pac, pac, pac,  
nie ma żadnych ścian. Tylko ten daszek,  
a potem rozpętuje się nawałnica,  
piorun, tak potężny, że rozdziera świat jak starą koszulę,  
błysk, trzask, grzmot  
i deszcz, który leje i siecze,  
bo te krople, one są o wiele grubsze niż w Belgii,

przypominają sznury mokrych kamyków,  
niewiarygodne dla mnie, wciąż, po tych wszystkich latach,  
ta brutalna potęża natury,  
drzewa,  
kołyszące się konary,  
nagłe ochłodzenie,  
i jak ta woda leje się z dachu,  
nagle kościół ma już ściany,  
ściany z wody...<sup>8</sup>

Przeczytany w skupieniu, transowy monolog misjonarza staje się dla czytelnika ekwiwalentem samej komunii i jest to doświadczenie niezwykle. Uważam, że właśnie po to powstał ten dramat, by je w nas wywołać.

Nie z każdą postacią dramatu wchodzimy w tak bliską symbiozę, choć każdej oddajemy głos i każda w jakimś stopniu podporządkowuje sobie nasze „ja”. Wiadomo jednak, że najbardziej angażują nas te postacie, które pełnią w dramacie rolę wiodącą, które potrafią narzucić swój punkt widzenia, których obecność jest najsilniejsza, choć niekoniecznie oznacza to dominację nad pozostałymi bohaterami. Milczący Sokrates Herberta jest tego najlepszym przykładem. Czy w takiej identyfikacji nie przeszkadza nam różnica płci, manifestowana językiem, ale oparta na odmienności o wiele głębszego rodzaju? Niełatwo rozstrzygnąć, ale skłonny jestem sądzić, że jako czytelnik potrafię być równie empatycznym awatarem zarówno dla mężczyzn, jak i kobiet. Dramaturgia najnowsza stwarza nam jednak innego rodzaju przeszkody, świadomie bowiem rezygnuje z didaskaliów i wyraźnej identyfikacji postaci. Czytając dialogi bohaterów bez imion, toczące się w niejasnych okolicznościach, w nieokreślonym miejscu i czasie, wystawieni jesteśmy na próbę identyfikacji nieautomatycznej – próbę spotkania z osobą zupełnie nieznaną,

<sup>8</sup> D. Van Reybrouck, *Misja*, przeł. R. Turczyn, „Dialog” 2013, nr 11, s. 187.



przyjęcia w siebie kogoś całkowicie obcego, w kim przyjdzie nam się rozeznać dopiero w akcie lekturowego utożsamienia.

W dramacie *Love and information* angielska dramatopisarka Caryl Churchill nie daje nam żadnych informacji o kilkudziesięciu postaciach zaangażowanych w minisceny, oddzielone od siebie tylko liczbą porządkową. Dzięki temu sama lektura dramatu staje się doświadczeniem, które na wiele sposobów próbują zdefiniować jej postacie: jakie znaczenie ma informacja lub jej brak w świecie współczesnym? Brak informacji o postaciach w dramacie Churchill sprawia, że dla wielu czytelników przekaz ułożony z kilkudziesięciu anonimowych głosów przestaje być zrozumiały. Jednak niektórzy z nich „przepuszczając przez siebie” długą sekwencję tajemniczych zrazu scen, nie tylko na nowo i w pełni „urodzą” wchłoniętą rzeczywistość, ale też nigdy nie zapomną ludzi, którzy wcześniej zdawali się im tak anonimowi, jak przechodnie mijani na ulicy.<sup>9</sup> Dodajmy, że nie każdego z nich chcielibyśmy spotkać naprawdę... Posłuchajmy na przykład tych dwóch głosów:

Strasznie mnie wymęczył.

Zrób przerwę.

Chcesz pójść do niego?

Dam mu papierosa.

Wciąż jeszcze nie chce mówić.

Myślałem, że wczoraj był już gotów.

Też tak wczoraj myślałem, ale widać mu przeszło.

W końcu będzie gotów powiedzieć cokolwiek.

Premii za to, żeby mówił prawdę, nam przecież nie płacą.

Ty pal, a ja dam mu papierosa i powiem, że zaraz wrócisz.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Vide: J. Kelera, *Czytanie dramatu*, w: idem, *Panorama dramatu. Studia i szkice*, Wrocław 1989.

<sup>10</sup> C. Churchill, *Love and information*, przeł. P. Demirski, „Dialog” 2013, nr 4, s. 111.

Jeżeli więc chcemy świadomie doświadczyć prawdziwego spotkania z drugim człowiekiem, czytajmy sztuki teatralne i radiowe. Granice naszego świata „istot dramatycznych” niewątpliwie się poszerzą...

Anna Nasiłowska

## Herbert – racjonalizm przełamany zwątpieniem

Gaston Bachelard mawiał:

Racjonalista? Usiłuję nim zostać.

Wygląda to na lekką kpinę z Arystotelesowskiej – utrwalonej przez długą tradycję filozoficzną – definicji człowieka jako *animal rationale*. Dalej czytamy:

Można się dziwić, że filozof-racjonalista przywiązuje takie znaczenie do złudzeń i błędów oraz że bez końca odczuwa potrzebę przedstawiania racjonalnych wartości i jasnych obrazów jako sprostowania fałszywych przesłanek.<sup>1</sup>

Bachelard dziedzinę, którą się zajmował, nazwał psychoanalizą racjonalistyczną, choć pomiędzy dwoma członami tego określenia rysuje się sprzeczność. I jeszcze z postłowie Georges'a Canguilhema, ucznia Bachelarda:

Rzeczywistość świata musi być [...] ciągle wznawiana, ponieważ to rozum jest za nią odpowiedzialny. A rozum nigdy nie przestaje być nierozsądny, usiłując stać się coraz bardziej racjonalny. Gdyby rozum był tylko rozumny, pewnego dnia zadowoliliby się

<sup>1</sup> Cyt. za: G. Canguilhem, *O epistemologicznym konwencjonalizmie*, postłowie w: G. Bachelard, *Filozofia, która mówi nie. Esej o filozofii nowego ducha w nauce*, przeł. J. Budzyk, Gdańsk 2000, s. 160.

swoimi osiągnięciami, przytaknąłby samemu sobie. Tymczasem on mówi „nie” i „nie”.<sup>2</sup>

Rozum, jeśli należy do naukowca, obcuje z własnymi abstrakcjami. Jeśli jest to rozum poety – posługuje się obrazami. Nauka jest zawsze projektem nieskończonym, pełnym luk. Poezja – mową wyobraźni, pierwotną duszą w obcowaniu ze światem. Są osobne, ale ze sobą nierozzerwalnie związane, jak dwie odmienne władze poznawcze – słuch i wzrok.

Nie przywołuję tu Gastona Bachelarda jako patrona krytyki tematycznej. Który bowiem z żywiołów dominuje u Herberta? Jaki jest rodzaj jego wyobraźni? To są ważne pytania, ale nie otworzą nazbyt rozległej panoramy. Wyobraźnia moja jest uboga – zdaje się powtarzać Herbert. W jego debiucie czuje się to wyraźnie.

Przywołuję Gastona Bachelarda jako filozofa zachodniego, który zajął się relacją nauki i poezji, rozumu i wyobraźni. Jan Błoński w przedmowie do polskiego wydania *Wyobraźni poetyckiej* (z roku 1975) zaczyna od tego, że Bachelard „był najpierw metodologiem nauki, epistemologiem”, potem dopiero – komentatorem poezji.<sup>3</sup> To prawda, zajmował się w latach dwudziestych i trzydziestych filozofią i historią nauki, stworzył pojęcie „przeszkody epistemologicznej”, które odnajdujemy następnie u Michela Foucault. U schyłku swego życia pisał przede wszystkim o fenomenologii marzenia poetyckiego. Poza zwykłą relacją następstwa czasowego istnieją również wielorakie związki obu jego pól zainteresowań. Po pierwsze Bachelard jako historyk nauki, analizujący błędne teorie przeszłości, odkrywał w nich motywy marzenia. I tak na przykład powodem długiego

<sup>2</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>3</sup> J. Błoński, *Przedmowa*, w: G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz, Warszawa 1975, s. 5.

życia alchemii nie jest zwykłe szalbierstwo czy obłąkanie, ale sfera wyobrażeń, przywiązanych do idei żywej substancji i duszy. Uczony musi powściągać wyobraźnię. Uruchamia ascetyczny umysł. Jednak wbrew naiwnemu przekonaniu o wartości eksperymentu i związku rozumu z empirią, Bachelard akcentuje mocno również drugą stronę umysłu: jego zamknięcie w kręgu własnych wyobrażeń, kontakt ze sferą teorii, a w rezultacie – zamknięcie w ramach dziedziny i teoretycznych założeń w niej obowiązujących. Rozum nigdy też nie jest zadowolony, a poznanie naukowe nie może być – z zasady – projektem skończonym. Wyobraźnia natomiast jest rodzajem pierwotnej, atawistycznej, ale i podstawowej władzy, której człowiek nigdy nie utracił.

Powodem, dla którego zatrzymuję się nad relacją rozumu naukowego i wyobraźni, jest obraz tej relacji zarysowany przez Czesława Miłosza w *Ziemi Ulro*. Miłosz akcentuje konflikt rozumu i wyobraźni, oskarża poznanie naukowe o wydziedziczenie człowieka, mówi o nieludzkim chłodzie nauki i jej „prawdy obiektywnej”.<sup>4</sup> Pisze:

To radykalne i bezlitosne stwierdzenie, że wyobraźnia ludzkości, tworząca w ciągu tysiącleci mity religijne, poematy, sny wykute w kamieniu, wizje malowane na drzewie i płótnie, rozczuła nas swoją dziecinną wiarą, ale możemy tylko myśleć z nostalgią o darze na zawsze utraconym.<sup>5</sup>

Symptomy tego końca dostrzega poeta u Becketta. Gwarantem dawnego świata była metafizyka, zwycięstwo rozumu naukowego wtrąca człowieka w przepaść, od tej pory królują ograniczenie, wydziedziczenie i pustka. Miłosz uważa po prostu naukę za konkurencyjny światopogląd o charakterze systemowym, który wyparł bogatszą wyobraźnię metafizyczną.

<sup>4</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Warszawa 1982, s. 248.

<sup>5</sup> Ibidem.

Wiele napisano o konflikcie Miłosz – Herbert, wydobywając – słusznie zresztą – polityczne tło.<sup>6</sup> Różni tych poetów też stosunek do rozumu i Zachodu. Gdy Miłosz mówi o wydziedziczeniu, upominając się o powrót gwarantowanej przez wiarę metafizyki, gdy atakuje Zachód – wtedy rozmija się z dobrze zdomowionym w zachodniości Herbertem, operującym zachodnią tradycją sceptyczną, która rolę rozumu (nie tylko naukowego) widzi inaczej, niż chciałby to opisać Miłosz, malujący na kartach *Ziemi Ulro* wielki fresk, w którym programowa jałowość Becketta służy za dowód amputacji, zachodniej skazy, z czym bezpośrednio łączy poeta „krach humanizmu laickiego”. Zachodnia epistemologia nie wierzy i nigdy nie wierzyła w rozum bez zastrzeżeń, zna dobrze jego ograniczenia i nauczyła się z nimi obchodzić.

„Zachodni” Herbert nie napisał *Ziemi Ulro* – ale *Barbarzyńce w ogrodzie*. Niejedno Miłoszowi jednak zawdzięczał, nawet w tej książce –

Przyjaciel poeta mówi: „Jedziesz do Włoch, nie zapomnij wpaść do Orvieto”. Sprawdzam w przewodniku, tylko dwie gwiazdki.<sup>7</sup>

Orvieto to tajemnicze miejsce polskiej poezji, wyjątkowe dla Iwazkiewicza, Miłosza, Władysława Sebyły. Powodem były freski Luki Signorellego, przedstawiające koniec świata, pojawienie się na Ziemi Antychrysta i sąd ostateczny. Tam jednak, gdzie zwolennicy katastrofizmu i „zjadacze sekretnych trucizn” widzieli swój wielki temat, Herbert stwierdził, że „Scena jest zatłoczona i bez perspektywy niby Bitwa pod Grunwaldem”.<sup>8</sup> Jego opis pokazuje fachowość, dystans, erudycję, zachwyty – i ani śladu wejścia w sekretną materię proroctwa.

<sup>6</sup> S. Chwin, *Czas Biblii i czas Pana Cogito. O istocie sporu Herberta z Miłoszem*, w: *Poznanie Miłosza 3: 1998-2010*, pod red. A. Fiuta, Kraków 2011, s. 353-371.

<sup>7</sup> Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie* (rozdział: *Il Duomo*), Warszawa 1973, s. 73.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 86.

Rozdział *O albigensach, inkwizytorach i trubadurach* niewątpliwie podejmuje ulubiony Miłoszowski temat: sprawę zniszczenia katarów, czyli wyrugowania manicheizmu na południu Francji. I tu również Herbert nie wchodzi w meritum, dotyka sprawy sporu teologicznego, ale zasadniczym tematem jest „czarny demon nietolerancji”, polityczno-militarne okoliczności krwawego konfliktu, zakończonego spaleniem albigensów na stosie, ukazanie zbrodni inkwizycji i historia utraty odrębności przez Okcytanię.<sup>9</sup> To zresztą bardzo żywy problem w kulturze południowej Francji, wysiłki zachowania odrębności i języka okcytańskiego trwają do dziś. Herbert oczywiście nie odmówił sobie zacytowania słynnego – przypisywanego legatowi papieskiemu Arnaudowi Amaury – zdania rzuconego w środku potwornej masakry, która spowodowała wyludnienie całych miast: „Zabijajcie wszystkich, a Bóg rozpozna swoich”.<sup>10</sup> Klasyczny przejaw religijnej pychy. Literackie zakończenie, mówiące o ocaleniu z Montségur trzech albigensów, pozostawia otwarty problem ich dziedzictwa. Jeśli jednak w epoce pisania *Barbarzyńcy w ogrodzie* – a był to rok 1960 – Miłosz, dysponujący już wówczas znacznym dorobkiem, rzeczywiście udzielał Herbertowi rad i oczekiwał – być może – od młodszego poety postawy ucznia, to miał powody do niejakiego zawodu, bo uczeń sporo od niego zaczerpnął, lekcji jednak nie zrozumiał w pełni, przyjął ją powierzchownie.

Byłoby jednak czymś niewłaściwym sprowadzanie różnicy postaw obu poetów wyłącznie do konfliktu. Opozycja wobec Miłosza pozwala zobaczyć podstawowe założenia Herberta. Chodzi przy tym o podstawy myślowe, nie o poglądy. Herbert bez reszty należy do głównego nurtu zachodniej myśli, która jest przeciwna gnozie i dąży do neutralizacji dualizmów (między duszą a ciałem, rozumem a wiarą, podmiotem a przedmiotem).

<sup>9</sup> Ibidem, s. 197.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 206.

Racjonalizm traktuje jako naturalną postawę, wraz z możliwością wątplenia, tradycją sceptycyzmu, zastrzeżeniami dotyczącymi uwarunkowań i ograniczeń poznawczych.

Wracając do Gastona Bachelarda, powiedzieć jeszcze trzeba, że poezja Herberta sytuuje się po stronie rozumu praktycznego, nie zaś rozumu naukowego, którego paradoksy badał Bachelard jako epistemolog, i że poezja ta nie nadmiernie zwraca się ku rejonom poetyckiej wyobraźni, snu i marzenia, eksplorowanych przez autora *Poetyki marzenia*. W wierszach i prozach poetyckich Herberta, zwłaszcza w pierwszych tomach, balans rozumu i wyobraźni przechyla się w kierunku świadomego ratio.

Znam oczywiście moralistyczną tradycję odczytywania wiersza *Kołatka*, pewnie sama niegdyś tak ten wiersz czytałam, ale w pierwszej części mówi on o opozycji wobec poetów używających bogatej wyobraźni:

Są tacy którzy w głowie  
hodują ogrody  
a włosy ich są ścieżkami  
do miast słonecznych i białych

łatwo im pisać  
zamykają oczy  
a już z czoła spływają  
ławice obrazów<sup>11</sup>

Nietrudno rozpoznać historycznoliteracki konkret: ogłoszenie przez Wykę w 1959 roku *Rzeczy wyobraźni* i program krytyków krakowskich – zwłaszcza *Klucze do wyobraźni*, książka Jerzego Kwiatkowskiego z 1964 roku. Herbert mówi, po raz kolejny, bo sprawa pojawiała się już wcześniej w wielu wierszach, o swoim wyborze artystycznym, i etycznym zarazem. Nie bujność wyob-

<sup>11</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 102.



raźni, ale zwrócenie się ku temu, co podstawowe, proste, nawet – ubogie. Słynne „tak – tak / nie – nie”, przynajmniej gdy pada w wierszu za pierwszym razem, jest po prostu onomatopeicznym odzwierciedleniem dźwięku kołatki. Artystycznie wiąże się ze sprawą teatru ubogiego, malarstwa programowo rezygnującego z feerii barw i wreszcie – na przykład – z linią Różewicza. Kazimierz Wyka już w *Składnikach świetlnej struny*, rozbudowanym szkicu na temat debiutu Herberta, wyróżniał u niego głos wizyjny, związany z poetyką Miłosza, linię kultury, odsyłającą do Mieczysława Jastruna, a także wiązkę Przybosiowsko-Różewiczowską, i z nią właśnie łączy się artystycznie *Kołatka*.<sup>12</sup>

Z kwestią tradycji powiązana jest sprawa rozumu: u Przybosi – zwycięskiego, kreującego, zdolnego przeciwstawić wizję światu; i u Różewicza – szukającego, wątpliwego. Różewiczowski ton poezji Herberta, widoczny w toku wiersza, jest formą pamięci o wojennym i powojennym kryzysie, a więc także – formą wierności. Pojęcie to – poza oczywistym, ale i zbyt dominującym kontekstem politycznym, jakie uzyskało w *Przesłaniu Pana Cogito* – odnosi się do relacji wobec przedmiotów, zwłaszcza przedmiotów biednych, elementarnych. Tak jest we wczesnym wierszu *Stółek*:

jak ci wyrazić moją wdzięczność podziw  
przychodzisz zawsze na wołanie oczu  
nieruchomością wielką tłumacząc na migi  
biednemu rozumowi: jesteśmy prawdziwi –  
na koniec wierność rzeczy otwiera nam oczy<sup>13</sup>

Wiersz ten mówi o podstawowej relacji podmiotu i przedmiotu, odwracając zwykły porządek. Wiara w empirię to nauka,

<sup>12</sup> Vide: K. Wyka, *Składniki świetlnej struny*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998 (pierwodruk „Życie Literackie” 1956, nr 42).

<sup>13</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 55.

jaką podsuwa skromny przedmiot. Zawdzięczamy to poetyckiej animizacji czy nawet antropomorfizacji przedmiotu, niemożliwej w dyskursie filozofii. Dla fenomenologii relacja przedmiotu i podmiotu jest jednym z aktów elementarnych, gdyż świadomość jest zawsze świadomością *czeg oś*, czyli jest aktem intencjonalnym. Utwór Herberta polemicznie – i w zabawny sposób – podejmuje zasadniczy temat fenomenologii, która uznaje istnienie realności za pochodne wobec aktów poznawczych. Moglibyśmy powiedzieć – trzymając się języka fenomenologicznego – że *Stółek* bierze stronę transcendencji. Transcendencji – ale jakiej? Z całą pewnością nie tej, o którą chodziło Miłoszowi.

Rozum w wierszu określony został jako „biedny” – jest „biedny”, bo jest skołatany, pogrążony w wątpliwościach, czyli: zdolny do kwestionowania, antydogmatyczny. Trudno mówić o rozumie zdetronizowanym, ale wiara w niezachwiane trwanie jego królestwa wypływać może jedynie z pobieżnej znajomości filozofii XIX i XX wieku. Dla Kartezjusza podstawą filozofii było *m e t o d y c z n e w ą t p i e n i e*. Także dwudziestowieczne nawiązania do Kartezjusza – na przykład u Husserla, w jego *Medytacjach Kartezjańskich* – traktują o warunkach przekraczania subiektywności i możliwości orzekania. Husserlowskie rozważania mogą być jednak modelem budzącym u Herberta opór:

tak się miesza  
we mnie  
to co siwi panowie  
podzielili raz na zawsze  
i powiedzieli  
to jest podmiot  
to jest przedmiot<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Z. Herbert, *Chciałbym opisać*, w: *ibidem*, s. 87.

O Gastonie Bachelardzie pisali jego komentatorzy, że nie rozumiał ani fenomenologii ani psychoanalizy, dzięki temu udało mu się z obu zrobić całkiem dobry użytek. Każdy, kto podważa rozum jako taki, odrzuca go w całości; nietrudno jednak sobie uświadomić, że skoro rozum nie daje niekwestionowanego poznania, to odrzucając go na drodze rozumowej popada się w klasyczny paradoks kłamcy. Dlatego każdy, kto zaczyna myśleć, musi po swojemu uporządkować pojęcia. Tak zaczynał Herbert. Jego pierwsze tomy pełne są odniesień do podstawowych problemów poznania i relacji wobec zmysłów. Korespondencja z Henrykiem Elzenbergiem pokazuje, że wczesne wiersze autora *Struny światła* powstawały niejako na marginesie studiów filozoficznych i poeta wplatał je niekiedy w listy. W roku 1952 – po lekturze artykułu Elzenberga o Berkeleyu – lekkim tonem sygnalizował Mistrzowi, że nie zostanie filozofem:

czy warto posyłać nieliczne cenne odbitki umysłom afilozoficznym. Mimo to stwierdzenie czerw myślenia (nieporządnego) toczy mnie – ino się to w żaden systemat nie chce ugłaskać, w żadną przytulną ontologijkę. Z wielkiego bólu napisałem paszkwilancki wierszyk pt. *Uprawa metafizyki*.<sup>15</sup>

„Biedny” jako określenie rozumu, to w artystycznym języku sztuki ubogiej nie wyrzut, ale raczej powód do zaufania, przeciwieństwo rozbuchania, próżności, wykwintu i bogactwa. Także stołek należy do biednych przedmiotów, co zapewnia relację niezaburzoną, elementarną.

Wyobraźnia Herberta nie jest jednak „uboga”, jeśli uwzględnimy jej złożoną naturę. Jest fabularna, opiera się na scenach oraz – to warunek nieodłączny, związany z artystycznym postulatem

<sup>15</sup> Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. i postłowie B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 59 (najprawdopodobniej chodzi o wiersz *Uprawa filozofii*).

świeżości spojrzenia – na oboczności względem kanonicznego zapisu tradycji, na polemicznym sceptycyzmie zarówno wobec mitów starożytnych, jak i wobec biblijnej eschatologii. Tak dzieje się na przykład w wierszu *U wrót doliny*, w którym przekonanie rozumu o godności ludzkiej, związanej ze zdolnością do kochania tego, co małe, zderza się z wizją totalną. Kto może kwestionować wiarę? Oczywiście, rozum, ocierając się o bluźnierstwo, a w każdym razie doświadczając wątplenia, gdy usiłuje zadawać pytania i posługiwać się logiką. Wyobraźnia religijna Herberta jest niezwykle bogata, tyle że obejmuje także religie przeszłości, pogańskie, i zdolność do sceptycznego wątplenia, ironicznej gry. W korespondencji z Elzenbergiem wspominał Herbert o swojej „antypatii do zaokrąglonych systemów”, co w konsekwencji pociąga za sobą akceptację luk i wątpliwości.<sup>16</sup> W 1954 roku poeta wyznawał Mistrzowi:

komunikuję, że trwam w pogłębiającym się kryzysie z ortodoksyjną i oficjalną warstwą katolicyzmu. To co Eliot wyobraził w jednym ze swoich wierszy pod postacią hipopotama w błocie, o którym trzeba pamiętać, albo raczej wierzyć, że będzie kiedyś grał w niebie na harfie – to właśnie sprawia mi najwięcej kłopotu.<sup>17</sup>

Kłopot i niewygodą okazują się najbardziej twórcze. Elzenberg w następnym liście odpowiada:

nadmiar bagażu dogmatycznego to obciążenie katastrofalne – katastrofalne nie tylko ze względu na możliwe skutki w dziedzinie faktów, ile w obliczu Prawdy, która się na tę obfitość apodyktycznych twierdzeń może i trochę ironicznie uśmiecha.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>17</sup> Ibidem, s.69. W dalszych partiach listu Herbert rozważa możliwość „prywatnej” wiary i fakt wikłania się w sprzeczności (vide: ibidem, s. 69-70).

<sup>18</sup> Ibidem, s. 71-72.

I tu pojawia się problem ironii – kluczowy dla sprawy racjonalizmu. Ironia wiąże się ze zdolnością rozumu do samokwestionowania się, jest postawą intelektualną, sięgającą tradycji sofistów i Sokratesa. Aby pojawiła się ironia w obrębie umysłu, rozegrać się musi gra punktów widzenia, a nawet – sprzeczności. To postawa intelektu – teoria literatury ma z nią zasadniczy problem, bo to coś więcej niż trop, ale mniej niż styl.<sup>19</sup> Polega na zdolności rozumu do ambiwalencji – jest ze swej natury filozoficzna i wątpliwa. Trudność polega na tym, że mówiąc o racjonalizmie Herberta, dotyka się sprawy podstawowej w kulturze europejskiej, tak bardzo oczywistej, że rzadko bywa ona przedmiotem refleksji, a więc sięgnąć musiałam po Gastona Bachelarda, który z powodu swoich różnorodnych, kontrastowych nawet, zainteresowań, rozpatrywał relacje między poznaniem naukowym a wyobraźnią poetycką. Tradycja racjonalizmu ma korzenie starożytne, przede wszystkim rzymskie, stoickie. Potem, racjonalizm stanowi podstawę różnych nurtów począwszy od odrodzenia (a nie – oświecenia) i humanizmu renesansowego. W XX wieku „rozum” w ogóle znika z języka filozofii, mówi się o podmiotowości, bycie osobowym, osobie. Chodzi o porządek refleksji, w którym zaczyna się nie od teocentrycznej, systemowej wykładni, ale od doświadczenia: wewnętrznego (jak w kartezjanizmie), czy empirycznego, a nawet codziennego – co na swoją małą skalę praktykuje realista, Pan Cogito. Ten porządek powoduje, że droga ku metafizyce jest długa, niepewna i najeżona wątpliwościami; łatwiej za to poradzić sobie z problemami życia praktycznego, relacjami międzyludzkimi, postawą naukową, wielością opinii nieodłączną od demokracji oraz z celami, które różni krytycy oświecenia łatwo wiążą z implikacją wyprowadzającą totalitaryzm z idei postępu.

<sup>19</sup> B. Allemann, *O ironii jako kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczow, w: *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002, s. 19.

„Dzisiejszy poeta jest sceptyczny i podejrzliwy nawet – a może przede wszystkim – wobec samego siebie” – mówiła Wisława Szymborska w wykładzie noblowskim.<sup>20</sup> Poezja Herberta jest racjonalistyczna, na ile to możliwe: to znaczy ironiczna, wątpiąca, skłonna do poddawania pod rozwagę także własnych podstaw. Nie jest do końca jasne, które ze starożytnych bóstw czuwa nad tą poezją. Apollo – nie. Może więc Mnemosyne, muza pamięci? Za opiekunkę poezji Herberta trzeba by uznać raczej Atenę, przywołaną w *Strunie światła*, w wierszu – co stanowi wyjątek na tle Herbertowskich nawiązań do starożytności – który nie jest ironiczny, ale nostalgiczny. Atena, opiekunka poezji racjonalnej, bogini mądrości – nie obiecuje nieruchomej Prawdy, ale świadomość.

<sup>20</sup> W. Szymborska, *Poeta i Świat*, w: eadem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2012, s. 403.

Joanna Trzeciak Huss

## Herbert – dotknięcia

Uważna lektura dzieła Herberta ujawnia konsekwencję, z jaką poeta uprzywilejowuje zmysł dotyku. Oczywiście, autor *Tkaniny* – jak większość poetów i filozofów – często odwołuje się do wzroku, jednak niektóre jego wiersze – jak choćby *Studium przedmiotu*, *Przecucia eschatologiczne Pana Cogito* czy *Tomasz* – dają podstawy do mówienia o epistemicznym primacie dotyku. Pośród tych taktylnie zorientowanych utworów szczególną pozycję zajmuje *Dotyk* z tomu *Hermes, pies i gwiazda*. Tekst ten jest swoistym traktatem filozoficznym i w kontekście epistemologii Herberta można uznać go za wiersz-klucz.<sup>1</sup>

*Dotyk* czytany jako refleksja na poły filozoficzna wymaga kilku komentarzy.<sup>2</sup> Konieczność wprowadzenia pierwszego z nich uświadomił mi fragment znakomitego eseju Andrzeja Skrendy – *Uwagi z oddali. O tomie „Hermes, pies i gwiazda”* – gdzie czytamy:

<sup>1</sup> Dopowiedzmy, że *Dotyk* wchodzi w czytelny dialog z *Kłopotami małego stwórcy* (z debiutanckiej *Struny światła*), ale także – na innych zasadach – z takimi wierszami, jak wspomniane *Przecucia eschatologiczne Pana Cogito* (gdzie hierarchia zmysłów jest wyraźnie obecna), czy *Pana Cogito przygody z muzyką* (gdzie upodrzędzony zostaje słuch). W jeszcze inny sposób *Dotyk* rozmawia z wierszem *Wiosna* (z cyklu *Trzy erotyki*), do czego wróć na koniec moich rozważań.

<sup>2</sup> Część z tych komentarzy znaleźć można w następujących pracach: J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998 (pierwodruk jako *Zbawienie przez prostotę*: „Życie Literackie” 1961, nr 46); L. Wiśniewska: *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta*, w: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001; B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problem ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.

w tradycji filozoficznej dotyk uważany był za zmysł najbardziej niepewny, prymitywny, zwierzęcy – metaforami poznania są metafory wzrokowe. W wierszu Herberta [mowa o *Dotyku*] na odwrót – wszystkie zmysły z wyjątkiem dotyku okazują się kłamliwe, albowiem działają zgodnie z mechanizmem semiozy i reprezentacji znakowej.<sup>3</sup>

Zgoda – w kwestii zdolności poznawczych i wzajemnych relacji zmysłów w utworze. Trzeba jednak dopowiedzieć, że nie cała tradycja filozoficzna deprecjonuje dotyk. Istnieje taki jej nurt – i to właśnie z niego czerpie Herbert – w którym zmysł dotyku uchodzi za najbardziej pewny. Źródłem tego nurtu jest traktat Arystotelesa *De anima*, gdzie zmysł dotyku uznany zostaje za fundamentalny.<sup>4</sup> Wywodzący się z *De anima* wątek namysłu filozoficznego można przybliżyć, odwołując się najpierw do Arystotelesa jako biologa i obserwatora, a potem do Husserla.

Zacznijmy jednak od fragmentu wiersza *Dotyk* i kolejnego komentarza –

wtedy przychodzi pewny dotyk  
rzeczom przywraca nieruchomość  
nad kłamstwo uszu oczu zamęt  
dziesięciu palców rośnie tama  
nieufność twarda i niewierna  
układa palce w ranie świata  
i od pozoru rzecz oddziela<sup>5</sup>

<sup>3</sup> A. Skrendo, *Uwagi z oddali. O tomie „Hermes, pies i gwiazda” Zbigniewa Herberta, w: Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945-1989*, pod red. A. Kałuży i A. Świeściak, Kraków 2011, s. 86 (wyr. J. Trzeciak).

<sup>4</sup> Vide: Aristotle, *De Anima*, ed. with introduction and commentary by D. Ross, Clar, Oxford – Toronto 1961. Interesującą mnie kwestię zmysłu dotyku w *De anima* omawia Cynthia Freeland w artykule *Aristotle on the Sense of Touch* (w: *Essays on Aristotle's „De Anima”*, ed. M. C. Nussbaum, A. Oksenberg Rorty, Oxford 1992, s. 227-248).

<sup>5</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 84-85.



Mamy tu do czynienia z sugestią, że to dłonie – będące archetypowym (choć nie jedynym) narządem dotyku – są organem najpewniejszym poznawczo. Dotyk – w przeciwieństwie do słuchu i wzroku – może dostarczyć wiernej reprezentacji poznawanej rzeczy. Daje więcej niż tylko wyglądy. U Herberta dotyk – jak się wydaje – nie sprawia bólu i jest cielesnym wyrazem ludzkiej miłości:

o najprawdziwszy ty jedynie  
potrafisz wypowiedzieć miłość  
ty jeden możesz mnie pocieszyć<sup>6</sup>

Co charakterystyczne, dotknięcie przynosi wiedzę sprawdzoną, pewną, a dzieje się tak, ponieważ dotyk dopuszcza niedowierzanie i wątplenie, jest bowiem – przypomnijmy – jak „nieufność twarda i niewierna”. Ta nieufność – w zestawieniu z frazą: „układa palce w ranie” – stanowi aluzję do wątplącego Tomasza.<sup>7</sup> W wierszu dochodzi jednak do rozszerzenia pola semantycznego – mowa wszak o „ranie świata”. Poeta skupia się więc nie na kwestii teologicznej, lecz na epistemologicznym zagadnieniu zależności zmysłów. Poczynawszy od wspomnianego traktatu *De anima* status poszczególnych zmysłów był stałym tematem namysłu filozoficznego. Jak jednak odwołanie do Arystotelesa może wpłynąć na rozumienie wiersza Herberta?

## Dotyk u Arystotelesa

Jako filozof przyrody i w gruncie rzeczy biolog, Arystoteles ustanowił hierarchię zmysłów, w której dotyk zajmuje miejsce fundamentalne. W traktatach *De partibus animalium* oraz

<sup>6</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>7</sup> Vide: J 20, 24-29.

*Historia animalium* filozof zestawia niektóre osiadłe bezkręgowce morskie (takie, jak gąbki czy jamochłony) z podobnymi do nich roślinami, i dochodzi do wniosku, iż różnica pomiędzy obydwoma grupami organizmów zasadza się na tym, że rośliny – inaczej niż wspomniane bezkręgowce – pozbawione są zmysłu dotyku.<sup>8</sup> Takie postawienie sprawy oznacza między innymi, że w obszarze rozmaitych władz psychicznych to właśnie dotyk wydaje się być „tajemnym protokołem”, który umożliwia inicjację do sekretnego stowarzyszenia „Animalia”, przynajmniej na szczeblu podstawowym (czy też „bazalnym”, mówiąc współczesnym językiem biologii ewolucyjnej).

Po co jednak sięgać aż do Arystotelesa, skoro kwestia wzajemnej relacji zmysłów była przedmiotem debaty przez wszystkie stulecia istnienia filozofii i nadal jest dyskutowana? Z dwóch powodów. Po pierwsze, prowadzony przez stulecia filozoficzny namysł – w tym także takie dwudziestowieczne analizy, jak Husserlowska – zakładał coś w rodzaju Arystotelesowskiego obrazu różnych poziomów duszy (na których zmysły odgrywały rozmaite role) oraz jakąś formę jedności ciała i duszy (uchwyconej w pojęciu duszy jako regulatywnej zasady ruchów cielesnych).<sup>9</sup> Jest to jedno z ważnych odniesień dla Herberta. Po drugie, we współczesnych dociekaniach na temat zmysłów uwidacznia się potrzeba przezwyciężenia takiej hierarchii zmy-

<sup>8</sup> Wydaje się więc, że Arystoteles nie miał do czynienia z takimi roślinami, jak choćby muchołówka, które poniekąd odczuwają swą ofiarę. Korzystam z wydań: Aristotle, *De Partibus Animalium*, introduction, text and translation by A. L. Peck, Cambridge 1961; Aristotle, *Historia Animalium*, introduction, text and translation by A. L. Peck, Cambridge 1965: books I-III, 1970: books IV-VI.

<sup>9</sup> Vide: R. Bernet, *The Body as „Legitimate Naturalization of Consciousness”, w: Phenomenology and Naturalism: Examining the Relationship Between Human Experience and Nature*, ed. H. Carel, D. Meacham, Cambridge – New York 2013 (artykuł dostępny w witrynie internetowej „[ResearchGate](#)”); E. Husserl, *Podstawowe różnice między realnością materialną a psychiczną*, w: idem, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii. Księga druga*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła D. Gierulanka, Warszawa 1974, s. 181.

słów, w której wzrok uznaje się za pierwotny (vide kartezjańskie ujęcie zmysłu dotyku jako „patrzenia za pomocą dłoni”), i zastąpienia jej hierarchią, w której podstawą będzie zmysł bardziej cielesny – taki, jak dotyk. Potrzeba ta stanowi ważny trop także w moich rozważaniach.

Przeświadczenie, że Arystoteles zapoczątkował tradycję uznającą zmysł wzroku za podstawowy, jest szeroko rozpozszechnione i wydaje się dziś dominujące.<sup>10</sup> Mocne echo tego przeświadczenia słyhać, na przykład, w niedawno opublikowanej książce Marka Patersona *The Senses of Touch*.<sup>11</sup> Arystoteles nie jest jednak jednolity. Obok Arystotelesa scholastycznego (i o tej tradycji zapewne myślał Skrendo, formułując przywołaną wyżej opinię), istnieje Arystoteles, którego Heidegger nazwał „ojcem fenomenologii”. I to właśnie ten Arystoteles – jak później Herbert – obstaje przy prymacie dotyku, jako najpewniejszego spośród zmysłów. Warto więc wspomnieć, że na kształt wiedzy filozoficznej Herberta wpływ miał nie tylko – nazywany przez poetę mistrzem – Henryk Elzenberg, ale także Roman Ingarden, którego nauczycielem i mistrzem był Husserl; na wykłady Ingardena autor *Struny światła* uczęszczał w latach 1945-1947, a ich przedmiotem była zarówno epistemologia (w tym oczywiście epistemologia Arystotelesa), jak i wnikliwa analiza niemieckiej tradycji filozoficznej.

Niezależnie od tego, jak dobrze Herbert orientował się w problematyce *De anima*, istnieją ważne powody, dla których należy ów traktat uznać za istotny kontekst interpretacyjny

<sup>10</sup> Przeświadczenie to nie jest wszakże bezpodstawne – vide początek *Metafizyki* Arystotelesa: „Wszyscy ludzie z natury dążą do poznania, czego dowodem jest ich umiłowanie zmysłów [...], a zwłaszcza ponad wszystkie inne wzroku” (Arystoteles, *Metafizyka*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył K. Leśniak, Warszawa 2009, s. 21).

<sup>11</sup> Vide: M. Paterson, *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*, New York 2007.

*Dotyku*. Argumentów na rzecz istnienia tej kontekstowej relacji dostarcza – między innymi – kolejność, w jakiej wspomina się w wierszu o poszczególnych zmysłach, zestawiona z uszeregowaniem zmysłów w traktacie *De anima*. Otóż, u Herberta porządek jest następujący: w z r o k (wers 2: „przez oczy idzie karawana obrazów”), s m a k (wers 10: „na dnie słodczy gorycz drzemie”), s ł u c h (wersy 12-13: „a w muszli słuchu gdzie ocean / jak kłębek nici”), w ę c h (wersy 16-17: „ze środka ziemi zapach w kłębach / świat między wężem a zdziwieniem”) i na końcu d o t y k (od wersu 18). A jak jest w *De anima*? W początkowych partiach analizy Arystoteles traktuje marginalnie modalności zmysłowe i skupia się na czysto biologicznych aspektach podjętego zagadnienia, zastanawiając się przy tym, dlaczego dotyk jest najbardziej fundamentalnym ze zmysłów. Natomiast w systematyzującym wykładzie, który porządkuje kwestię „przedmiotu” poszczególnych zmysłów, filozof omawia zmysły w takiej oto kolejności: w z r o k, s ł u c h, s m a k, w ę c h, d o t y k. Jest to więc – jak widać – sekwencja tylko nieznacznie różniąca się od tej, z którą mamy do czynienia w utworze Herberta.<sup>12</sup>

Arystoteles zwraca szczególną uwagę na dotyk, ponieważ uznaje go za fundament pożądlivości definiującej zwierzęta. Dotyk stanowi bowiem wedle filozofa podstawę nie tylko zdolności

<sup>12</sup> Dodajmy, że w swoich rozważaniach poświęconych zmysłom Arystoteles szuka odpowiedzi na kilka ogólnych i zarazem podstawowych pytań. Uznając zmysły za różnorodnie rozdysponowane w królestwie zwierząt (jakkolwiek wszystkie zwierzęta posiadają przynajmniej dotyk), stara się ustalić, czy zmysły są do siebie nawzajem fundamentalnie podobne. Na przykład, czy każdy zmysł wymaga jakiegoś ośrodka transmisyjnego? Z pewnością tak – w przypadku wzroku, słuchu i węchu. Co ciekawe, Arystoteles uważa, że dotyczy to również smaku (bowiem język jest medium dla wewnętrznej władzy smaku), jak i dotyku (medium wewnętrznej władzy dotyku stanowi ciało). Jedną z zagadkowych cech zmysłu dotyku – podnoszonych w *De anima* – jest zdolność do postrzegania więcej niż jednej pary opozycji: ciepły-zimny, mokry-suchy, szorstki-miękki etc. Jakkolwiek Arystoteles przyznaje, że odnosi się to też do słuchu (głośny-cichy, wysoki-niski) i do innych zmysłów, to wydaje się, że zmysł dotyku jest pod tym względem szczególnie interesujący.

do doznawania przyjemności i bólu, ale jest także odpowiedzialny za zdolność do odczuwania pragnień. Co więcej, w rozdziale IX drugiej księgi *De anima* czytamy, że właściwa człowiekowi – najwyższa wśród zwierząt – inteligencja ma swój początek właśnie w doskonałości zmysłu dotyku:

W innych bowiem zmysłach [człowiek] stoi niżej od zwierząt, lecz pod względem dotyku przewyższa o wiele wszystkie inne w subtelności osądu. Dla tej też przyczyny jest on najmądrzejszy spośród zwierząt.<sup>13</sup>

Arystoteles, jak wspomniałam, koncentrował się na ustaleniu, co jest właściwym przedmiotem poszczególnych zmysłów. Zwrócił przy tym uwagę na fakt, że istnieją takie przedmioty – „przedmioty zmysłowe wspólne” – które można postrzegać na więcej niż jeden sposób.<sup>14</sup> Również to istotne i frapujące zagadnienie epistemologiczne inspiruje moje myślenie na temat roli zmysłu dotyku w poetyckiej fenomenologii Herberta.

## Dotyk w *Dotyku*

Utwór Herberta daje wyraz przekonaniu, że dotyk ofiaruje nam większą pewność niż pozostałe zmysły. Na dojmującą niepewność skazuje nas zwłaszcza wzrok. Patrzenie jest ułomne. Każdy, kto kiedykolwiek zajrzał w głąb platońskiej jaskini, wie, że pozory

<sup>13</sup> Arystoteles, *O duszy*, przeł. z grec., wstępem, przypisami i skorowidzem opatrzył P. Siwek, Warszawa 1988, s. 100.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 91. Arystoteles wymienia następujące przedmioty wspólne: ruch, spoczynek, liczba, kształt i wielkość. Można je zatem poznać za sprawą tego, co Husserl w VI *Badaniu logicznym* nazywa naocznością kategoryalną. W kwestii naoczności kategoryalnej vide: W. Żelaniec, *Husserl o „naoczności kategoryalnej”*, „Ruch Filozoficzny” 2002, nr 1, s. 19-53; idem, *Husserl o „naoczność kategoryalną”: próba analizy*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2009, nr 4, s. 409-422.

mylą. Owszem, mówimy: „Zobaczyć znaczy uwierzyć”, ale „uwierzyć”, to nie to samo, co „wiedzieć”, „mieć pewność”; aż nazbyt często wierzymy w coś, co nie jest prawdą. Z wiersza wyłania się też – być może – sugestia, że dotyk w mniejszym stopniu niż inne zmysły podatny jest na ułudę. Nie powinniśmy jednak wyciągać tego wniosku zbyt pochopnie, ani bezwarunkowo.

Po pierwsze, zwróćmy uwagę, że Arystoteles wprowadza rozróżnienie na przedmioty zmysłowe wspólne (jak choćby jabłko) i przedmioty zmysłowe właściwe (takie, jak gwiazda). Mówi też, że żaden przedmiot właściwy – ex definitione – nie może być wyższy od innego przedmiotu właściwego (chyba że w sensie trywialnym). Gdy z tej perspektywy przyjrzymy się wersom zapisanym przez Herberta: „nieufność twarda i niewierna / układa palce w ranie świata / i od pozoru rzecz oddziela”, wówczas zdamy sobie sprawę, że zwiększona pewność, jaką daje nam zmysł dotyku, odnosi się do p r z e d m i o t ó w w s p ó l n y c h, a zatem fenomenów, które mogą również być postrzegane przez pryzmat innych modalności zmysłowych (rany nie trzeba koniecznie dotykać, by uznać, że jest; wystarczy na nią spojrzeć – w przywoływanej wyżej perykopie Jezus mówi do Tomasza, który chciał dotknąć, by uwierzyć: „Uwierzyłeś, bo mnie ujrzałeś”). Ale nie musimy się ograniczać do Arystotelesa. Warto sięgnąć też do rozróżnienia na jakości pierwotne i wtórne, przyjętego przez Locke’a i empiryków brytyjskich. Wszystkim przedmiotom rozciągłym właściwa jest ich p i e r w o t n a jakość, jaką jest d o t y k a l n o ś ć. Zmieniający się w zależności od oświetlenia w y g l ą d zostaje uznany za jakość w t ó r n ą. Zmysł dotyku pozwala na większą pewność w odniesieniu do przedmiotów dotykalnych, takich jak rany. Trudno jednak mówić o jego wyższości w stosunku do wzroku wówczas, gdy w grę wchodzi takie przedmioty, jak na przykład tęcza.

Kolejnym argumentem Arystotelesa jest to, że dotyk tkwi u źródeł pożądania. Wiersz Herberta zdaje się mówić, że dotyk i tylko dotyk może zrodzić miłość i pocieszenie:

o najprawdziwszy ty jedynie  
potrafisz wypowiedzieć miłość  
ty jeden możesz mnie pocieszyć  
bośmy oboje głusi ślepi<sup>15</sup>

Czy wersy te sugerują, że miłość jest postacią pożądania? Jeżeli nawet tak, to czy mówią, że jest wyłącznie pożądaniem? I czy można wytyczyć granicę oddzielającą pewność od miłości?

## Husserl o dotyku

Rozważmy pojawiający się w wierszu obraz tamy ułożonej z palców dwu stykających się dłoni. Podobny obraz znaleźć można u Husserla w drugiej księdze *Ideji*, którą wolno uznać za istotny kontekst interpretacyjny *Dotyku*.

Havi Carel i Darian Meacham tak oto streszczają jedno z ogniw rozważań Rudolfa Bernet na temat „słynnej Husserlowskiej analizy dwóch dotykających się dłoni – dotykających i zarazem dotykanych”:

Złożone procesy percepcyjne i zmysłowe ujawnione w tej analizie demonstrują skuteczność fenomenologii ciała. Bernet twierdzi, że niezbieżność dotykającego i dotykanego stanowi najbardziej źródłowe doświadczenie cielesnej przestrzenności. Wszelako utrzymuje również (nieco na Heideggerowską modłę), że owa niezbieżność ciała z samym sobą stanowi nie tylko warunek otwartości na świat, lecz także wyrwę, za spr-

<sup>15</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 85.

wą której ucieleśniona świadomość skazana jest na uwikłanie w świecie.<sup>16</sup>

Husserl zauważa, że kiedy palce lewej dłoni dotykają palców dłoni prawej, wówczas mamy do czynienia z podwójnym postrzeżeniem. Odczucie dotyku w prawej dłoni istnieje jako wrażenie ciała-przedmiotu, ale też jako zewnętrzny przedmiot zmysłów (w arystoteleskim sensie). To samo – oczywiście – dotyczy dłoni lewej. Taki stan postrzeżeniowy filozof przeciwstawia wrażeniom wzrokowym. Czyni tak, ponieważ nawet wówczas, gdy patrzy się samemu sobie w oczy (na przykład w lustrze), nie zachodzi zjawisko podwójnego postrzeżenia. Nie widzimy swych oczu inaczej niż oczu cudzych i jedynie za sprawą aktu zrozumienia lub empatii można uznać, że są to nasze własne oczy. Wszelako podwójne postrzeżenie dotykowe da się zastosować i tutaj: można bowiem dotknąć swojego oka i wejść tym samym w relację podwójnego postrzeżenia, ponieważ oko jako część ciała posiada również zmysł czucia.<sup>17</sup> Może więc w świetle Husserlowskich rozpoznań – a Herbert, powtórzmy, mógł zaznajomić się z nimi, słuchając wykładów Ingardena, ucznia Husserla – bardziej czytelny staje się ten rejestr *Dotyku*, który tak mocno wybrzmiewa w wersji inicyjalnym: „Podwójna wszystkich zmysłów prawda”.<sup>18</sup>

Zwróćmy jeszcze uwagę, że w wierszu Herberta palce – tworząc „tamę” – dotykają siebie nawzajem i jednocześnie dotykają „rany świata”. Pojawia się tu cień solipsyzmu, lecz zarazem spostrzeżenie, że to właśnie przez zmysł dotyku napotykamy własne ciało, pomimo dotykanej zewnętrzności świata, jak i ze-

<sup>16</sup> Vide: H. Carel, D. Meachem, *Human Experience and Nature: Editors' Introduction*, w: *Phenomenology and Naturalism...*, s. 10; cytat wyżej: ibidem (tekst dostępny w witrynie internetowej „ResearchGate”).

<sup>17</sup> Vide: E. Husserl, *Podstawowe różnice...*, s. 208-210.

<sup>18</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 84.



wewnętrznej wewnętrżności jego rany (zewnętrżnej, gdyż tkwi ona poza postrzegającym podmiotem, i wewnętrznej – jako cielesne rozdarcie). Za dodatkowy kontekst interpretacyjny posłużyć tu może ustęp z Heideggerowskiego seminarium w Zollikon:

Gdy chwytam szklanę, wówczas czuję zarówno szklanę, jak i moją dłoń. Jest to tak zwane podwójne postrzeżenie [Doppelempfindung], mianowicie: wrażenie tego, co dotykane, jak i wrażenie mojej własnej dłoni. Podczas aktu patrzenia nie postrzegam swego oka w taki sposób.<sup>19</sup>

Zmysł dotyku podobnie traktowany jest przez Herberta. Tworzące „tamę” palce dotykają się nawzajem, a każdy z nich – w zetknięciu z innym palcem – stanowi równocześnie wewnętrzny (jako Herbertowskie ciało odczuwające) i zewnętrzny (jako ciało odczuwane) dowód „prawdziwości” wrażenia zmysłowego. Można rzec, że podwójne postrzeżenie dostarcza wszechstronnego argumentu na rzecz wiarygodności zmysłu dotyku, o czym zaświadcza i Heideggerowska szklanka, i Herbertowa „rana świata”.

## Współczesne nauki kognitywne a związki zmysłów

Jak to wszystko ma się do współczesnej nauki o poznaniu świata? Dzieli nas przecież sporo czasu od roku 1957, kiedy to *Dotyk* ukazał się w tomie *Hermes, pies i gwiazda*. Istnieje pasjonująca literatura filozoficzna na temat związków poszczególnych zmy-

<sup>19</sup> Korzystam z wydania angielskiego: M. Heidegger, *Zollikon Seminars. Protocols – Conversations – Letters*, ed. M. Boss, trans. from the Germ., notes and afterwords by F. Mayr, R. Askay, Evanston 2001, s. 83. Bernet przywołuje ten ustęp jako dowód na to, że Heidegger musiał być czytać drugą księgę *Ideji* Husserla (vide: idem, *The Body...*, przypis 20).

słów. Warto sięgnąć choćby do książki Jesse'a Prinza zatytułowanej *Furnishing the Mind*, która sytuuje się w nurcie badań kognitywnych.<sup>20</sup> Jeden z jej rozdziałów – *Empiricism reconsidered* – zawiera interesujące uwagi na temat zmysłu dotyku oraz transferu pomiędzy modusami percepcji. Prinz pyta, między innymi, czy te same przedstawienia mogą być wytworzone przez różne zmysły, czy też ich „tożsamość” opiera się na wyuczonych związkach skojarzeniowych pomiędzy różnymi reprezentacjami. Zadziwiające badania prowadzone na dzieciach pokazują, że nawet dwunastogodzinne niemowlę, które dostało do ssania smoczek, będzie później patrzyło chętniej na kształty przypominające końcówkę smoczka, niż na coś innego. Taka zależność sugeruje, że istnieje pewien rodzaj przyrodzonej zdolności, pozwalającej docierać do tego samego pojęcia (i jego źródła) od różnych stron, poprzez różne modalności sensoryczne. Nie jest to w każdym razie skojarzenie nabyte.



Reasumując. Staralam się pokazać możliwości interpretacyjne związane z sytuowaniem się poezji Herberta w kontekście tak ważnej dla niego tradycji filozoficznej. Wskazywałam też perspektywy otwierające się przed czytaniem jego wierszy w konfrontacji z rozpoznaniem nauk kognitywnych. Moje uwagi mieszczą się w coraz wyraźniejszym nurcie badań rozszerzających spuściznę autora *Dotyku* o wiersze rozproszone i niepublikowane oraz o te mniej dotąd eksponowane aspekty jego twórczości, które wiążą się z odkrywaniem – i eksponowaniem – Herberta-sceptyka, uważnego obserwatora, obsesyjnego podróżnika, kawalarza czy sensualisty.

<sup>20</sup> Vide: J. J. Prinz, *Furnishing the Mind. Concepts and Their Perceptual Basis*, Cambridge 2002.

Kilka punktów zasygnalizowanych w tym artykule wymaga rozwinięcia i dalszego namysłu. Choćby aluzja do wątpliwego Tomasza i poznawania „rany świata”. Warto przypomnieć, iż istnieją różnice zdań i interpretacji tego, czy apostoł w istocie włożył palce w rany Chrystusa. Z ewangelicznego cytatu nie wynika to jednoznacznie. Jasne jest tylko, że Tomasz reaguje na głos Jezusa. Także to, że zaproponowane przez apostoła kryterium epistemiczne opiera się na dotyku. Wiadomo jednak, że wkładając palec w czyjąś ranę, zdobywa się wiedzę, ale też z a d a j e s i ę b ó l. Czy wobec tego istnieje specjalna epistemologia bólu? A może epistemologia empatii? Kwestia ta wymaga przemyślenia. Jak wspomniałam, wiersze Herberta wchodzą ze sobą w złożone i fascynujące dialogi. Jeśli – na przykład – zestawimy *Dotyk* z wierszem *Wiosna* – napisanym prawdopodobnie w roku 1996, a więc przez siedemdziesięciodwuletniego autora – to ułoży się z tych tekstów arystotelesowska diada metafizyczna, w której to, co potencjalne, zestawione zostaje z tym, co aktualne. W przedostatniej strofoidzie *Dotyku* poeta zastanawia się nad erotycznym potencjałem tkwiącym w zmyśle czucia. *Wiosna* aktualizuje ten potencjał. Brzmi to tak:

Siedzimy naprzeciw siebie  
w wysokich trawach  
dotykamy się bosymi stopami

rekwizyty wiosny  
cofnęły się dyskretnie

abyśmy mogli  
w ciszy  
sam na sam  
odprawiać nasz rytuał

dotykania się bosymi stopami  
do zatracenia

[...]

każde nieopatrzne słowo  
może obudzić  
potwora czasu

a wtedy  
wszystko przemieni się  
w ruch i zapomnienie

więc proszę Boga  
aby milczała  
aby trwał między nami  
miłosny turniej bosych stóp

[...]

niech trwa  
błogosławiony zapach potu  
nieprzytomne spojrzenie  
nieład włosów  
niedopięte guziki  
i myśli<sup>21</sup>

Być może teraz możemy już odpowiedzieć na pytanie o związek między miłosnym potencjałem dotyku i pewnością ofiarowywaną nam przez miłość. Ludzki dotyk umożliwia osiągnięcie ponadczasowości i pozwala żywić nadzieję na to, że ukochana osoba także tej ponadczasowości doświadczy. Miłosne dotknięcie jest chwilą, w której Heideggerowskie Bycie-ku-Śmierci zostaje zawieszona. Rana świata pozostaje niezabliźniona, ale

<sup>21</sup> Z. Herbert, *Utwory rozproszone. (Rekonesans)*, wybór i oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010, s. 298-299.

dyskretnie usuwa się z pola uwagi. Świat i czas znikają – jak w religijnym rytuale. Trwa tylko dotyk – „miłosny turniej bosych stóp”, który pozwala, by to, co metafizyczne, zbiegło się z fizycznym, a epistemiczne – z erotycznym.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Namysł na poezję Herberta umożliwiło mi – w dużej mierze – stypendium Fundacji Fulbrighta. Chciałabym w tym miejscu podziękować Instytutowi Książki i jego pracownikom za materialną i logistyczną pomoc podczas mojego pobytu w Krakowie. Niezwykle cennej pomocy udzieliła mi również dr Mirosława Bulat z Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Dziękuję także Andrzejowi Serafinowi za konsultacje lingwistyczno-filozoficzne, a prof. Jackowi Gutorowowi i dr. Tomaszowi Markiewce za wnikliwe uwagi odnoszące się do niniejszego szkicu.



Andrzej Skrendo

## Herbert – znieruchomienia

1.

Moje uwagi dotyczą *Martwej natury z wędzidłem*. Książkę tę uważam za najlepszy tom eseistyczny Herberta, a raczej: jedyny naprawdę dobry. Traktuję ją jako rozprawę Herberta o Herbercie, a nie o malarstwie niderlandzkim, co wydaje mi się dość oczywiste i co od razu unieważnia dużą część sporów z nią związanych – zwłaszcza pytanie o „znanstwo” Herberta (zdaje się, że znawcą malarstwa niderlandzkiego nie był, ale z mojego punktu widzenia nie ma to większego znaczenia). Zgadzam się natomiast z tym, że *Martwa natura z wędzidłem* jest być może najambitniejszą próbą rozwiązania problemu centralnego dla całej twórczości Herberta, czy może raczej zawarcia porozumienia, bez którego twórczość ta traci fundament: porozumienie to można by nazwać paktem referencjalnym. Wśród wielu warunków niezbędnych do jego zawiązania wybija się jeden: znieruchomienie. O nim będzie tu mowa.

2.

Mój punkt wyjścia jest, jak się zdaje, aż zanadto oczywisty. Wiersz *Pan Cogito a ruch myśli* opowiada nie o ruchu, lecz o znieruchomieniu. Oto jego początek:

Myśli chodzą po głowie  
Mówi wyrażenie potoczne

wyrażenie potoczne  
przecenia ruch myśli

większość z nich  
stoi nieruchomo<sup>1</sup>

Zatem nie ruch, ale znieruchomienie – oto pragnienie Herberta.

Ten fragment kojarzy mi się z pewnym passusem z *Martwej natury z wędzidłem*. Pisząc o *Zaprzysiężeniu pokoju w Münster* Gerarda Terborcha, Herbert stwierdza, że – wbrew powszechnej opinii – nie jest to dobry obraz, ale za to „bardzo charakterystyczny przykład o d r ę b n o ś c i malarstwa holenderskiego”.<sup>2</sup>  
I dalej:

Każdy uczeń Rubensa, Velázquezza czy Włochów r o z k o ł y - s a ł b y tę scenę, napełnił r u c h e m, wrzawą, kolorem, patosem, hiperbolą (bo wszystko należy powiększyć i uświetnić), a wolne miejsca pod stropem zapełniły bogami antycznymi lub archaniołami dmącymi w trąby. Terborch maluje swoje historyczne dzieło bez patosu, naturalnie, jakby to była scena rodzajowa, którą łatwiej wyobrazić sobie na ścianie mieszczańskiego pokoju z kominkiem niż w galowej sali ratusza. Jest to o b r a z - p r o t o k ó ł i teraz wiemy, jak t o b y ł o n a p r a w d ę.<sup>3</sup>

Zatem – znieruchomienie; obraz z którego – by tak rzec (zapozycując się u Przybosa) – artysta „uprowadził ruch”. Wiemy teraz dlaczego znieruchomienie jest tak cenne dla Herberta – pozwala zobaczyć, „jak to było naprawdę”. Widzimy jednak również, że

<sup>1</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 434.

<sup>2</sup> Z. Herbert, *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*, w: idem, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1998, s. 74 (wyr. A. Skrendy).

<sup>3</sup> Ibidem, s. 74-75 (wyr. A. Skrendy).



bywa niebezpieczne: przypominać może śmiertelne zeszywnienie (jak pokazuje dalszy ciąg wiersza *Pan Cogito a ruch myśli*). Oto więc i alternatywy, pomiędzy którymi umieszcza siebie Herbert: pragnienie ruchu i pokusa znieruchomienia, wrzawa i milczenie, pozór i prawda, patos i naturalność, rozkołysanie i powściągliwość, hiperbola i litota. Rozdzielenia, przeciwstawienia, podwojenia, splątania, szczepienia, zwłaszcza splątania i szczepienia tych kategorii: oto mój temat.

### 3.

W bogatej kolekcji recenzji z *Martwej natury z wędzidłem* motyw znieruchomienia nie odgrywa większej roli – zarówno w tych pochwalnych (które dominują), jak i krytycznych. Uderzające jest natomiast to, że zarówno recenzenci nastawieni przychylnie, jak i nieprzychylnie, pozostają pod dojmującym wpływem wizji Herberta – różni ich tylko (tak – tylko!) zgoda lub niezgoda na nią. Ktoś mógłby powiedzieć, że to zwycięstwo autora, ja jednak myślę, że nawet jeśli – to pyrrusowe. Zresztą – nawiasem mówiąc – być może to właśnie pozwala rozpoznać schyłkową fazę recepcji wielkiego pisarza (pamiętajmy – mamy rok 1993): Herbert raczej polaryzuje niż budzi prawdziwe zaciekawienie. Ale tę kwestię zostawmy na boku.

Oto jak przebiega linia podziału między recenzentami. Herbert „raz jeszcze podejmuje próbę przeciwstawienia się chaosowi”<sup>4</sup>, albowiem jest „wytrawnym historykiem sztuki”, dzięki którego „niezrównanej pieczołowitości” zanurzamy się w „świat myśli i piękna”<sup>5</sup>. *Martwa natura z wędzidłem* dowodzi, że w sztuce liczy

<sup>4</sup> D. Kalinowski, *Bliska perspektywa*, „Kwartalnik Literacko-Artystyczny” 1993, nr 9-10, s. 27.

<sup>5</sup> K. Trybuś, *Krajobraz rzeczy*, „Polonistyka” 1994, nr 2, s. 114.

się tylko „wierność w opisie rzeczywistości”<sup>6</sup> oraz „że oglądanie malarstwa zakłada wierność sobie, własnym sądom”<sup>7</sup>. Książka ta jest „precyzyjną układanką”, stanowiącą „przypowieść o dziełach kultury i ich przypadkach”.<sup>8</sup> Ukazuje nam „wysepkę świetności starego, dobrego świata w kleszczach dzisiejszej cywilizacji”, albowiem Herbert o nic się tak nie troszczy, jak o „przekazany nam z przeszłości depozyt trwałych wartości”<sup>9</sup>; „ofiarowuje widzenie i doświadczenie jedyne w swoim rodzaju”, mianowicie opowiada o „świecie wyrazistym, w którym każdy, od monarchy do piekarza, miał swoje miejsce”<sup>10</sup>. Autor *Martwej natury...* „w tym, co z pozoru zwykłe i przeciętne, dopatruje się nie bez racji wzniosłości”<sup>11</sup>, zaś powaga jego przedsięwzięcia wynika stąd, że „Tylko o widzialnym i dotykającym można mówić bez autoironii”<sup>12</sup>. Ostatecznie – ujawnia „Niewyobrażalną piękność i dobroć Boga, a także zaskakującą i też niewyobrażalną miłość ludzi”.<sup>13</sup> To przykłady wypowiedzi z recenzji mieszczących się po jednej stronie.

Z drugiej strony – na przykład – mamy umiarkowanie krytyczną recenzję Marka Adamca, który nie bez przyczyny zastanawia się nad „szczególną stałością reguł świata Zbigniewa Herberta”<sup>14</sup>, oraz surowe w tonie rozważania Jarosława Klejnockiego, zaczy-

<sup>6</sup> J. Bolewski, *Sztuka nie tylko w depresji*, „Przegląd Powszechny” 1993, nr 10, s. 117.

<sup>7</sup> M. Zagańczyk, *Kajet lektur*, „Zeszyty Literackie” 1993, nr 44, s. 160.

<sup>8</sup> A. Zawada, *Tulipanów gorzki smak*, „Odra” 1993, nr 11, s. 100-101.

<sup>9</sup> R. Mielhorski, *Dyskretny uśmiech Herberta*, „Kwartalnik Artystyczny” 1994, nr 2, s. 128.

<sup>10</sup> G. Kociuba, *Potęga obrazów i przedmiotów*, „Fraza” 1994, nr 5-6, s. 121, 128.

<sup>11</sup> J. Drzewucki, *Sztuka podróŜowania, malarze Holandii i mikroskop*, „Twórczość” 1993, nr 10, s. 103.

<sup>12</sup> J. Łukasiewicz, *Przedmiot i tło obrazu*, „Kresy” 1994, nr 17, s. 153.

<sup>13</sup> M. Skwarnicki, *Martwa natura z Herbertem*, „Więź” 1993, nr 10, s. 160, 166.

<sup>14</sup> M. Adamiec, *Jestem zatem w Holandii...*, „Kresy” 1994, nr 17, s. 135.

nające od tego, że „oczekiwaliśmy nowego olśnienia, a nie doczekaliśmy się”, i kończące w podobny sposób:

Nic się nigdy nie zmienia. Odkrywamy odkryte, opisujemy opisane.<sup>15</sup>

Najciekawsza z recenzji krytycznych została opublikowana w „Nowych Książkach” przez Arenta van Nieukerkena i nosi tytuł *Zawiłe dzieje tematów niebohaterskich* – ale o niej za chwilę.

To przydługie wyliczenie może mylić – w tym sensie, że zestawione w nim zostały cytaty z recenzji dobrych i słabych, co zapewne nie oddaje sprawiedliwości ich autorom (nierazko postaciom wybitnym). Ale przecież i jedno, i drugie, tworzą społeczny obraz Herberta. Oczywiście, w pewnej mierze opiera się on na stereotypach, jednak nie wzięły się one znikąd, za część z nich odpowiada sam poeta; ponadto warto pamiętać, że stereotypy recepcji nie są po prostu nieprawdziwe, lecz raczej funkcjonują jako hasła rozpoznawcze, swego rodzaju szybolety służące do identyfikacji pozycji recenzenta w strukturze dyskursu. Pytanie, na ile chętnie się poza nie wychodzi, a nie tylko, na ile śmiało się je odrzuca... Jedno i drugie robi van Nieukerken. Zauważa między innymi, że czasy, które opisuje Herbert, to epoka pełna wrzasku – u Herberta zaś oaza trwałej codzienności; że nie tulipany, lecz spory religijne najbardziej rozpałały wówczas umysły, co Herbert jakoś pomija; że dla Holendrów to Hiszpanie byli ostoją czegoś, co po hiszpańsku zwie się *sobriedad* (trzeźwość, suchość), czyli że nie posiadali tego, czym tak szczerze obdarza ich Herbert; że dla Holendra to, co pisze Herbert, to zaledwie „potwierdzenie obiegowych opinii”.<sup>16</sup> Te przestrogi powinny być punktem wyjścia do lektury *Martwej natury z wędzidłem*.

<sup>15</sup> J. Klejnocki, *Holandia, zimno, zimno*, „Ogród” 1994, nr 3, s. 343, 349.

<sup>16</sup> A. van Nieukerken, *Zawiłe dzieje tematów niebohaterskich*, „Nowe Książki” 1993, nr 10, s. 44.

#### 4.

Nieuwerkerken ma rację, ale w gruncie rzeczy mówi rzecz dość oczywistą: że estetyka bywa rodzajem ideologii. Taką ideologię buduje w *Martwej naturze...* Herbert. I ma swoje powody (o których później). Nietrudno dostrzec, iż to, co poeta bierze za dowód szczególnego związku Holendrów z tak zwaną rzeczywistością, nie jest kwestią niezwyklej i wyjątkowej relacji, w jakiej do niej pozostawali, lecz stanowi pochodną założeń estetycznych: pewnej historycznej konwencji malarskiej, w taki a nie w inny sposób regulującej na przykład preferencje tematyczne, a zwłaszcza stosunek do współczesności. Ale, przynajmy, Herbert podmieniając problematykę estetyki na problematykę etyki (w jego języku – unieważniając spór języków na rzecz sporu postaw) pozostaje bardzo konsekwentny. Tak właśnie myśli o swojej poezji. Zauważmy jednocześnie, że wybór, którego dokonuje, jest w dalszym ciągu pewnym wyborem estetycznym, nie zaś etycznym.

Inaczej mówiąc: to prawda, że jednym z najważniejszych (i najczęściej cytowanych) fragmentów *Martwej natury...* jest ten, w którym Herbert pisze:

Afirmowali widzialną rzeczywistość z natchnioną skrupulatnością i dziecięcą powagą, jakby od tego miały zależeć – porządek świata i obroty gwiazd, trwałość niebieskiego sklepienia. Niech pochwalona będzie ta naiwność.<sup>17</sup>

I jednocześnie dodaje:

To my jesteśmy ubodzy, bardzo ubodzy. Znakomita część sztuki współczesnej opowiada się po stronie chaosu, gestykułuje w pustce albo mówi o historii własnej, jałowej duszy.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Z. Herbert, *Cena sztuki*, w: idem, *Martwa natura...*, s. 45.

<sup>18</sup> Ibidem.

Ale to nie pogląd wyrażony w pierwszym zdaniu uzasadnia ten drugi, lecz na odwrót. Punktem wyjścia jest odrzucenie współczesności i poszukiwanie antidotum na jej rzekomą degenerację. Z pochwały sztuki holenderskiej nie musi wynikać krytyka sztuki współczesnej – ani też krytyka współczesności nie musi prowadzić do Niderlandów. Powiązanie tych dwóch wątków funduje opowieść Herberta – bez wątpienia. Zaś gest profesjonalnych czytelników Herberta polega zwykle na milczącej akceptacji tego związku lub na odrzuceniu go; ewentualnie demaskacji. Ja jednak chciałbym wyjść poza te strategie; również poza stwierdzenie, że Herbert dokonuje mocno prezentystycznego, ideologicznego czy nawet stereotypowego opisu sztuki holenderskiej. Zależy mi na poluzowaniu związku dwóch jego – wspomnianych wyżej – głównych tematów. Uważam, że gniew i irytacja z powodu sztuki współczesnej to nie tylko fundament opowieści Herberta, ale zarazem – ciało obce w tej pochwalającej powściągliwość i trzeźwość książce.

W tym miejscu być może nie od rzeczy będzie pewna uwaga ogólna dotycząca czytania Herberta. Herbert wyznaje w wywiadach, że książki pisze przeciwko sobie i że jest się nie tym, kim się jest, ale także (a może przede wszystkim) tym, kim chce się być.<sup>19</sup> Dobrze koresponduje to z jego formułą – którą przywołuję tu z prawdziwym upodobaniem – że „Tak zwana literatura mogłaby być czymś, gdyby nie była tym, czym jest”.<sup>20</sup> Jednocześnie przekonuje, że lekturę musi poprzedzać akceptacja reguł gry, wybranych przez autora – „Tylko tak wolno krytykować książkę”.<sup>21</sup> Otóż z zestawienia tych cytatów jasno wynika, że wcale nie jest pewne,

<sup>19</sup> Odwołuję się tu do wypowiedzi przedrukowanych w tomie: *Herbert nieznamy. Rozmowy*, zebrał i oprac. do druku H. Citko, Warszawa 2008 (vide: *Labirynt nad morzem* [z poetą rozmawia Andrzej Babuchowski], s. 29; *Sztuka empatii* [z poetą rozmawia Renata Gorczyńska], s. 166-167).

<sup>20</sup> *Ze Zbigniewem Herbertem rozmawia książdz Janusz St. Pasierb*, w: ibidem, s. 63.

<sup>21</sup> Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy*, w: ibidem, s. 21.

w co gramy, i co to znaczy przestrzegać regu! Nie sądzę, powiem od razu, żeby ta reguła brzmiała: „czytaj Herberta przeciwko niemu, bo skoro on pisze przeciw sobie, to tylko tak możesz do niego dotrzeć” – choć to o wiele lepsze, niż czytanie Herberta zgodne z tym, jak chce być czytany. Przedsięwzięcie uczynienia z siebie kogoś, kim się nie jest, a w każdym razie dzieło unieruchomienia siebie, w sporej mierze Herbertowi się udało. Niestety. Uznanie, że jest on tym, kim nie jest, a kim być pragnie, oznaczać więc musi akceptację większości stereotypów na jego temat. Jednak odrzucenie tych stereotypów nie prowadzi do źródła i prawdy, gdyż – by przywołać aforyzm Wilde’a – maska mówi więcej niż twarz. Choć mówi raczej nie to, co mówi wprost.

## 5.

Janusz Drzewucki w swej obszernej recenzji książki Herberta pisze, że jej autor w sensie dosłownym – mamy przecież do czynienia w pewnej mierze z zapisem realnej podróży – ale też w sensie przenośnym, to znaczy w swej postawie intelektualnej, „bardziej liczy się [...] ze zdarzeniem aniżeli z planem”. Jednak kilka zdań potem powiada krytyk: „Idąc dokądkolwiek, Herbert zawsze dobrze wie, dokąd idzie”.<sup>22</sup> To jak to jest? Myślę, że dokładnie tak, jak pisze Drzewucki. Częściowo świadomie, a częściowo nieświadomie (nie zawsze mamy pewność, który moment jest który) Herbert wykonuje dwa gesty jednocześnie. Albo jeden gest: ale podwójny czy jakby nieuchronnie rozdwarzający się. Oto kilka przykładów.

Po pierwsze, w kluczowym momencie opowieści o Terborchu, Herbert pochwała go za to (a jest to jeden z tych fragmentów, które najmocniej zaważyły na recepcji całej książki), że malował

<sup>22</sup> J. Drzewucki, *Sztuka podróżowania...*, s. 100.

swych bohaterów „pewnie stojących na ziemi, godząc w tych wizerunkach intymność i monumentalizm, swobodę i hieratyczność, odświętność i codzienność”.<sup>23</sup> Od razu dodaje jednak, nie wyjaśniając, w czym rzecz, że jednakowoż „prawie zawsze jest w nich [w obrazach Terborcha] element dystansu, ironii, dyskretnie ukrytej dwuznaczności”.<sup>24</sup> Moim zdaniem ta druga uwaga jest ważniejsza od pierwszej. Myślę, że tak właśnie dzieje się z Herbertem – z jego pochwałą powściągliwości, skromności i stateczności Holendrów. Opatrzona została „dyskretnie ukrytą dwuznacznością”, która jednak rozstrzyga o wszystkim.

Po drugie, motyw podwójności jest tematyzowany. Herbert powiada, biorąc to wyrażenie jeszcze w cudzysłów, że malarze holenderscy prowadzili „»podwójne życie«”.<sup>25</sup> Ma na myśli życie zawodowe: wykonywali często jednocześnie inne, dodatkowe zawody. Ale rychło się okazuje, że owa podwójność ma też inne – zwykle szersze, a niekiedy wręcz nieoczekiwane – znaczenia. Na przykład kat, uprzejmie proponujący (w jednym z apokryfów) trzymającemu już głowę na pieńku Janowi van Oldenbarneveltowi, by przesunął ją w ten sposób, żeby w twarz świeciło mu słońce – otóż ten kat stał się, jak zapewnia Herbert – już bez cudzysłowu – „postacią dwoistą i pełną znaczenia”.<sup>26</sup> Dlaczego? Okazuje się, że wychwalane przez narratorkę *Martwej natury...* zalety charakteru Holendrów są również idealne dla kata:

Jego cnotą powinno być milczenie i powściągliwy chłód. Powinien zadać cios bez nienawiści, bez współczucia, bez uniesienia.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Z. Herbert, *Gerard Terborch...*, s. 67.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Z. Herbert, *Cena sztuki...*, s. 43.

<sup>26</sup> Z. Herbert, Łaska kata, w: idem, *Martwa natura...*, s. 139.

<sup>27</sup> Ibidem.

Po trzecie, interpretując jedyny ocalały obraz Torrentiusa, Herbert nie może się zdecydować, czy jest on realizacją motywu *vanitas*, pochwałą umiaru, czy manifestem libertynizmu.<sup>28</sup> Czyż to wahanie nie jest alegorią i prefiguracją naszej lektury całej *Martwej natury z wężzidłem* (mówimy przecież o szkicu tytułowym)? Swe wahanie Herbert wyjaśnia tym, że nie zdołał „złamać szyfru” malarstwa Torrentiusa.<sup>29</sup> Jak na mój gust, jest to uzasadnienie aż nazbyt konwencjonalne i z tego powodu niegodne zaufania. Tak czy owak, jeśli mamy do wyboru – a są to możliwości równorzędne – *vanitas*, umiar i libertynizm, to chyba oznacza to, że o tekście Herberta można powiedzieć wszystko. I że ten tekst lub / i Herbert – w jakimś niełatwym do sprecyzowania sensie, bynajmniej nie po prostu anarchistycznym – tego właśnie oczekują.

Po czwarte, pisząc o Torrentiusie Herbert porusza sprawę błędu w partyturze utrwalonej na jego obrazie. Okazuje się, że błąd ów występuje zarówno w słowie, jak i w zapisie nutowym. Nazywa go Herbert „świadomym podwójnym błędem” i stwierdza, że to on właśnie decyduje ostatecznie o nierozstrzygalności tajemnicy obrazu Torrentiusa.<sup>30</sup> Pytanie: czy nie tak dzieje się ze wspomnianą wcześniej „naiwnością”? Przecież wszystko, na czym opiera swe nadzieje Herbert, zależy od tego, czy uda się naiwność zachować, a raczej – ją zdobyć. Czyż zatem tak ostentacyjna pochwała naiwności nie wskazuje, że rządzi nią „świadomie podwójny błąd” lub też że to jedyny sposób, w jaki można ją zdobyć? Bo przecież z obrazu Torrentiusa, zapewnia Herbert, płynie „jasne i przenikliwe światło oczywistości”.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Vide: Z. Herbert, *Martwa natura z wężzidłem*, w: idem, *Martwa natura...*, s. 113, 114, 119.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>30</sup> Vide: ibidem, s. 118.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 119.



Ale płynie mimo, dzięki czy niejako ponad tym błędem? Czy chodzi o to, że choć Torrentius łamie harmonię i logikę swego przedstawienia, nie powinniśmy tego zauważać, jeśli pragniemy pozostać w świetle? Czy może idzie o jakąś skazę inherentną, z której – i dzięki której – światło wydobywa się z obrazu (a raczej obraz z tła)? Co ważne – ów podwójny błąd identyfikuje Herbert jako „diabolus in musica”. Wyrażenie to oznacza pewien dysonans brzmienia, interwał kwinty zmniejszonej, ale pozostaje na tyle sugestywne i niejednoznaczne, że podsuwa pewną myśl: że owemu zjawisku muzycznemu odpowiada coś, co można by nazwać „diabłem w malarstwie”, swego rodzaju „diabolus in pictura”. W tym ujęciu pochwała naiwności Herberta byłaby niczym więcej niż diabelską sztuczką. Co ciekawe, Herbert w zasadzie mówi to wprost, dając w ten sposób kolejne świadectwo swej niekiedy wręcz nieludzkiej przewrotności. Jak pamiętamy, zapewnia, że obraz Torrentiusa świeci światłem oczywistości, a to, jak wiemy od Kartezjusza, nieomylny znak prawdy. Ale dwa zdania wcześniej dopuszcza myśl, że rękę malarza mógł prowadzić zły duch, na szczęście jednak „Jest dla nas rzeczą obojętną, jakie duchy – złe czy dobre, mądre czy szalone – inspirowały prace malarza”.<sup>32</sup> Doprawdy? Czy to oznacza, że ów „diabolus in musica” to może być kartezjański złośliwy duch, „genius malignus”, z *Medytacji o filozofii pierwszej*? Że obrazy, owszem, świecą, gdyż są piękne, ale jest to światło lucyferyczne?

A może jest jeszcze inaczej: Herbert myśli kategoriami Schillerowskimi, tylko z niewiadomych powodów uparł się, by używać słowa naiwny, zamiast sentymentalny? Innymi słowy, być może mamy do czynienia z próbą nadania znamion naiwności, oczywistości i niewinności bynajmniej nienaiwnej pochwalie czegoś, co przewrotnie nazwane zostaje naiwnością i co najprawdopodobniej niewiele ma z nią wspólnego?

<sup>32</sup> Ibidem.

A może rzecz w tym, że – jak pisze Marta Wyka – obrazy są dla Herberta „amuletami chroniącymi przed zagrożeniem metafizycznym”<sup>33</sup>, co chyba jest racją, ale z zastrzeżeniem, że zagrożenie, czyli nicość, nie sytuuje się (jak sądzi Wyka) poza obrazem, lecz w jego wnętrzu, bo przecież wedle Herberta malarstwo holenderskie ma zaradzić bolesnemu oddzieleniu rzeczy od znaku, znieść je, a przecież tylko dzięki temu oddzieleniu malarstwo istnieje i jest możliwe? Tak oto okazuje się, że malarstwo, jak literatura, jest czymś tylko wtedy, gdy nie jest tym, czym jest.

Zauważmy ponadto, że pęknięcie istnieje też wewnątrz wspólnoty gromadzącej się wokół obrazu. Naiwność jest błogosławiona, gdy legitymizuje wspólną dla malarza i malowanych „afirmację widzialnej rzeczywistości”, okazuje się jednak prostactwem, gdy uzasadnia żądanie, aby wspólny był również sposób życia artystów i nie-artystów („tylko prostaczkowie i naiwni moralizatorzy domagają się od artysty przykładowej harmonii życia i dzieła”<sup>34</sup>). Jak widzimy, za pomocą tej samej kategorii, naiwności, Herbert raz buduje wspólnotę ludzką, a raz ją rozłamuje. I to chyba w tym samym, a nie w dwóch kontekstach, bo czym różni się – w sensie etycznym, na którym Herbertowi najbardziej zależy – jedność malarza i jego modeli od jedności dzieła i życia artysty? To ciekawy moment: Torrentiusa nazywa Herbert „mieszkańcem bezkresu”<sup>35</sup>, ale czy ci, których malował, także tam mieszkają? Czy on musi mieszkać w bezkresie (zwróćmy uwagę na oksymoroniczność tego wyrażenia), żeby oni mogli niejako przebywać w obrazie, w jego wnętrzu – bo chyba przecież o to chodzi?

Po piąte, *Ojcowskie napomnienie* Terborcha także okazuje się nie tym, czym zdaje się być, także wprowadza w błąd:

<sup>33</sup> M. Wyka, *Wokół „Martwej natury z wędzidłem”*, „Dekada Literacka” 1994, nr 6, s. 5.

<sup>34</sup> Z. Herbert, *Martwa natura...*, s. 120.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 105.

Cała scena przesycona jest atmosferą zacności, spokoju, powściągliwości. Ani śladu gwałtownych gestów, niepohamowanej pożądliwości. Takie jest ogólne wrażenie. Nieubłagane realia świadczą o czymś innym.<sup>36</sup>

Widzimy scenę w domu publicznym. Ktoś nawet zatarł na obrazie monetę w ręce mężczyzny, ale widać retusz. Jak informuje uspokajająco Herbert, ta maskarada, która zakłada również oszustwo, „nazywa się w emblematyce paradoksem”.<sup>37</sup> Chciałoby się dodać, że to zaiste „nieubłagany” paradoks.

Po szóste, na jednej z pierwszych stron Herbert pisze, że celem jego wyprawy do Holandii jest „porównać” obrazy z „prawdziwym niebem, prawdziwym morze, prawdziwą ziemią”.<sup>38</sup> Ale w ten sposób raczej zaciemnia niż wyjaśnia sens swego przedsięwzięcia, bo na czym miałyby polegać to „porównanie”, za pomocą jakich kryteriów się dokonać, i co miałyby z niego wynikać? Nie wprost wyjaśnia to kolejne zdanie: „Jedziemy więc przez ogromną równinę, [...] jak na gandawskim poliptyku braci van Eyck”.<sup>39</sup> Na kolejnej stronie, przedstawiając miasteczko Veere, Herbert tłumaczy, że: „Jesienią robi [ono] wrażenie sztychu”.<sup>40</sup> Binnenhof w Hadze opisuje za pomocą cytatu z książki krytyka sztuki i malarza Eugène’a Fromentina, podkreślając, że Fromentin w swym opisie posługuje się obrazem odbicia budowli w wodzie. Oznacza to, że odbicie Binnenhofu w opisie Herberta to odbicie opisu Fromentina, który posługuje się opisem odbicia, aby uchwycić to, co nie odbite, w związku z czym nie wiadomo już, co się w czym odbija. I tak to jest w książce Herberta: żadna

<sup>36</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>38</sup> Z. Herbert, *Delta*, w: idem, *Martwa natura...*, s. 8.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 10.

rzecz nie objawia się sama w sobie, ale zawsze niejako od razu w obrazie malarskim lub w literackim przedstawieniu. Oto jesteśmy w Holandii, królestwie rzeczy, mówi Herbert na początku swego wywodu. I dokłada wielu starań, budując kunsztowne enumeracje, by przekonać, że obraz staje się rzeczą. To robi niejako jedną ręką. Ale drugą udowadnia, że jest inaczej, że w zderzeniu rzeczy i obrazu, to rzecz staje się obrazem, a nie na odwrót. Oto Holandia – imperium znaków i odbić.

Jak się zdaje, Herbert rozumie mechanizm, który teraz analizujemy – i panicznie się go boi. Głównym jego celem nie jest opis holenderskiego malarstwa, ale ukrycie owego procesu podmiaru rzeczy przez znaki. Kończąc cytata z Fromentina stwierdza:

pan Fromentin snuje rozważania o rzeczach wzniosłych – historii, pięknie, sławie, ja natomiast z całą siłą ducha przyłgnąłem do cegły. Jeszcze nigdy we mnie ten graniasty przedmiot nie budził takiej fascynacji i gorączki poznania.<sup>41</sup>

No tak, chciałoby się powiedzieć, nie ma co się dziwić... Dziwić temu, że Herbert ucieka, bo przecież owo „przyłgnięcie” to opis ucieczki; temu, że usiłuje pokryć ten gest rodzajem żartu, bo chyba z czymś takim mamy tu do czynienia; oraz temu, że ponownie oddaje się jakiemuś rodzajowi magii. Tak czy owak, Herbert prawie nigdy nie porównuje malarskiej reprezentacji z tym, co prawdziwe, ale – jakby odruchowo – to, co prawdziwe, mierzy miarą reprezentacji.

O co chodziło z owym „porównywaniem”, explicite tłumaczy kilka zdań dalej:

dotrzeć do interioru – wnętrza Holandii, nietkniętego ludzką ręką, tożsamego z tym, na jaki patrzył mój bohater zbiorowy:

<sup>41</sup> Ibidem, s. 11.

mieszczanin holenderski siedemnastego wieku – tak, abyśmy zaistnieli w tej samej ramie, na tle wiekuistego krajobrazu.<sup>42</sup>

I znów, raz jeszcze, to samo: Herbert, żeby zobaczyć cokolwiek, potrzebuje ramy. Ta metafora okazuje się nieunikniona. Na wszystko patrzy jak na obraz. Nie wiadomo, czy chodzi mu o zamieszkanie w „wiekuistym krajobrazie” „nietkniętym ludzką ręką” czy na odwrót: w stworzonym za pomocą pędzla i ludzkiej ręki obrazie, ujętym – jak przystało – w ramę? Nie wiadomo, co się w czym przegląda: świat w obrazie, obraz w świecie, czy może – obraz w obrazie?

A przecież te odbicia multiplikują się w kolejnych szkicach. Na przykład w tym o Torrentiusie. Nazwano go, jak powiada Herbert, „niezbyt jasnym tytułem mistrza »iluzorycznego realizmu«”.<sup>43</sup> Oznacza to – jak się zdaje – albo że jest iluzją, iż obrazy Torrentiusa są realistyczne; albo że iluzją jest to, co nazywamy realnością. Herbert daje, bez zająknięcia, inne objaśnienie:

Cóż to znaczy? Po prostu, oddanie osób, rzeczy, krajobrazów tak, że wydają się jak żywe, nie tylko łądząco podobne, ale tożsame z modelem.<sup>44</sup>

Jest to ostatnie „wyjaśnienie”, o jakim można pomyśleć. Tak zresztą – nawiasem mówiąc – zwykle bywa, gdy objaśnienie zaczyna się od wyrażenia „po prostu”. To jedna z bardziej czytelnych oznak niepewności. Niemniej pozostaje oczywiste, że „wyjaśnienie” to stanowi (zradykalizowany) odpowiednik tej samej zasady, której starał się hołdować Herbert-poeta:

<sup>42</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>43</sup> Z. Herbert, *Martwa natura...*, s. 112.

<sup>44</sup> Ibidem.

Poprzez słowa chcę wyrazić rzeczywistość. Słowa powinny być szybą.<sup>45</sup>

Jest to stare marzenie o przezroczystości, o znakach nie będących znakami i języku nie będącym językiem, a mową samych rzeczy – o ile założymy, że mówiąc, rzeczy fatalnie nie podwoją się ponownie i znów nie wyobcują. Przypowieść o kacie – zauważmy – zaświadcza, że bardzo o to łatwo.

Schemat myślenia Herberta nietrudno zrekonstruować. Punktem wyjścia jest stwierdzenie, że obraz to „udana imitacja”.<sup>46</sup> Holendrzy malują „wszystko”, żeby zaspokoić swoje (Herbert używa liczby mnogiej) „głody rzeczywistości” i „pomnożyć rzeczywistość przez tysiące”.<sup>47</sup> Wkrótce okazuje się, że z tego wynika, iż „świat bez obrazów byłby p o p r o s t u niepojęty”.<sup>48</sup> Na koniec obraz staje się „tożsamy z modelem”. Wewnętrzna sprzeczność tej opowieści wydaje się typowa dla wszelkich kosmogonii. Tożsamość obrazu z modelem zabija głód, ponieważ nie widać powodu, aby po takim utożsamieniu ów głód miał się realizować poprzez obrazy, żeby istniała jakakolwiek potrzeba ich tworzenia oraz metoda wyodrębniania ich z tła. Obrazy, jeśli przydają bytu, to „zaledwie” w nim partycypując, jednak nie mogą być z nim tożsame, albowiem nie sposób dodać czegokolwiek do pełni. Na marginesie dopowiedzmy, iż argumentacja Herberta stanie się jeszcze bardziej niejasna, jeśli będziemy pamiętać o tym, że jego świat zamknięty został w immanencji (jak słusznie zauważył Bieńkowski, Bóg jest w *Martwej naturze*... pojęciem moralnym).

<sup>45</sup> *Czym byłby świat...*, w: *Herbert nieznan...*, s. 55 (z poetą rozmawia H. Murza-Stankiewicz).

<sup>46</sup> Vide: Z. Herbert, *Cena sztuki...*, s. 32.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 42, 32, 27.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 44 (wyr. A. Skrendy).

Po siódme, książka rozpada się na dwie części: *Szkice i Apokryfy*. Częściowo się one uzupełniają, częściowo dublują, a częściowo przeczą sobie – w efekcie nie wiadomo, co jest czym: czy szkic apokryfem i czy apokryf szkicem? Może to same apokryfy? Mówiliśmy już o *Łasce kata*. Równie ciekawy jest *Długi Gerrit*. Ten świadomie najkrótszy apokryf opowiada o życiu i śmierci najwyższego mężczyzny, „jaki kiedykolwiek stąpał po holenderskiej ziemi”.<sup>49</sup> Ów łagodny człowiek stał się pośmiewiskiem i skończył brutalnie zasztyletowany:

Zadano mu szereg ciosów nożem. Zabójców było prawdopodobnie wielu, a lniany woreczek z pieniędzmi na piersi pozwalał się domyślać, że nie był to mord rabunkowy.<sup>50</sup>

Tak oto w kraju powściągliwych ludzi rządzonych umiarkowanymi prawami – za co Herbert tak bardzo podziwia Holandię – odmieniec wspólnymi siłami i zapewne bez powodu (widzimy, że Herbertowi bardzo na tym braku wyraźnej przyczyny zależy) zostaje zabity. Jeszcze bardziej intrygujący okazuje się *Portret w czarnych ramach*. Otóż jego bohater Coen, gubernator jednej z kolonii holenderskich, człowiek ambitny i pracowity, „po dniach wypełnionych ciężką pracą” znajdował odpoczynek w dziwnym zajęciu:

doznawał ulgi, ukojenia, prawie fizycznego szczęścia, kiedy myślał o białych kartach papieru, o dwu kolumnach cyfr pod rubrykami winien – ma, bo one porządkowały zawity i ciemny świat, niczym kategorie etyczne dobra i zła.<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Z. Herbert, *Długi Gerrit*, w: idem, *Martwa natura...*, s. 143.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 144.

<sup>51</sup> Z. Herbert, *Portret w czarnych ramach*, w: idem, *Martwa natura...*, s. 148.

Otóż jest to ta sama czynność, którą narrator *Martwej natury...* (zwykle utożsamiany z Herbertem) pochwała u Holendrów i której sam się oddaje w szkicu *Cena sztuki*, gdzie mówi:

Staraliśmy się spojrzeć na życie malarzy holenderskich XVII wieku od strony banalnej, mało efektownej, z punktu widzenia rubryk – „winien”, „ma”, czyli szarej buchalterii. Lepsze to, bardziej uczciwe, niż patos i sentymentalne westchnienia, w których lubują się autorzy *vies romancées* pisanych dla czułych serc.<sup>52</sup>

I nie byłoby może w tej osobliwej zbieżności nic dziwnego, gdyby nie fakt, że ów gubernator Coen odpowiada za likwidację buntu na pewnej wyspie. Wówczas to:

spośród piętnastu tysięcy mieszkańców [...] czternaście tysięcy wymordowano, a siedmiuset sprzedano w niewolę. Niektórzy twierdzą, że faktycznym sprawcą masakry był lokalny gubernator Sonck, natomiast Coen wydał tylko rozkaz ewakuacji tubylców. Słowo „ewakuacja” rozumiano jako ewakuację ostateczną, to znaczy przeniesienie w zaświaty. Takie semantyczne nieporozumienia zdarzają się tylko w krajach rządzonych żelazną ręką.<sup>53</sup>

Chyba nie pomyłę się, gdy powiem, że Herbert świadomie nawiązuje tu do pewnych „semantycznych” rozważań prowadzonych w czasie słynnej konferencji w Wannsee w hitlerowskich Niemczech. Podejrzeń to zdaje się potwierdzać podobieństwo *Portretu w czarnych ramach* do wczesnego opowiadania Herberta *Doktor Klaus nie lubi szczurów*.

Czyż można brutalnie niszczyć naiwność?

<sup>52</sup> Z. Herbert, *Cena sztuki...*, s. 44.

<sup>53</sup> Z. Herbert, *Portret...*, s. 147.



## 6.

Ideał estetyczny Herberta to znieruchomienie, ruch zatrzymany na obrazie, martwa natura, a jakby tego było mało – z wędzidłem... Herbertowskie pragnienie dotarcia do interioru ma sens czasowy, a nie przestrzenny: marzy o dotarciu do tych warstw przeszłości, które – jak ufa – wciąż istnieją zachowane w głębi, choć zostały przygniecione gruzem współczesności. Zwykle myśląc o przeszłości posługujemy się obrazem ruin leżących pod wzniesionymi przez nas nowoczesnymi budynkami. Herbert – i to jest wyraz jego ideologicznych nastawień – myśli na odwrót: stoimy na ruinach, ale ufamy, że pod nami istnieją miasta prawdziwie wspaniałe. To, co „pod” i „za”, okazuje się jedyną rzeczą, która sytuuje się wciąż i nieustannie „przed”. To dlatego do analizowanej wcześniej formuły Herberta przyplątało się słowo „rama” – dotrzeć do interioru nie tkniętego ludzką ręką można przecież tylko we wnętrzu dzieła tejże ręki. Co oznacza, że Herbert pragnie zamieszkać w holenderskim obrazie.

Czy to klasycyzm? Raczej – myślę teraz o podsuniętym przez Martę Wykę koncepcie obrazu-amuletu – myślenie magiczne. Pragnienie – jak mówi Kołakowski wykładając Eliadego – paraliżu czasu. To, co mija, musi zastygnać w ruchu – inaczej nie zostanie ocalone. Ale to, co naprawdę trwa, nie mija. Ta parmenidejska intuicja leży – jak wiadomo – u źródeł klasycyzmu. Tymczasem mądrość heraklitejska twierdzi, że to, co nieruchome, jest martwe. Herbert wielokrotnie sugeruje, że jego ewolucja myślowa przebiegała od nadziei na trwałość wynikającą z możliwości znieruchomienia do dzielnej afirmacji przemijania (jak w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*). W ten sposób miałby osiągnąć jakiś głębszy, niedeklaratywny klasycyzm. *Martwa natura z wędzidłem* byłaby wtedy książką istotnie paradoksalną. Pochwałą znieruchomienia pisaną z narastającą świadomością, że nie jest

to sposób ocalania życia, ale godzenia się ze śmiercią. Śmiercią, którą można przyjąć za cenę utrwalenia na płótnach małych mistrzów holenderskich lub na kartach eseju o malarstwie. W takim sensie *Martwa natura...* jest rodzajem elegii, a nawet pogrzebu. Umieram, czyli przenoszę się z bezkresu do wnętrza obrazu.

Rzecz teraz w tym, by dostrzec, że owo doświadczenie sztuki jako doznania śmierci nie jest czymś danym Herbertowi na końcu drogi, ale czymś obecnym od zawsze. W *Labiryntcie nad morzem*, zaraz po przybyciu na Kretę, a więc na samym początku tej narracji o powrocie do źródeł, znajdujemy zastanawiający *passus*:

Idę do miasta ulicą wiodącą pod górę, która wydaje się nieskończenie długa, choć świadectwo oczu temu przeczy. Wymiary świata z a s t y g ł y i choć słyszę zgrzyt piasku pod nogami i stukot własnych kroków, nie poruszam się chyba wcale, z a n u r z o n y po głowę w upale, z a t o p i o n y w blasku. Zaczyna się bolesny ubytek realności. Widzę się teraz jak we śnie, z boku, bez możliwości porozumienia się z moim ciałem, poruszającym się jak wahadło – n i e r u c h o m y, p r z y b i t y do białej przestrzeni, u t r w a l o n y raz na zawsze jak na fotografii, z ł a p a n y w p o t r z a s k p o z o r u z ciężkim cieniem za plecami. Długie lata prześladować mnie będzie ten obraz i wspomnienie wędrówki po stromej ulicy Handakos, obraz s p ę t a n i a – jakby to wówczas dotknęła mnie po raz pierwszy śmierć w oślepiającym słońcu południa.<sup>54</sup>

Powrót do źródeł jako doznanie śmierci; znieruchomienie jako „potrzask” i „spętanie”; „utrwalenie raz na zawsze jak na fotografii” (ale może to też być przecież obraz) jako zanik rzeczywistości. Tu mamy prefigurację najciekawszych wątków *Martwej natury z wędzidłem* i najbardziej dojmujących jej sensów.

<sup>54</sup> Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 8-9 (wyr. A. Skrendy).

## 7.

Na koniec trzy pytania. Najpierw następujące: gdzie w takim razie jest prawdziwe życie? Odpowiadając najkrócej: na przykład we wspomniałym szkicu *Hamlet na granicy milczenia* z roku 1952, w którym Herbert szukał „filozofii mocnej i autentycznej jak szaleństwo”<sup>55</sup> i w którym wywyższał Hamleta za „nihilistyczny rozmach”<sup>56</sup>. Tu jest życie; tu jeszcze nic się nie zdecydowało; jeszcze Herbert ma wybór i nie musi iść ścieżką, która od wielkiego bólu, poprzez wielką empatię, zaprowadzi go do litości, a wreszcie pogardy – przede wszystkim wobec samego siebie. Ostatecznie jednak Herbert staje się niczym Tymon, bohater jego małej prozy z roku 1950. Ów Tymon – tu przypomnijmy sobie, co Herbert mówił w przywoływanych wcześniej wywiadach – najbardziej liczył „na o d w e t, [czyli] na ostateczny piękny gest, który przekaże go potomnym takim, jakim chciał być, a nie takim, jakim zrobiło go życie”.<sup>57</sup> Po latach w tak zwanym „kwestionariuszu Prousta”, wypełnionym przez Herberta odpowiedziami prawdziwie przejmującymi, na pytanie: „Jakie błędy najłatwiej pan wybacza?” pada odpowiedź: „Swoich błędów nie wybaczam nigdy”.<sup>58</sup> Tę surowość wobec siebie Herbert bierze najwyraźniej – o paradoksie – za świadectwo cnót rzymskich. Tymczasem jest to nihilistyczny resentyment w wersji szczególnie zjadliwej, gdyż głęboko autodestrukcyjnej. Resentyment wynikający, jak się zdaje, z odmowy zidentyfikowania siebie jako nihilisty. Adam Zagajewski twierdzi, że w czasach, gdy Herbert ślubował wierność Hamletowi, nie był już „młodym człowiekiem bez właściwości,

<sup>55</sup> Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. i posłowie B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 133.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 132.

<sup>57</sup> Z. Herbert, „Węzeł gordyjski” oraz inne pisma rozproszone: 1948-1998, zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 16 (wyr. A. Skrendy).

<sup>58</sup> *Herbert nieznanym...*, s. 254.

galaretowatym”.<sup>59</sup> Zgoda, ale był galaretowaty, gdy w 1999 wołał w rozmowie z Górczyńską:

Już niech mnie nazywają, czym chcą, tylko nie nihilistą, na litość boską.<sup>60</sup>

Kiedy – to drugie pytanie – Zbigniew Herbert nieruchomieje? Pod nieszczęsnym wpływem Elzenberga, którego nie rozumiał i nie zrozumiał, i który z kolei zupełnie nie pojmował Herberta. Słusznie powiada Zagajewski:

Co za paradoks – Elzenberg we własnych oczach był przecież przede wszystkim wahaniem, wątpieniem i niepokojem, ale spojrzenie pełnego podziwu studenta zamieniało go w niewzruszony Autorytet!<sup>61</sup>

A kiedy Herbert wyznaje w liście, że śnią mu się umarli i pomordowani, Elzenberg w odpowiedzi informuje: „rąbnąłem [...] jedenaście dystychów pod tytułem *Ponadczasowość*”.<sup>62</sup>

Jednak ich stosunek to chyba co innego niż „nieuchronna komedia wszelkiego nauczania”, jak chce Zagajewski.<sup>63</sup> Bo pomyślmy: stać się kimś, kim się nie jest, biorąc wzór z kogoś drugiego, kto był kimś zupełnie innym niż wydawało się temu, kto usiłował nieistniejącemu wzorowi dorównać – i do tego dorównywać tak bardzo nieskutecznie... To nie komedia, to niemal farsa – ale w beckettowskim stylu.

<sup>59</sup> A. Zagajewski, *Poeta rozmawia z filozofem*, Warszawa 2007, s. 22.

<sup>60</sup> *Sztuka empatii*, w: *Herbert nieznanym...*, s. 165-166.

<sup>61</sup> A. Zagajewski, *Poeta rozmawia...*, s. 24-25.

<sup>62</sup> Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja...*, s. 49.

<sup>63</sup> A. Zagajewski, *Poeta rozmawia...*, s. 24.

Beckettowski jakby wiersz *Pan Cogito a ruch myśli*, od którego zacząłem, kończy się obrazem śmierci z wycieńczenia, śmiertelnego bezruchu, całkowitego wyjąłwienia. Oto myśli –

jak głodne czaple

ze smutkiem  
wspominają wyschłe źródła

kręcą się w kółko  
w poszukiwaniu ziaren

nie chodzą  
bo nie zajdą

nie chodzą  
bo nie ma dokąd<sup>64</sup>

Ale – to trzecie pytanie – czy można przeczytać Herberta wbrew jego pożądanemu znieruchomieniu? Oczywiście, że można – jednak na takim zapewnieniu musimy w tym miejscu poprzestać.

<sup>64</sup> Z. Herbert, *Pan Cogito a ruch myśli...*, s. 384-385.



Dariusz Czaja

## Cena sztuki

### 1.

Sztuka kosztuje. W eseju *Cena sztuki* Zbigniew Herbert, przy pomocy historyków, z precyzją godną buchaltera, ustalił, co następuje: w siedemnastowiecznej Holandii przeciętna cena obrazu z sygnaturą wynosiła 16,6 guldena, cena niesygnowanego tylko 7,2 guldena. Obraz Brouwera oszacowano na 6 ledwie guldenów. W połowie stulecia można było nabyć obraz Jana van Eycka za 18 guldenów. Carel Fabritius zarabiał malowaniem herbów miejskich po 212 guldenów za sztukę. Jan Steen za swój obraz dostał beczkę wina. Pewien podróżnik francuski był nieco zdumiony, że za obraz Vermeera, na którym widniała tylko jedna postać, zażądano 600 guldenów.

Bez wątplenia: w siedemnastowiecznej Holandii sztuka ma swoją wymierną cenę, kosztuje tyle, ile ktoś gotów jest za nią zapłacić. Obrazy były ważną częścią ówczesnej gry rynkowej. Stanowiły przedmiot spekulacji, ciągłej wymiany, zaciągano pożyczki pod zastaw obrazów, niewykluczone, że miały one status osobliwej waluty, były często zastępczym środkiem płatniczym. Ich ceny podlegały sezonowym wahaniom popytu i podaży.

### 2.

To, co chcę dalej przedstawić, nie jest systematycznym i wyczerpującym repetytorium wypowiedzi Herberta o sztuce – to zadanie dla bardziej cierpliwych. W tym krótkim, z konieczności,

wyborze, ograniczam się tylko do tomów eseistycznych: przede wszystkim do *Barbarzyńcy w ogrodzie* i *Martwej natury z węzidłem*, pomijam natomiast – mające głównie doraźny charakter – ważne drobiazgi krytyczne zgromadzone w tomie *Węzeł gordyjski*. Z tych dwóch zbiorów esejów chcę przypomnieć kilka istotnych zdań i uwag dotyczących sztuki, a zwłaszcza: jej natury i jej poznawania. Herberta rozważania o sztuce skupiają się – widać to wyraźnie – na sztukach przedstawiających, odwołują się głównie do obrazów i architektury. Zastanawia mocny deficyt muzyki w tych rozważaniach.<sup>1</sup> Herbert zdecydowanie przedkłada wzrok nad słuch; ze zmysłów może tylko dotyk ma równie uprzywilejowaną pozycję.

Jego eseje od początku zwracają uwagę rozległością zainteresowań, a okoliczność ta nie ma wymiaru czysto erudycyjnego, przeciwnie: dotyczy kwestii esencjalnych, o czym jeszcze za chwilę. Rozważania Herberta o sztuce obejmują ogromną skalę czasową: od paleolitycznego malarstwa naskalnego, przez greckie świątynie, gotyckie katedry, malarstwo włoskie (od sienieńczyków po Piera della Francesca), do malarzy holenderskich z czasów Złotego Wieku. Obydwa wspomniane tomy zbierają więc teksty na temat „sztuki dawnej” i „dawnych mistrzów”, wobec których poeta żywił nieskrywaną admirację. Wielokrotnie wyrażał podziw dla pielęgnowania przez sztukę dawnych mistrzów ideałów „klasycznych”: anonimowości, bezosobowości i dystansu.

Powiedzmy od razu, by uniknąć niepotrzebnych nieporozumień: myśl poety nie przypomina w żaden sposób systematycznej, wyłożonej metodą traktatową koncepcji sztuki (widział kto poetę układającego traktaty?). Nie ma więc większego sensu

<sup>1</sup> Dystans albo wręcz niechęć Herberta do muzyki (czy to przypadek, że sławny wiersz *Apollo i Marsjasz* – w którym wyniosłość sztuki zostaje skontrastowana z realnym piępieniem – dotyczy pojedynku muzycznego?) to temat na osobną rozprawkę.



właczać jej w istniejące porządki dyskursu, ani umieszczać na rozległym polu estetyki. To, o czym mówi Herbert, nie jest metodycznie wyłożoną „teorią” sztuki, z pewnością nie tworzy jakiegoś przemyślanego z góry i domkniętego systemu myślowego. To nie są (bo nie chcą być) dowodliwe ciągi twierdzeń, czy sylogistycznie wyłożonych tez, choć – dobrze pamiętać, że poetyckie rozpoznania dzieł sztuki mają u niego z reguły lepsze czy gorsze osadzenie w erudycji historycznej i tej z zakresu historii sztuki. Kwestia zadłużenia eseisty w tak zwanej literaturze przedmiotu to temat na osobne studium. Już dość dawno pojawił się w odniesieniu do Herberta zarzut plagiatu (chodziło bodaj o esej na temat francuskiego gotyku), zwracano też uwagę na liczne błędy merytoryczne w jego tomie o sztuce holenderskiej. Pomijam w tym miejscu tę ważną, drażliwą, ale – dla przedmiotu niniejszych rozważań – poboczną mimo wszystko kwestię. Nie da się wykluczyć, że w swoich esejach o sztuce poeta to i owo „zapożyczył”, albo nie dość dokładnie zacytował. Gdy jednak chodzi o to, co w materii sztuki zasadnicze, szczęśliwie używa on przede wszystkim w ł a s n y c h oczu, słów w ł a s n y c h, nie obawia się też formułować myśli na w ł a s n y rachunek. Pośrednictwo tekstów cudzych – jeśli w istocie taki fakt miał miejsce – nie ma tu większego znaczenia.

Tak czy inaczej, mamy przed sobą rozproszone w tekstach, notowane w różnym czasie intuicje, krótkie błyski i olśnienia. To raczej pojedyncze flesze oświetlające poszczególne dzieła z zakresnego obszaru sztuki, a nie pozujące na akademicki dyskurs studia obwieszane wisiorami przypisów. Mówiąc to niczego nie oceniam, stwierdzam fakt. Nie sugeruję tym samym, że teksty Herberta o sztuce są impregnowane na krytyczne argumenty, podkreślam jedynie, dla pamięci, że są one przede wszystkim esejami, w których licentia poetica nie zawsze ma umocowanie w faktach, a intuicja więcej czasem waży niż twardy dowód.

Zważywszy na stosowaną przez niego eseistyczną poetykę fragmentu, zaskakujące jest to, że jego myślenie o sztuce było dość spójne, konsekwentne i koniec końców układa się w całkiem czytelny wzór. Moim zadaniem będzie wydobyć zasadniczych zrębów tej poetyckiej konstrukcji.

### 3.

Kilka więc elementarnych przypomnień. Na początku było Lascaux. Tym, co może najbardziej zadziwia w poświęconym sztuce naskalnej eseju otwierającym *Barbarzyńcę w ogrodzie*, jest niezmałowane niczym przekonanie o mocy malarstwa jaskiniowego i nadzwyczajna czułość dla przedmiotu opisu. Herbert nie wątpi ani przez chwilę, że ma przed oczami dzieło sztuki, więcej: c u d sztuki. Jest przekonany, że w tych paleolitycznych obrazach nie obserwujemy dziecięcej fazy artystycznego rozwoju gatunku ludzkiego, ale że oto objawia się naszym oczom skończone dzieło sztuki. Poetycka ekfrazy z trudem oddaje gwałtowność spotkania współczesnego oka z archaiką, ale zapisany w niej został wyraźny ślad olśnienia, więcej: porażenia wielkością dzieła artysty –

Jednym z najpiękniejszych portretów zwierzęcych, i to nie tylko sztuki paleolitycznej, ale wszystkich czasów, jest tak zwany „koń chiński”. Nazwa nie oznacza rasy; wyraża hołd złożony rysunkowej perfekcji mistrza z Lascaux. Czarny, miękki kontur, nasycający i zanikający, stanowi nie tylko obrys, ale modeluje masę ciała. Krótka jak u koni cyrkowych grzywa, rozpędzone, dudniące kopyta. Ochra nie wypełnia całego ciała, brzuch i nogi są białe.

Zdaję sobie sprawę, że wszelki opis – inwentarz elementów, bezsilny jest wobec tego arcydzieła, które ma tak oślepiającą i oczywistą jedność. Tylko poezje i baśń mają moc błyskawicznego

kreowania rzeczy. Więc chciałoby się powiedzieć tyle: „Był sobie raz piękny koń z Lascaux”.<sup>2</sup>

Znamienne, że w wyjaśnieniach tej sztuki nie zapędma się Herbert w zawrotne spekulacje archeologów, z dystansem przygląda się intelektualnej kukle pod nazwą „magia myśliwska”, która przez lata służyła za naukowy wytrych, przy pomocy którego włamywano się do malarstwa jaskiniowego, unicestwiając przy okazji jego geniusz i wielkość. Intuicyjnie przychyła się do „hipotezy szamańskiej”, do potwierdzenia której wiele lat później archeolodzy dostarczą przekonujących dowodów.<sup>3</sup> Herbert oddaje się widzeniu. Owszem, wchodzi do jaskini wypakowany rudymentami wiedzy archeologicznej, ale szybko bierze je w nawias. Ufa nade wszystko swoim oczom i swojej wrażliwości. Od razu dociera do niego niewiarygodna wielkość tego malarstwa. Z punktu więc lekce sobie waży ewolucjonistyczne głądy o rzekomej stadialności w artystycznym „rozwoju” gatunku ludzkiego, rezygnuje z umieszczania tego, co widzi, na hierarchicznej drabinie ewolucyjnej. Przeciwnie: spotkanie z wykonanymi przez anonimowych twórców obrazami zwierząt pozostawia go na wdychu, a widoczna na ścianach maestria ich wykonania i pewność malarskiego gestu sprawiają, że przyznaje im status arcydzieł. Porwany opisami poety czytelnik kwalifikację tę odczuwa jako nieledwie naturalną. I to jest, z jednej strony, miarą odwagi Herberta, z drugiej, myślowego przełomu w spojrzeniu na fenomenalną jakość obrazów sprzed kilkunastu tysięcy lat. W refleksji kończącej paleolityczny esej czytamy znamienne słowa:

Wracałem z Lascaux tą samą drogą, jaką przybyłem. Mimo że spjrzałem, jak to się mówi, w przepaść historii, nie miałem

<sup>2</sup> Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1973, s. 10-11.

<sup>3</sup> J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przeł. A. Gronowska, wstęp M. Ryszkiewicz, Warszawa 2009, s. 133-149.

wcale uczucia, że wracam z innego świata. Nigdy jeszcze nie utwierdziłem się mocniej w kojącej pewności: jestem obywatelem Ziemi, dziedzicem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności.<sup>4</sup>

Herbert wydobywa nie tylko artystyczną wielkość obrazów paleolitycznych, ale nieoczekiwanie wskazuje na ich „współczesność”, na to, że w przedziwny sposób rezonują one z naszym doświadczeniem. Przenikliwość widzenia i trafność uwag Herberta docenić będzie można w pełni dopiero po latach. Nie dziwi już dzisiaj stawianie sztuki paleolitycznej w rzędzie arcydzieł. Nie dziwi także – niedawno jeszcze mogąca uchodzić za aberracyjną – wypowiedź Antony’ego Gormleya, eminentnego brytyjskiego rzeźbiarza, który otwierając w styczniu 2013 roku w The British Museum nadzwyczajną wystawę pod znaczącym tytułem: *Ice Age art: arrival of the modern mind*, powiedział: „To coś nadzwyczajnego dla mnie, dzisiejszego twórcy, widzieć dzieła »współczesnych« nam – tak sądzę – umysłów sprzed 40 tysięcy lat”.<sup>5</sup>

W podobnej retoryce o paleolitycznym malarstwie naskalnym mówi David S. Whitley, jeden z największych obecnie znawców przedmiotu. Znamienny jest już język opisu archeologicznych artefaktów, jeszcze niedawno nie mający wstępu do akademickich rozpraw. W swoim studium o malarstwie paleolitycznym amerykański badacz nie tylko skrupulatnie przedstawia hipotezy i potwierdzające je dowody, ale rejestruje także emocje. Kiedy czytamy u Herberta, że Lascaux uważana była za „podziemną Kaplicę Sykstyńską naszych praojców”<sup>6</sup>, to można uznać wyrażenie to za nieco pretensjonalne i łatwo je zlekceważyć, ale

<sup>4</sup> Z. Herbert, *Barbarzyńca...*, s. 26.

<sup>5</sup> Wypowiedź można usłyszeć i zobaczyć na filmie towarzyszącym otwarciu ekspozycji (film dostępny w witrynie internetowej [British Museum](#)).

<sup>6</sup> Z. Herbert, *Barbarzyńca...*, s. 8.

kiedy w archeologicznym studium *Whitleya Cave Paintings and the Human Spirit* pojawia się uwaga, że paleolityczne malarstwo jest „swego rodzaju Kaplicą Sykstyńską”<sup>7</sup> to zaczynamy rozumieć, że istnieje jakiś dziwny „przymus” posługiwania się przez zwiedzających jaskinię tego rodzaju zwrotami. W tym kontekście zacytowane przez poetę określenie nie tylko okazuje się na miejscu, ale nieoczekiwanie nabiera wagi i poznawczego ciężaru. Okazuje się stosowne, wręcz – konieczne!

To właśnie Whitley mówi wprost o realnym, acz nie dającym się całkiem schwytać w pojęcia, duchowym nadmiarze emanującym z obrazów Lascaux, Altamiry, czy jaskini Chauveta:

Jak żadne inne miejsce, które widziałem, jaskinia Chauveta jest żywym przykładem tego nieprzeniknionego łącznika między sztuką i wiarą, między emocjami i racjonalną nauką, łącznikiem, którego naturę usiłowałem zgłębić w swoich badaniach.<sup>8</sup>

W podobny sposób o spirytualnym znaczeniu paleolitycznych grot mówią fachowcy.<sup>9</sup> W dokumencie filmowym *Jaskinia zapomnianych snów* Wenera Herzoga grupa znakomitych francuskich archeologów rozprawia o naturze malarstwa naskalnego. W filmie tym, będącym nominalnie rejestracją odkrycia w jaskini Chauveta świadectw malarskich sprzed 32 tysięcy lat, słyszymy zdania, które jeszcze niedawno były w scjentyistycznym języku niemożliwe. Z wypowiedzi naukowców dowiadujemy się, że malarstwo naskalne jest przejmującym świadectwem tego, iż „sztuka” ta ma obcą, pozaludzką, duchową genezę. Że twórca paleolityczny był tylko narzędziem w rękach rzeczywistości

<sup>7</sup> D. S. Whitley, *Cave Paintings and the Human Spirit. The Origin of Creativity and Belief*, New York 2009, s. 4.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 69.

<sup>9</sup> J. Cook, *Ice Age Art. The Arrival of Modern Mind*, London 2013, s. 25.

go przerastającej, a same malowidła i rysunki wyglądają tak, jak gdyby były acheiropoietos, nie ręką ludzką uczynione.<sup>10</sup>

Z Lascaux udajmy się za Herbertem do Paestum, do Greków, do świątyni Dorów. Jak zawsze u niego: ważne jest pierwsze wrażenie. Herbert doskonale wie, że wiedza pomaga, ale żeby coś p r a w d z i w i e zobaczyć – innymi słowy: żeby zmieścić to w swoim oku, mocno inkorporować biograficznie, żeby to było doznanie naprawdę „moje”, przepuszczone przez „mój” filtr wrażliwości – musimy chwilowo porzucić (albo przesunąć w tył głowy) cały bagaż nagromadzonej wiedzy, a zwłaszcza krążące w powietrzu ogólne sądy i uklepane przez pokolenia stereotypy wizualne. Trzeba, krótko mówiąc, oczyścić wstępnie pole widzenia z miazmatów wiedzy potocznej:

Więc widzę je teraz po raz pierwszy w życiu, naocznie, realnie. Będę mógł za chwilę pójść tam, przybliżyć twarz do kamieni, zbadać ich zapach, przesunąć ręką po rowkach kolumny. Trzeba uwolnić się, oczywiście, zapomnieć o wszystkich widzianych fotografiach, wykresach, przewodnikowych informacjach. A także o tym, co powtarzano mi o nieskazitelnej czystości i wzniosłości Greków.<sup>11</sup>

Przyjęta strategia usunięcia ze spojrzenia wrażeń domieszek do złudzenia przypomina fenomenologiczny zabieg „wzięcia w nawias” całego nagromadzonego wcześniej doświadczenia, wszystkich obecnych w pamięci obrazów, pojęć, wiedzy, po to, by zminimalizować liczne zapośredniczenia w kontakcie ze sztuką i finalnie móc dotknąć istotnego. Jak pisał Merleau-Ponty:

<sup>10</sup> Więcej na ten temat: D. Czaja, *Duch na skale. Filmowa podróż do źródeł*, w: idem, *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe*, Kraków 2013, s. 323-344.

<sup>11</sup> Z. Herbert, *Barbarzyńca...*, s. 35.

Powrócić do rzeczy samych to powrócić do tego świata sprzed poznania, o którym poznanie stale mówi i w stosunku do którego każde naukowe określenie jest abstrakcyjne, zależne i ma tylko charakter znaku, jak geografia w stosunku do pejzażu, który nauczył nas najpierw, czym jest las, łąka lub rzeka.<sup>12</sup>

Tak zwyczajowo dzieje się w pierwszych kontaktach Herberta ze sztuką (a w każdym razie w zapisach tych doświadczeń). Zwykle jest on dobrze przygotowany do spotkania z dziełem, c e n i rzecz jasna wiedzę profesjonalną, ale wyraźnie jej nie p r z e c e n i a. Zdarzające się w jego tekstach połajanki pod adresem nic-nie-rozumiejących, bądź przenaukowionych historyków sztuki (czasem tylko zasadne) wyglądają na lekką fanfaronadę: animowane są albo „lękiem przed wpływem”, albo pragnieniem podkreślenia oryginalności własnego spojrzenia. Jaki jest efekt takiej „oczyszczającej” strategii?

Pierwsze wrażenie bliskie jest rozczarowaniu: świątynie greckie są mniejsze, ściśle mówiąc, niższe, niż się spodziewałem. Te, które mam przed oczyma, stoją co prawda na równinie płaskiej jak stół, pod ogromnym niebem, które jeszcze bardziej je spłaszcza. Jest to dość wyjątkowa sytuacja topograficzna, gdyż większość sakralnych budowli greckich wznoszono na wyżynach. Brały one w siebie linie górskiego pejzażu, który je uskrzydlał.<sup>13</sup>

Ale coś za coś: w Paestum brak może uwznioślających architekturę okoliczności przyrody, ale za to właśnie tutaj, w tym płaskim pejzażu, można sztukę Dorów studiować na chłodno, nic nie przesłania nam pola widzenia. To tu można docenić ów styl surowy i – jak dodaje Herbert – krępy, przysadzisty, atletyczny.

<sup>12</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, postłowie J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 7.

<sup>13</sup> Z. Herbert, *Barbarzyńca...*, s. 35.

Nie idealizuje on naiwnie przedmiotu swojego podziwu; przypomina, że świątynie te są dzieckiem liczby i proporcji, ale także i to, że za ich pięknem stoi realne cierpienie budowniczych i krwawy rytuał ofiarny: „Chcemy widzieć Greków wymytych przez deszcze, białych, pozbawionych pasji i okrucieństwa”.<sup>14</sup> Jednak historyczna rzeczywistość gwałtownie przeczy tym olimpijskim i aseptycznym uroszczeniom. Tym ciekawsza jest coda tych architektonicznych rozważań, gdzie pojawia się mocno wyakcentowana cecha nie-ludzkiej doskonałości białych kamieni Dorów. Piękno nie ma tu nic z czysto estetycznego powabu, bowiem budowniczym doryckich świątyń szło raczej „o kamienny wykład porządku świata”.<sup>15</sup> Piękno objawia się tutaj widomie i niemal „dotykalnie” poprzez restrykcyjnie przestrzegane rygory geometryczne; odsłania się ono zwiedzającemu nie tylko w świątyni stojącej mocno na ziemi, ale także w jej potrzaskanych resztkach:

Świątyni greckiej obce jest słowo ruina. Nawet te najbardziej zniszczone przez czas nie są zbiorem kalekich fragmentów, bezładną stertą kamieni. Bęben kolumny zaryty w piach, oderwana głowica – mają doskonałość skończonej rzeźby.

Piękno architektury klasycznej da się ująć w liczby i proporcje poszczególnych elementów w stosunku do siebie i do całości. Świątynie greckie żyją pod złotym słońcem geometrii. Matematyczna precyzja unosi te dzieła jak okręty nad fluktami czasów i gustów.<sup>16</sup>

Niech nas nie zwiedzie to doryckie przywiązanie do liczby i stosownych proporcji. Nie o geometrię przecież tutaj szło w pierwszym rzędzie. Herbert świadom jest tego, że poprzez lic-

<sup>14</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 45.



bową doskonałość wyrażała się tu czytelnie postawa religijnego przeżywania świata, że sztuka dorycka bardziej niż późniejsze porządki architektoniczne związana była z religią. Że – mówiąc już wprost – świątynia była siedzibą boskości i jej zmysłową ekspresją. Może to o niej pisał Heidegger, kiedy w pewnym akapicie ze *Źródła dzieła sztuki* charakteryzował nieznaną z imienia „grecką świątynię”:

Budowla, na przykład grecka świątynia, nie odwzorowuje niczego. Po prostu stoi jawnie [da] pośrodku spękanej skalnej doliny. Budowla otacza postać Boga i w tym skryciu pozwala jej wychynąć przez otwartą salę kolumnową w świętą strefę. Poprzez świątynię, wystacza się w świątyni Bóg.<sup>17</sup>

Herbert mocno podkreśla ten teo-logiczny i teo-centriczny, kultowy wymiar świątyni doryckiej, akcentując jednocześnie jego dojmujący brak we współczesnym obrazie i postrzeganiu tej architektury: „Czymże jest ona bez kultu? Jest skórą zdartą z węża, powierzchnią tajemnicy”.<sup>18</sup> No właśnie, może tylko, sugeruje Herbert, odprawiony po stuleciach na nowo – niedzisiejszy, niemożliwy, nierealny – rytuał ofiarny byłby w stanie przywrócić doryckiej świątyni jej niegdysiejszą świetność, powagę i ciężar. Może dzięki niemu udałoby się zdjąć z niej werniks estetycznej i turystycznej pozłotki. A jednak... Świątynia dorycka jako całość i każdy jej element z osobna schwyttane zostały w artystyczną formę tak mocną, tak trwałą, że jej promieniowanie odczuć można także po wielu stuleciach. Zadziwiające jest właśnie to, że schwyttane w matematyczne proporcje promieniowanie boskiego tła dochodzi do nas przez zasłony stuleci! Esej Herberta jest tego przekonującym świadectwem.

<sup>17</sup> M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, w: idem, *Drogi lasu*, J. Gierasimiuk i in., Warszawa 1997, s. 27.

<sup>18</sup> Z. Herbert, *Barbarzyńca...*, s. 49.

I na koniec jeszcze szybki wypad do Toskanii, by rzucić okiem na malarstwo Piero della Francesca. Ten skromny objętościowo esej, owoc fascynacji i nieskrywanej miłości do dzieła tokańskiego geniusza, olśniewa od pierwszego akapitu przenikliwością spojrzenia, znajomością sztuki Quattrocenta i malarskiego rzemiosła. Mniejsza o przystające ściśle do opisywanego świata ekfrazy *Legandy Krzyża*, cyklu fresków z Arezzo, mniejsza o celny i wzruszający opis *Madonny del Parto* z Monterchi, mniejsza o czujną deskrypcję porażającego swoją mocą *Zmartwychwstania* z Borgo Sansepolcro. W tym tekście interesuje mnie głównie postać artysty, a raczej jego... nieobecność. Bo – jak się okaże – ta nieobecność ma wiele do rzeczy z materią sztuki tu omawianą. Z jej trwałą i nieprzemijającą istotą.

W swoim komentarzu do często podkreślanej fascynacji malarza tajemnicami perspektywy i do uwag o geometrycznej poetyce jego obrazów, akcentuje Herbert wewnętrzną dramaturgię i silne emocje w nich skryte. W uogólnionej charakterystyce tego malarstwa pisze:

Kompozycja jest metodą, dzięki której elementy przedmiotów i elementy przestrzeni składają się na obrazie w całość. Narracja da się uprościć do figur, figury rozkładają się na członki, członki na stykające się ze sobą powierzchnie jak ściany diamentu. Bez geometrycznego chłodu wszelako. Venturi słusznie zauważył, że kompozycja Piera, jego formy mają geometryczną aspirację, jednak zatrzymują się przed Platońskim rajem stożków, kul, sześciątów. Jest on – jeśli wolno użyć tego anachronizmu – podobny do malarza przedmiotowego, który przeszedł szkołę kubizmu.<sup>19</sup>

Herbert wyraźnie chce „uczłowieczyć” dzieło malarza. Sugeruje, że Piero della Francesca nie był nigdy siermiężnym niewol-

<sup>19</sup> Ibidem, s. 301.

nikiem perspektywy wykreślnej, za jakiego czasem uchodzi<sup>20</sup>, że owszem, może i niektóre jego kompozycje przypominają chłód gwiazdy, ale takiej, w której niepokojąco pulsuje i żarzy się wewnątrz. I jeszcze sama osoba artysty. Nie wiemy wiele na temat jego biografii, a to, co wiemy, jest zwykłe, zwyczajne, nie sposób z tej biografii wycisnąć wielu ingrediencji pomocnych w interpretacji dzieła. Piero skrył się za nim cały –

Nie można napisać o nim romansu. Jest tak szczelnie ukryty za swoimi obrazami i freskami, że niepodobna domyślić się jego życia osobistego, jego miłości i przyjaźni, ambicji, gniewu i smutku. Dostał się najwyższej łaski, jaką darzy artystów roztargniona historia, gubiąca dokumenty, zacierająca ślady życia. Jeśli trwa, to nie dzięki anegdocie o nędzach swego życia, szaleństwach, upadkach i wzlotach. Cały został pochłonięty przez dzieło.<sup>21</sup>

Biografia Piera – podobnie jak stało się to w przypadku innych wielkości – rozpuściła się w arcydziełach, które nam pozostawił. Życie wielkiego Toskańczyka w pełni zostało zapisane w dziele, które wyznacza jeden ze szczytów zachodniego malarstwa. Podobnie napisze Herbert wiele lat później o Johannesie Vermeerze; o znikomej wiedzy na temat jego życia i wielu znakach zapytania w jego biografii:

Nasuwa się podejrzenie, że to nie los, ale sam artysta zacierał świadomie ślady swej ludzkiej egzystencji. Był malarzem ciszy

<sup>20</sup> Choć prawdą pozostaje, że Piero doskonale znał poglądy Witruwiusza, ale także Ptolemeusza i Euklidesa, vide: M. D. Davis, *Piero della Francesca's Mathematical Treatises: The „Trattato d'abaco” and „Libellus de quinque corporibus regularibus”*, Ravenna 1977, s. 10.

<sup>21</sup> Z. Herbert, *Barbarzyńca...*, s. 308.

i światła. Światło zostało w jego obrazach. Reszta jest milczeniem.<sup>22</sup>

U obydwu tych genialnych artystów dzieło nie kieruje w stronę twórcy, spełnia się w jakościach czysto malarskiej natury, w artystycznej formie. „To właśnie w wielkiej sztuce” – pisał Martin Heidegger – „artysta w porównaniu z dziełem jest czymś nieważnym, bez mała samounicestwiający się w tworzeniu p r z e j ś c i e m potrzebnym do wyłonienia dzieła”.<sup>23</sup> Zaskakująca może być okoliczność, że w tym właśnie punkcie malarstwo Piera staje się bliskie anonimowym malarzom epoki paleolitu i bezimiennym konstruktorom doryckich świątyń. W biografii malarza uporczywie pojawia się także informacja o tym, że oślepl na starość, upodobniając się tym samym do Milтона czy Haendla, geniuszy, którzy stracili wzrok niedługo przed śmiercią. W zakończeniu swojego eseju Herbert uwzględnia ten fakt w imaginowanym portrecie starego artysty, kreśląc jedno z najbardziej przejmujących zdań, które można znaleźć w jego pismach o sztuce:

Wyobrażam go sobie, jak idzie wąską ulicą San Sepolcro w stronę miejskiej bramy, za którą jest już tylko cmentarz i umbryjskie wzgórze. Ma szary płaszcz, zarzucony na szerokie ramiona. Jest niski, krępy, idzie pewnym chłopskim krokiem. Odpowiada na pozdrowienia milcząco.

Tradycja mówi, że pod koniec życia oślepl. Niejaki Marco di Longara opowiadał Bertowi degli Alberti, że jako mały chłopiec chodził po ulicach Borgo San Sepolcro ze starym, ślepy malarzem, imieniem Piero della Francesca.

Mały Marco nie domyślał się pewnie, że prowadził za rękę światło.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Z. Herbert, *„Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione*, wybór i redakcja B. Toruńczyk, Warszawa 2008, s. 61.

<sup>23</sup> M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki...*, s. 26 (wyr. D. Czai).

<sup>24</sup> Z. Herbert, *Barbarzyńca...* s. 308.

#### 4.

Jakie wnioski na temat rozumienia sztuki można by wyprowadzić z tych – przypomnianych tu skrótowo i w homeopatycznych dawkach – Herbertowskich rozpoznań? Jak w jego poetyckiej intuicji przedstawia się wartość sztuki? W jakich jednostkach mierzyć jej cenę? Czytając uważnie eseje poety poświęcone spotkaniom z dziełami sztuki o kilka uwag w tej materii można by się wstępnie pokusić. Jak się rzekło, wywody poety nie są rozprawami estetycznymi, toteż zręby jego „koncepcji” trzeba rekonstruować z drobnych fragmentów porzucanych po różnych esejach.

To wstępne przybliżenie mogłoby wyglądać tak.

Po pierwsze, nie ma żadnej wątpliwości, że Herbert optuje za tezę o wiecznotrwałej esencji sztuki. Nigdzie nie zostało to powiedziane wprost, ale sugestie poety w tej kwestii są wystarczająco jasne. W sztuce – utrzymuje on – nie ma postępu. Mówienie o rozwoju sztuki jest bredzeniem, opartym na bezkrytycznym przyjęciu modelu ewolucyjnego i zastosowaniu go do materii sztuki. Prawdziwa istota sztuki – objawiona u jej prehistorycznych początków – jest wciąż ta sama. Jej niezbywalne komponenty – graniczność, tajemnica, niezgłębialność – są takie same w paleolicie, w czasach greckich, u zarania nowożytności, jak i dzisiaj. I jest tak bez względu na to, jakimi anatemami doktryna naukowa chciałaby obłożyć te, tak niewygodne i podejrzane dlań, terminy. „Jakichkolwiek dobieralibyśmy kluczy” – pisał Herbert o twórczości Piera – „wydaje się, że *Biczowanie* pozostanie na zawsze jednym z najbardziej nie poddających się interpretacji obrazów świata. Oglądamy je przez cienką szybę lodu, przykuci, zafascynowani i bezradni jak we śnie”.<sup>25</sup> Sztuka, wielka sztuka, zawsze będzie stawiać nam opór. Nie tylko opisowi, co zrozu-

<sup>25</sup> Ibidem, s. 304-305.

miałe (rytualne narzekania Herberta na niewystarczalność słowa w opisie arcydzieł nie są nowością), ale przede wszystkim naszemu poznaniu. Każda bowiem wielka sztuka stawia nas wobec niepoznawalnego, porusza się po obrzeżach tego, co można jasno poznać i nazwać. W tym sensie, należy do szczególnie pojętej domeny religii (z którą – u swoich początków – była przecież nierozdzielna!). „Religijność” nie ma tu, rzecz jasna, nic wspólnego z jej potocznym, sprowadzonym do wymiaru obyczajowo-kulturowego, rozumieniem. Nie ma nic wspólnego z kruchcią. Odnosi się raczej do pewnej, rozpoznawalnej w uważnym spojrzeniu, jakości właściwej każdemu wielkiemu dziełu, jaką jest jego uczestnictwo w tajemnicy, albo – jak kto woli – jego ciężenie ku otchłani. O takim rozumieniu „religijności” trafnie pisał Edward Spranger:

Religijny sens rzeczy to taki sens, za którym nie może się już kryć żaden sens dalszy czy głębszy. Jest to bowiem sens całości. Jest to ostatnie słowo. Ale sens ten nigdy nie będzie zrozumiany, a słowo to nigdy nie zostanie wypowiedziane. Pozostaną zawsze czymś nas przewyższającym. Sens ostateczny jest tajemnicą, która ciągle się objawia, aby mimo to zawsze pozostać ukryta. Oznacza drogę aż do ostatniej granicy, gdzie już rozumie się tylko jedno: że wszelkie rozumienie znajduje się „po tamtej stronie”. Sens ostateczny jest zarazem granicą sensu.<sup>26</sup>

Wszystkie przytoczone tu Herbertowskie opisy dotyczą dzieł, które mieszczą się – na różny sposób – w tak rozumianej kategorii „religijności”.

Po drugie, tym, co w sztuce najistotniejsze, tym, co wyznacza jej wartość i zarazem jej cel, nie jest piękno, ale forma. Piękno jest

<sup>26</sup> E. Spranger, *Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*, cyt. za: G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997, s. 591.

tylko jej zewnętrznym wyrazem. „Formę” rozumiem tu dość szczególnie. Idę za metafizyczną wykładnią tego terminu dokonaną przez Wiesława Juszcza w jego analizie pewnej sceny z *Pani Dalloway* Virginii Woolf. W dopuszczalnym skrócie powiedzmy tyle: forma jest tym, czego doświadczyć można bezpośrednio, acz nie „przy pomocy” zmysłów. To forma jest celem działania artystycznego. Jest uchwytna dzięki empirycznym przejawom, ale się do nich nie sprowadza, istnieje od nich niezależnie. Jest tym, co daje wrażenie „jedności”, „całości” i „spoistości związków”. Jest niezależna od wszystkiego, co ją ujawnia. „Pomiędzy formą a dziedziną zmysłową, »komunikującą« nam istnienie, prowokującą doznanie czegoś »formalnego«, niezmysłowego zatem, istnieje jakaś przerwa, jak gdyby »próżnia ontologiczna« czy »ontologiczna nieokreśloność«, którą poznanie musi jakoś powiązać, przekroczyć [...]”.<sup>27</sup> To właśnie doświadczenie formy wiąże wszystkie składniki dzieła w całość i stawia nas wobec granicy poznawalnego. Z natury rzeczy tak rozumiana „forma” nie podpada pod władzę jakkolwiek rozumianej chronologii. Jest czymś z pogranicza wizji; powiedzieć można, że wiąże się z jakimś radykalnym odstąpieniem rzeczywistości wcześniej zakrytej. Świadectwem podobnego rozumienia sztuki jako formy są w tekstach Herberta jego spotkania z dziełami malarskimi.

Zresztą, coś z tak rozumianego pojęcia formy znaleźć można w wierszu *Do Ryszarda Krynickiego – list*, gdzie mowa o formie w odniesieniu do sztuki poetyckiej. Trzeba doprawdy trafu, że w tekście tym poeci przyrównani zostaną przez Herberta do szamanów (co znowu powraca nas tajemniczo do początków sztuki), a asocjacja ta jest dla mnie znacząca bez względu na to, czy nad tym słowem zawisa – niewidoczny w tekście – cudzysłów. To zrównanie zjawia się może po to, żeby w epoce triumfów włą-

<sup>27</sup> W. Juszcza, *Zasłona w rajskie ptaki*, Toruń 2004, s. 42-43.

sko pojętego ratio raz jeszcze zaakcentować myśl o nie-racjonalnym, poza-racjonalnym, ir-racjonalnym komponencie sztuki, o tym, co u Platona nosiło nazwę poietike mania. Czytamy w wierszu:

Niewiele zostanie Ryszardzie naprawdę niewiele  
z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke Eliot  
kilku innych dostojnych szamanów którzy znali sekret  
zaklinania słów formy odpornej na działanie czasu bez czego  
nie ma frazy godnej pamiętania a mowa jest jak piasek<sup>28</sup>

Wolno sądzić, że to rozpoznanie odnosi się u Herberta nie tylko do poezji, ale do całej sfery poiesis – twórczości, poważnego tworzenia. Takie myślenie o zadaniach sztuki – akcentujące mocno sensotwórczą, ontologiczną rolę formy – nie jest powszechne. W myśleniu o sztuce wciąż odbija nam się kantowską estetyką, w której mocno pobrzmiewa retoryka piękna. Owszem, Herbert zwraca oczy ku pięknu, ale wydobywa i destyluje z niego wiecznotrwały rdzeń: prawdę. W tym rozumieniu sztuki bliski byłby fundamentalnego rozpoznania jej zadań, o jakim precyzyjnie mówi Nicola Chiaromonte w swoich *Notesach*:

Piękno z jednej strony jest dążeniem, głębokim i mistycznym impulsem umożliwiającym artyście w i d z e n i e tego, co przed wzrokiem innych jest skryte: samej istoty rzeczy, uczuć, natury, jest także przedostawaniem się poza wszelkie pozory i poza przemijające dokonania, by uchwycić prawdziwą i trwałą f o r m ę: prawdę rzeczy w jej żywej całości.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 464.

<sup>29</sup> N. Chiaromonte, *Co pozostaje. Notesy 1955-1971*, przeł. S. Kasprzysiak, Warszawa 2001, s. 131 (wyr. N. Chiaromonte).



Po trzecie, sztuka wychodzi poza sferę aisthesis i staje się szczególnym narzędziem poznania, szczególnym, bo nie używa pojęć; jest poznaniem, ale poznaniem szczególnego rodzaju, bo niedyskursywnym. O jakim poznaniu jednak mówimy? Odpowiedź znajdziemy w jednym z tekstów Herberta. Jak wiadomo, nie udało mu się ukończyć eseju o Vermeerze, ale jest autorem niezwykłego apokryfu pod tytułem *List*. W tekście tym malarz holenderski (z pewną pomocą Herberta) zwraca się do wielkiego przyrodnika Antoniego van Leeuwenhoek, którego nazwisko kojarzy się z wynalezieniem i upowszechnieniem mikroskopu. Twórca zwraca się do naukowca i polemizuje z jego rozumieniem artysty jako platońskiego wytwórcy widziadeł, rzemieślnika pracującego w przestrzeni ułudy. Mowa jego jest spokojna, ale stanowcza:

Czy nie zauważyłeś, że im bardziej środki, narzędzia obserwacji doskonałą się, tym bardziej cele stają się odległe i nieuchwytnie. Z każdym nowym odkryciem otwiera się nowa otchłań. Jesteśmy coraz bardziej samotni w tajemniczej pustce wszechświata. [...] Zarzucisz mi zapewne, że nasza sztuka nie rozwiązuje żadnej zagadki przyrody. Naszym zadaniem nie jest rozwiązywanie zagadek, ale uświadomienie ich sobie, pochylenie głowy przed nimi, a także przygotowanie oczu na nieustający zachwyty i zdziwienie. Jeśli jednak koniecznie zależy Tobie na wynalazkach, to powiem, że jestem dumny z tego, iż udało mi się zestawić pewien szczególnie intensywny rodzaj kobaltu ze świetlistą cytrynową żółcią, jak również zanotować refleks południowego światła, które pada przez grubą szklę na szarą ścianę. Narzędzia, którymi posługujemy się, są istotnie prymitywne – kij z przytwierdzoną na końcu kępką szczeciny, prostokątna deska, pigmenty, oleje – i nie zmieniły się one od stuleci, podobnie jak ciało i natura ludzka.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Z. Herbert, *Martwa natura z wężidłem...*, Warszawa 1993, s. 167-168 (wyr. D. Czai).

To jedna z najpiękniejszych apologii nie tylko malarstwa, ale sztuki w ogóle. Precyzyjnie określa w niej poeta cele i zadania sztuki, trzeźwo ocenia jej możliwości. I mówi najwyraźniej o zadaniach poznawczych sztuki. Ujmując rzecz najkrócej: Herbert podkreśla, że sztuka – inaczej niż nauka, niż przyrodoznawstwo – nie rozwiązuje zagadki rzeczywistości, nie taki stawia przed sobą cel. Wchodzi w głąb rzeczywistości nie po to, by dokonać deziluzji tajemnicy, ale stawia nas przed tajemnicą, w jej obliczu, uświadamia nam jej istnienie. Tak, sztuka, środkami tylko sobie właściwymi, dotyka rzeczywistości w jej najgłębszych wymiarach. Ma moc „dotknięcia rzeczywistego”. Podobnie, w odniesieniu do sztuki poetyckiej, myślał o tym Herbert. W niezrealizowanym słuchowisku pod tytułem *Dotknąć rzeczywistości* nieco odsłania kulisy warsztatu poetyckiego, a w jednym z komentarzy pisze prosto i dobitnie o poznawczym wymiarze poezji:

Jestem przekonany, że we wszystkich swoich ambitnych próbach poezja stara się dotknąć – rzeczywistości. Innymi drogami niż nauka i nie należy poddawać się zbyt naciskom naszej zbyt racjonalnej epoki.<sup>31</sup>

Trudno chyba dobitniej i jaśniej wyrazić przekonanie, że sztuka – już bez względu na materię, w której się przejawia – nie mieści się po stronie estetycznej przyjemności, ale jest trudną (i przydarzającą się niezwykle rzadko) praktyką docierania do istotnego.

Po czwarte, sztuka jest rzeczywistością poważną i wielką, a my, którzy przed nią stoimy, zawsze jesteśmy wobec niej w stosunku podległości. Ten wątek pod piórem Herberta pojawia się wielokrotnie. Może najmocniej w – słabej skądinąd i przegadanej – *Martwej naturze z wędzidłem*, gdzie w pewnym

<sup>31</sup> Z. Herbert, „Mistrz z Delft”..., s. 146.

momencie wspomina poeta swoją polemikę z Gombrowiczem w Royamont, która dotyczyła natury sztuki malarskiej. Gombrowicz po swojemu prowokował – kontestując sens językowego opisu poszczególnych dzieł i wyśmiewając admirację Herberta dla obrazów, jego afektację arcydziełami sztuki. Komentując po latach to esencjonalne *qui pro quo* notuje poeta:

Gombrowicza drażniła – jak się zdaje – przyrodzona „głupota” sztuk plastycznych. [...] Ale mnie właśnie owa „głupota” – lub delikatniej mówiąc, naiwność – wprawiała zawsze w stan szczęścia. Za sprawą obrazów doznawałem łaski spotkania z jońskimi filozofami przyrody. Pojęcia kiełkowały dopiero z rzeczy. Mówiliśmy prostym językiem żywiółów. Woda była wodą, skała skałą, ogień ogniem. Jak to dobrze, że zabójcze abstrakcje nie wypłyły do końca całej krwi rzeczywistości.<sup>32</sup>

A przywołany zaraz po tym znany cytat z Paula Valerý (o tym, że każdy, kto ośmielił się mówić o malarstwie, winien za to przeproszać), do złudzenia przypomina zapomniane nieco – ale zadziwiająco nowoczesne – uwagi Schopenhauera o wielkiej sztuce i naszej wobec niej postawie:

Przed obrazem każdy powinien stać jak przed władcą, czekając, czy i jak się on do niego odezwie, ale pierwszemu odezwać się do niego nie wolno, tak jak do władcy, bo wtedy usłyszysz się tylko siebie samego.<sup>33</sup>

Na kontrze do perwersyjnej praktyki zagadywania obrazów przez krytykę (albo naukę), na kontrze do historii sztuki, która

<sup>32</sup> Z. Herbert, *Martwa natura...*, s. 110.

<sup>33</sup> A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1995, t. 2, s. 583.

zawsze doskonale wie, czym jest obraz i czego on od nas chce<sup>34</sup>, u Herberta pojawia się postawa kontemplacyjna. Patrząc, długo patrzeć („trzeba spędzić wśród kolumn przynajmniej jeden dzień, aby zrozumieć życie kamieni w słońcu”<sup>35</sup>), intensywnie patrzeć, czekać. Oczywiście, to nie gwarantuje sukcesu poznawczego i w sygnalizowanych od czasu do czasu rozczarowaniach nie jest Herbert wyjątkiem. Bez wątplenia, nie wszystkie jego – skreślone przed laty – uwagi o malarstwie i architekturze okazują się dziś poznawczo zniewalające (dodajmy, że dotyczy to także wielu „ostatecznych” tez i komentarzy z dzieł prawodawców estetyki!). Ale postawa, której jednym z eksponentów był Herbert, stwarza przynajmniej szansę na to, by w opisywanym dziele usłyszeć „obcy” głos, a nie samego siebie.

Echo tej myśli (małe podziwia wielkie) odnajdziemy w znanej suplice poety do starych mistrzów:

wzywam was Starzy Mistrzowie  
w ciężkich chwilach zwątpienia

sprawcie niech spadnie ze mnie  
wężowa łuska pychy

niechaj zostaną głuchy  
na pokuszenie sławy

wzywam was Dawni Mistrzowie

Malarzu Deszczu Manny

Malarzu Drzew Haftowanych

<sup>34</sup> O utrzymującym się przez dziesięciolecia tonie pewności obecnym w naukowym dyskursie o sztuce (i o przyczynach tego stanu rzeczy) znakomicie pisał Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 7-39.

<sup>35</sup> Z. Herbert, *Barbarzyńca...*, s. 50.

Malarzu Nawiedzenia  
Malarzu Świętej Krwi<sup>36</sup>

Ta modlitwa brzmi wyjątkowo czysto. W tych prośbach odzywa się coś boleśnie autentycznego i – zdaje się – nie przeczą im przesadnie znane frazy z innego wiersza, traktujące o fałszywych konsolacjach sztuką: „przykładałem do oczu marmur zieleni Veronesa // Mozartem nacierałem uszy”.<sup>37</sup> W tym drugim przypadku mowa jest o powszechnej praktyce „używania” sztuki, praktyce płaskiej i nieskutecznej, natomiast w pierwszym mowa o sytuacji jednostkowej, skrajnej, w której „dawni mistrzowie” stają się poręką, miarą i wzorcem.

Szczerze powiedziawszy, nigdy nie przekonywał mnie wyniosły, zadowolony z siebie, koturnowy Herbert-moralista, bliski natomiast wydawał mi się Herbert-błagalnik. Ten, który mówi o słabościach, i ten, który szuka pomocy u większych od siebie. Prawdą jest, że Herbert „od zawsze” żywił wielką atencję dla dawnej sztuki. O sztuce współczesnej nie miał dobrego zdania. Pisał: „Znakomita część sztuki współczesnej opowiada się po stronie chaosu, gestykuluje w pustce”.<sup>38</sup> Nie wydaje mi się jednak, żeby w niezmiennej admiracji poety dla „dawności” było coś z nostalgii, czy retrogresywnej utopii. Herbert nie twierdzi, że „prawdziwa” sztuka się skończyła albo że istniała tylko w mitycznym „kiedyś”. Daje raczej świadectwo przywiązania do pewnych wartości, które reprezentowali starzy mistrzowie i które wcielali w swoich dziełach:

Dawni mistrzowie, wszyscy bez wyjątku, mogli powtórzyć za Racinem – „pracujemy po to, aby podobać się publiczności”, to znaczy wierzyli w sens swojej pracy, możliwość międzyludz-

<sup>36</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 453.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 365.

<sup>38</sup> Z. Herbert, *Martwa natura...*, s. 45.

kiego porozumienia. Afirmowali widzialną rzeczywistość z natchnioną skrupulatnością i dziecięcą powagą, jakby od tego miały zależeć – porządek świata i obroty gwiazd, trwałość niebieskiego sklepienia.<sup>39</sup>

Eseje Herberta o sztuce przenika intensywnie myśl, że sztuka jest dla nas darem, niezasłużonym darem. Mało kto wyraził to tak celnie jak J. M. Coetzee, który – nawiasem mówiąc – wspomina nazwisko poety w swojej rozprawce o dziele klasycznym:

Najlepszy dowód, że życie jest dobre, czyli może jednak istnieje jakiś Bóg, któremu leży na sercu nasze dobro, stanowi to, że każdy z nas w dniu narodzin dostaje muzykę Jana Sebastiana Bacha. Otrzymujemy ją w prezencie, niezasłużenie, po prostu za nic, darmo.<sup>40</sup>

Dla Herberta cała wielka sztuka, zwłaszcza wielkie malarstwo jest takim prezentem, jest „darem darmo danym” – a w tej cudownie zaliterowanej formule rozpoznamy bez trudu teologiczną definicję łaski, o której zresztą czytaliśmy przed chwilą w wyznaniu poety. Wspominam o tej okoliczności, albowiem koniec końców u Herberta wizja sztuki ma – rzadko ujawniane wprost – ale czytelne, metafizyczne podbicie. Trzeba to dobrze rozumieć. Owszem, sztuka jest u niego pochwałą widzialnego świata, bywa – jak w przypadku niektórych Holendrów – intensyfikacją zmysłów, zdaje się czynnością ludzką, arcyłudzką. Rodzi się – jak na obrazie Adriaena van Ostade przedstawiającym pracownię malarską – „w niejasnym wnętrzu, wśród kurzu, pajęczyn, nieopisanego bałaganu przedmiotów bez wdzięku i urody”.<sup>41</sup> Herbert lubił podkreślać to zanurzenie sztuki w codzienności,

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> J. M. Coetzee, *Zapiski ze złego roku*, przeł. M. Kłobukowski, Kraków 2008, s. 179.

<sup>41</sup> Z. Herbert, *Martwa natura...*, s. 24-25.

w zgrzebnej i mało efektownej fizyczności. W dyskusjach o sztuce nie przepadał za wyniosłym estetyzmem, tanią duchologią i mętным pseudomistyctwem. Rozprawiając o malarstwie wolał trzymać się blisko ziemi. To wszystko prawda. Ale nie powinno nam to przesłonić faktu podstawowego: że sztuka jest u niego transmutacją, że jest – podobną do dzieła alchemicznego – przemianą zwykłego w niezwykle, fizyki w metafizykę. I że w oczach poety nawet mająca na uwadze zadowolenie publiczności sztuka holenderska brała na siebie – pośrednio lub wprost – „trwałość niebieskiego sklepienia”. A to mocno zbliża rozpoznania Herberta do twierdzeń George’a Steinera, który z właściwą sobie bezczelnością – lekce przy tym sobie ważąc materialistyczne i przerwacjonalizowane przesady współczesności – sformułował tezę o metafizycznym podszyciu aktu twórczego i doświadczenia sztuki. W jego zbójckich *Rzeczywistych obecnościach* czytamy:

nawet jeśli znaczna część poezji, muzyki i sztuki pragnie „oczarować” – nigdy nie próbujemy obdrzeć tego słowa z całej aury magicznych odniesień – nie mniejsza ich część także, i to najbardziej interesująca, zmierza do jeszcze większego pod pewnymi względami wyobcowania obcości. Chce nas pouczyć o niemożliwej do przełamania tajemnicy inności w rzeczach i ożywionych obecnościach. [...] Literatura i sztuka, bardziej niż jakiegokolwiek inne świadectwa, mówią o oporze stawianym nam przez to, co niezbadane, absolutnie obce, wobec czego stajemy w labiryncie intymności. [...] To poeta właśnie, kompozytor, malarz, myśliciel religijny i metafizyk, nadając swoim odkryciom formę, przekonują nas, że jesteśmy spragnionymi wspólnoty monadami. Mówią nam o nie zmniejszającej się wadze tego, co inne, o zamknięciu w materii i fenomenalności świata materialnego.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 115.

To, czego Herbert realnie doświadczył w spotkaniu z dziełami sztuki, to, o czym zaświadczył w swoich esejach o malarstwie i architekturze, a czego taktownie nie ujawniał otwartym tekstem, Steiner dopowiada wprost i bez owijania w bawełnę. Mocna teza wyrażona w tym fragmencie – że to, co w sztuce najistotniejsze, nie jest „staąd”, że jest „obce” – przenika bez ostentacji, ale odczuwalnie najistotniejsze fragmenty refleksji Herberta o sztuce.

## 5.

Wróćmy do początku: jaka jest cena sztuki? Czytając przewrotne uwagi Herberta na ten temat, podróżując z nim od Lascaux do Paestum, z Toskanii do Delft, mamy wciąż niezmaconą pewność, że w jego myśleniu sztuka nie ma żadnej ceny, że sztuka nie kosztuje i – by tak rzec – z samej swojej natury kosztować nie może. To bowiem, co w sztuce najistotniejsze, to, dzięki czemu sztuka jest sztuką, wypada radykalnie poza sferę policzalności, obliczalności. Ogłaszane co i raz sezonowe zwyczajki i spadki cen aukcyjnych poszczególnych dzieł sztuki nie dotyczą jej w ogóle, mówią jedynie o fiksjach epoki, poruszają się w sferze akcydensów. Tak, sztuka jest bezcenna. Zdaję sobie sprawę, że zdanie to – wygłoszone w świecie rządzonym przez terror liczby, pieniądza i wszechobecnego ducha pragmatyzmu – brzmi niestosownie, a może nawet i komicznie. Średniowieczna maksyma: „Ars auro prior” brzmi dla współczesnego ucha nieznośnie patetycznie i pretensjonalnie.<sup>43</sup> Ale trudno coś na to poradzić: sztuka – powtarzam: s z t u k a, a nie to, co sztukę udaje, albo jest za sztukę

<sup>43</sup> Źródłem tej maksymy jest napis na ołtarzu Henryka z Blois, biskupa Winchesteru: „Ars auro gemmisque prior” (datowany ok. roku 1150); wersję skróconą: „Ars auro prior” (sztuka cenniejsza niż złoto) spopularyzował Leon Battista Alberti w traktacie *De pictura* (z roku 1435).



sezonowo uważane – rzeczywiście wymyka się logice zysku, całej tej hałaśliwej retoryce popytu i podaży. Jest niepodległa wobec historystycznych przesądzeń – a tak naprawdę: przesądów Zeitgeistu, a więc przekonań, które każą nam relatywizować esencję sztuki do warunków i kontekstu epoki. Wbrew głupkowatym i prostackim uroszczeniom współczesności, nie władamy sztuką i nie jest w naszej mocy nią zawładnąć, przeciwnie: to my jesteśmy materia jej dzieł. Eseistyka Herberta – meandrycznie, ale konsekwentnie – naprowadza na ten trop.



Magdalena Śniedziewska

## Mądra astronomia widzialnego świata. Lekcja Cézanne’a według Herberta

Świadectwem zainteresowania Herberta Cézanne’em są szkice poety (najczęściej recenzje wystaw) oraz wiersz *Martwa natura* (znany również jako *Martwa natura P. Cézanne*, opublikowany po raz pierwszy w tomie korespondencji z Jerzym Zawieyskim).<sup>1</sup> Wszystkie interesujące mnie teksty pochodzą z wczesnego okresu twórczości pisarza – czyli z lat 50. i początku lat 60. XX wieku, a zatem z czasów, kiedy kształtowała się poetycka dykcja Herberta. W swoim szkicu postaram się zarysować tło, które może okazać się pomocne przy poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób poeta odczytuje Cézanne’owską wizję sztuki oraz jaki wpływ na jego działalność literacką mogła mieć słynna lekcja Cézanne’a.

<sup>1</sup> Zbigniew Mańkowski podkreśla: „Dla Herberta apogeum malarstwa nowoczesnego wyznaczał Cézanne – to było, uważał, »malarstwo absolutne«, porównywalne z największymi osiągnięciami – van Gogha, Gauguina. Herbert twierdził, że od Cézanne’a można się uczyć malarstwa, nawet jego naśladownictwo może się okazać płodne, co nie zawsze ma miejsce (sądził np., iż wpływ van Gogha bywał dla następców zgubny). Siła apollinijskiej harmonii Cézanne’a ocalała, zaś siła dionizyjskiej ekspresji van Gogha okazała się na polu sztuki niszcząca. Malarstwo Cézanne’a jest, według Herberta, punktem odniesienia dla wszelkiego dobrego malarstwa; Cézanne stanowi dla niego wzór, gdy ogląda obrazy: np. Gauguina, Makowskiego, Cybisa. Cézanne według Herberta jest genialnym interpretatorem natury, posiadał najskrytsze techniki warsztatu malarskiego, operował harmonią kolorystyczną.” (Z. Mańkowski, *„Uwierzyliśmy zbyt łatwo, że piękno nie ocala”*. Zbigniewa Herberta obrazy sztuki współczesnej, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, pod red. J. M. Ruszara, Lublin 2006, cz. 1, s. 204-205).

Warto jednak wcześniej zaznaczyć, że Herbert nie był jedynym polskim twórcą żywo zainteresowanym dziełem Francuza. W dwudziestowiecznej Polsce fascynowało się nim wielu artystów: zarówno pisarze, jak i malarze, ale także tacy twórcy, którzy byli i pisarzami, i malarzami – wystarczy wymienić tu choćby Józefa Czapskiego i Tytusa Czyżewskiego. Już te dwa nazwiska pokazują, że Cézanne wzbudzał emocje wśród artystów różnego pokroju, których poetyki nie dają się uzgodnić. Można zaryzykować tezę, że w polskiej recepcji sztuki Cézanne’a rysują się wyraźnie dwie linie. Pierwsza, awangardowa, kojarzona jest z nazwiskiem Władysława Strzemińskiego, a w poezji – z Julianem Przybosiem, na którego niewątpliwie wpływ wywarł autor *Teorii widzenia*. Twórcy ci akcentowali przede wszystkim „formalne” aspekty Cézanne’owskiego projektu. Druga linia związana jest z kolorystami, krakowskim kręgiem artystów skupionych wokół Józefa Pankiewicza (tworzących późniejszy Komitet Paryski), zaś w poezji można w tym przypadku mówić o spadkobiercach Czesława Miłosza, uczestnika słynnych „przechadzek po Luwrze” z Pankiewiczem. Nieprzypadkowo powtórzony zostaje w ten sposób pomysł Jana Błońskiego, który wyznaczył dwa bieguny polskiej poezji, jeden łączony z nazwiskiem Przybosia, drugi – Miłosza.<sup>2</sup>

Łukasz Kiepuszewski pisze, że Jacek Woźniakowski w artykule *Czy trzeba mieć wstręt do kapistów?* sformułował tezę o „»dziejowej roli« kapistów przede wszystkim jako propagatorów Mistrza z Aix”.<sup>3</sup> Dość wspomnieć monograficzny – poświęcony twórczości Cézanne’a – numer „Głosu Plastyków” z 1937 roku, zredagowany przez artystów i krytyków wywodzących się z kręgu kolorystów, oraz dwa „programowe” szkice Czapskiego: *Rewolucja*

<sup>2</sup> Vide: J. Błoński, *Bieguny poezji*, w: idem, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 206.

<sup>3</sup> Ł. Kiepuszewski, *Czapski wobec Cézanne’a. Znaczenia autorytetu*, „Quart” 2013, nr 2, s. 71.

*Cézanne'a i O Cézannie i świadomości malarzkiej*. W 1934 roku, w eseju *Rewolucja Cézanne'a*, Czapski sformułował retoryczne pytanie, podkreślające przełomową rolę sztuki Cézanne'a dla kształtowania się nowoczesnego malarstwa: „dlaczego stosunek do niego [Cézanne'a] jest swego rodzaju kamieniem probierczym stosunku do sztuki dzisiejszej?”.<sup>4</sup> Nie mamy wątpliwości, że Czapski postrzega Cézanne'a jako swoistego ojca sztuki nowoczesnej.

Z kolei Julian Przyboś w jednym ze szkiców opublikowanych w tomie *Linia i gwar* nieco prowokacyjnie stwierdza:

na wysokość Cézanne'a wzrok naszych kolorystów nie wzniosł się nigdy. Wielbią go tylko wargami, lecz oczy dalekie są od jego widzenia. Nawet Pankiewicz go nie rozumiał. Cezanistyczne jego obrazy są tylko powierzchownym naśladownictwem. To dopiero Strzemiński w swoich studiach nad Cézanne'em stworzył nie naśladowcze, lecz własne malarstwo, rozwijając widzenie cezaniistyczne. Cézanne stanowi przecież zasadniczy zwrot ku nowoczesnemu malarstwu. Kolorysty nasi progu tego nigdy nie przekroczą, skazani są na zaczarowane koło impresjonistycznego kojarzenia kolorów.<sup>5</sup>

Widzimy, że także twórcy awangardowi – mimo iż wyraźnie odcinali się od kapistów – postrzegali Cézanne'a jako ojca nowoczesności.

Pytanie, które warto sobie postawić, nasuwa się samo: po której stronie sytuuje się Herbert? Odpowiedź – mimo iż, zdawałoby się, również sama się nasuwa – w kontekście tez pojawiających się w recenzjach Herberta, okaże się wcale nie tak bardzo oczywista i jednoznaczna.

<sup>4</sup> J. Czapski, *Rewolucja Cézanne'a*, w: idem, *Patrząc*, z autoportretem i 19 rysunkami Autora, Warszawa 1983, s. 52.

<sup>5</sup> J. Przyboś, *Linia i gwar*. *Szkice*, Kraków 1959, t. 1, s. 209.



W szkicu z roku 1956 – zatytułowanym *Czy Rembrandt był wielkim malarzem?* – Herbert, bardzo klasycznie, daje wyraz dziewiętnastowiecznemu z ducha przeświadczeniu, że obcowanie z dziełem sztuki jest prawdziwsze, jeśli dzieło to poznaje się w miejscu, w którym się ono narodziło:

Plastyka należy do dóbr kulturalnych najbardziej przywiązanych do miejsca. Istnieje paradoksalna dysproporcja między jej uniwersalnym językiem a nieruchliwością. Teatr Szekspira i muzyka Bacha obiegają świat, a większość Europejczyków nie zna Mony Lizy i aby zobaczyć pejzaż Cézanne’a trzeba koniecznie jechać do Aix.<sup>6</sup>

W pochodzącym z tego samego roku szkicu *Od Davida do Cézanne’a* – będącym recenzją wystawy *Malarstwo francuskie od Davida do Cézanne’a*, prezentowanej latem 1956 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie – Herbert stawia odważną tezę na temat twórczości Francuza:

Gdyby istniał termin malarstwo absolutne, być może Cézanne jedyny ze współczesnych zasługiwałby na to określenie. *Niebieski wazon* jest arcydziełem. Wobec tego obrazu doznaje się wrażenia zupełnej bezsilności analizy estetycznej. Nie można niczego powiedzieć ani o kolorze, ani o kompozycji tego dzieła, gdyż wszystkie elementy malarskie istnieją w stopie, jedności, krystalicznie jasnej i doskonałej. „Jestem szczęśliwy – powiedział mi spotkany znajomy malarz – gdy uda mi się zestawić dwa sąsiadujące ze sobą kolory, wtedy uważam, że namalowałem obraz. A niech pan patrzy, jak on to rozwiązał centymetr po centymetrze. Nie ma tu ani jednej przypadkowej formy, ani jednego przypadkowego

<sup>6</sup> Z. Herbert, „*Węzeł gordyjski*” oraz inne pisma rozproszone: 1948–1998, zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 198.

tonu. Ten obraz to łańcuch. My gramy jednym palcem na dwu, trzech klawiszach, a ten samotnik z Aix włada całą orkiestrą”.<sup>7</sup>

Doskonałość Cézanne’a kryłaby się zatem w niezwyklej spójności artystycznej wizji i malarskiej techniki, w szacunku dla wartości plastycznych, takich jak kolor, ton, kompozycja, oraz w skupieniu na każdym, najdrobniejszym nawet elemencie dzieła. W przytaczanych przez Herberta słowach „znajomego malarza” wybrzmiewa także echo wspomnień dotyczących słynnej pracowitości samotnika z Aix, który w liście do Émile’a Bernarda – z 1 września 1906 roku – deklarował: „umrę malując”.<sup>8</sup>

Obok takich tekstów, zdradzających fascynację „Cézanne’em kapistów”, pojawia się, pochodząca z 1957 roku, recenzja wystawy Władysława Strzemińskiego, w której Herbert podejmuje kwestię wpływu Cézanne’a na twórczość polskiego malarza:

Wystawę otwiera okres Cézannowski. Nie są to, oczywiście, kopie obrazów wielkiego samotnika z Aix, ale dzieła samodzielne, poczęte z jego ducha. *Pejzaż w Koluszkach* (Strzemiński zamienił Prowansję na pokraczne polskie miasteczko) to wspaniała płomienna wizja, zbudowana na zasadzie ostrych kontrastów czerwono-zielonych, osadzonych mocno na szkielecie liniowym. Okres kubistycznych martwych natur jest może najmniej samodzielnym okresem w twórczości Strzemińskiego, ale niesłychanie ciekawym dla poznania jego charakteru intelektualnego. Był to wyjątkowy typ artysty, dla którego doświadczenie oka pozostawało w ścisłym, wzajemnym związku z pasją teoretyzowania, stawiania problemów, wyciągania ostatecznych konsekwencji. Według Strzemińskiego, zarówno Cézanne, jak i kubiści są kontynuatorami baroku, z tym uzupełnieniem, że kubiści do barokowego kontrastu koloru i linii dodają jeszcze niezależność faktu-

<sup>7</sup> Ibidem, s. 205.

<sup>8</sup> P. Cézanne, *Listy*, zebrał, oprac., wstępem i komentarzem opatrzył J. Rewald, przekład i przedmowa J. Guze, Warszawa 1968, s. 287.

ry i koloru od linii. Eksperymentom nad fakturą, to jest stanem powierzchni barwnej, poświęcona jest większość kubistycznych martwych natur.<sup>9</sup>

Poeta zwraca uwagę na Cézanne'owską proveniencję koloru i linii we wczesnych obrazach Strzemińskiego. Polski artysta, zdaniem Herberta, poradził sobie z wpływem wielkiego Francuza – mimo odebranej od niego lekcji malarstwa, posługuje się własnym językiem. Ponadto, autor *Martwej natury z wędzidłem* tworzy coś na wzór skróconej historii malarstwa europejskiego – pisze o barokowym dziedzictwie oraz o Cézanne'ie jako artyście, który stworzył grunt dla narodzin kubizmu.

Kontynuując refleksję nad „-izmami” w sztuce europejskiej, Herbert przechodzi do oceny dorobku szkoły surrealistycznej i dokonuje swoistego rozrachunku z jej „osiągnięciami”. W szkicu *„Dada nobis volutamtam”* z roku 1960, podejmując problem znaczenia surrealistów dla rozwoju malarstwa europejskiego, Herbert stwierdza, że nie uznawali oni żadnych wartości malarskich:

nadrealistom nie idzie o to, aby być malarzami. Śmieją się z jabłek Cézanne'a (konstruktor i rezoner) i z wszystkich wartości plastycznych.<sup>10</sup>

Cézanne jako malarz i teoretyk sztuki zostaje surrealistom przeciwstawiony. Słynne „jabłko Cézanne'a” pojawia się nie tyle jako motyw, element jego martwych natur, ile jako metafora takich wartości malarskich, jak operowanie kolorem i światłem, kompozycja, stosunki przestrzenne.

Z kolei w szkicu poświęconym Gauguinowi (pochodzącym z tego samego, 1960 roku) Herbert daje wyraz obiegowym opiniom na temat wielkich malarzy europejskich, stawiając Cé-

<sup>9</sup> Z. Herbert, *Władysław Strzemiński*, w: idem, *„Węzeł gordyjski”...*, s. 207.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 266.



zanne'a obok Gauguina i Van Gogha oraz włączając wszystkich trzech do „rodziny »geniuszów bez talentu«”.<sup>11</sup> Poeta zdaje również relację z tak zwanych dziejów wpływu, sugerując, że Gauguinowska „*Martwa natura z kompotierą*” nosi wyraźne ślady oczarowania Cézanne'em”.<sup>12</sup> Co ciekawe, Herbert nigdzie nie podejmuje problemu rysunku Cézanne'a, z powodu którego Francuz oceniany był jako artysta bez właściwego, „akademickiego” talentu, lecz powtarza w tym przypadku jedynie powszechnie znane sądy.

Istotna dla moich rozważań okazuje się także deklaracja złożona w szkicu o Tadeuszu Makowskim – z 1961 roku:

wobec francuskiego malarstwa nie muszę posługiwać się oceną emocjonalną i szacunkiem dla tradycji, a szukam tylko pełnych, artystycznych realizacji. Mój kąt widzenia zmienia się, jeśli obracam się w sferze malarstwa polskiego, na którym wychowałem się, i dlatego wzruszają mnie obrazy Pankiewicza, co z kolei dla Francuza wychowanego na Piotrze Bonnard jest zupełnie niezrozumiałe.<sup>13</sup>

Sądzę, że właśnie w sztuce Cézanne'a odnalazł Herbert przykłady takich „pełnych, artystycznych realizacji”. Opisując w kolejnej partii szkicu rozwój talentu Makowskiego, poeta dzieli jego twórczość na kilka okresów, akcentując – jako kluczowy dla artystycznego rozwoju Polaka – moment opuszczenia ojczyzny i pełniejszego otwarcia się na „wpływ Cézanne'a”. Makowski udał się do Paryża, europejskiej stolicy dwudziestowiecznego malarstwa:

Wyjazd do Francji około 1913 roku zaznacza się niewątpliwym przełomem. Do obrazów Makowskiego wdzierają się światło i ko-

<sup>11</sup> Z. Herbert, *Gauguin*, w: idem, „*Węzeł gordyjski*”..., s. 267.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 268.

<sup>13</sup> Z. Herbert, *Makowski*, w: idem, „*Węzeł gordyjski*”..., s. 274 (wyr. M. Śniedziewskiej).

lor. Układy form są kalejdoskopowe, jeszcze bardzo nieporadne, ale znać na nich wpływ Cézanne'a i ostrożną adaptację zdobyczy kubistów. Jest rzeczą zdumiewającą, z jaką bystrością młody ten malarz, i dodajmy – nie najlepiej przygotowany, od razu podchwycił najważniejszy nurt sztuki ówczesnej.<sup>14</sup>

W tym passusie widać, że Herberta interesuje nie tylko sama twórczość Cézanne'a, ale śledzi także „dzieje wpływów” jego sztuki. W innych miejscach napomyka, że artyści tacy jak Gauguin czy Strzemiński odebrali lekcję Cézanne'a. Sformułowania „lekcja Cézanne'a” używam nieprzypadkowo. Sięgnął po nie również Herbert w pochodzącym z roku 1962 eseju *Van Gogha smutna popularność*, gdzie – zestawiając Cézanne'a z Van Goghem – pisze:

Pierwszy, realizujący swój program z żelazną konsekwencją, jest klasykiem, wielkim analitykiem form, malarzem, którego anatomiczne widzenie do dziś powinno być wykładane na akademiach sztuki. Drugi to romantyk, artysta dionizyjski, wizjoner, biegnący jak św. Franciszek przez pola z okrzykiem: miłość, miłość. Można być dobrym malarzem przestudiowawszy lekcję Cézanne'a. Kto odważy się naśladować Van Gogha, wpada nieodwołalnie w piekło imitatorów.<sup>15</sup>

„Forma” i „widzenie”, pojęcia użyte przez poetę w opisie istoty sztuki Cézanne'a, jego warsztatu twórczego, wydają się jakby „żywcem” wyjęte z *Teorii widzenia* Strzemińskiego. Należy jednak od razu postawić sobie pytanie, czy interpretowane są one na sposób awangardowy. Warto podkreślić, że – mimo iż te problemy malarskie kojarzą się z ruchem awangardowym – równie żarliwie (choć w innym duchu) interpretowane były przez Makowskiego czy kolorystów.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 275.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 328.



Z przytaczanych wyżej fragmentów szkiców i recenzji Herberta wynika, iż poeta doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że francuski malarz ważny był zarówno dla artystów awangardowych, jak i dla Makowskiego czy kolorystów. Ponawiam zatem postawione na początku tego szkicu pytanie: po której stronie sytuowałby się Herbert? Niełatwo na nie odpowiedzieć. Jeszcze trudniej kwestę definitywnie rozstrzygnąć. W swoich szkicach autor *Listu o malarstwie i kolorach jesieni* nie proponuje wszak jednoznacznych ocen, daleki jest także od ferowania ostatecznych wyroków.

Sądzę, że formułowanie odpowiedzi na pytanie o to, jakie konsekwencje Herbert wyciągnął z lekcji Cézanne'a, należy zacząć od dokładnego przyjrzenia się utworowi, w którym poeta stara się przybliżyć poetykę malarstwa Francuza. Mam na myśli wspomniany już – wczesny, bo pochodzący z 1950 roku – wiersz *Martwa natura*:

Trzy jabłka – rumiane planety

Ocean przypomina flaszkę  
W winiarni schylonemu nad treflem  
Wróźono  
W środku sopel blasku  
Karta z dziennika podróży  
O wybuchu kotłów  
Nad głową zamyka się  
Zielone burzliwe szkło

Cztery jabłka – krążą tak szybko  
Że leniwe piwne oczy  
Mówią: nieruchome

Głęboki wydech serwety  
Różowej jak płuco ludzkie  
Łąka powietrza nad którą  
Zawisa sina chmura  
Ostatni oddech złowionych  
W sieci nabrzmiałych żył

Pięć jabłek –

Można z nich zrobić system słoneczny  
Gdyby miało się tę samą władzę  
Nad martwą naturą nieba<sup>16</sup>

Ryszard Krynicki w wydaniu *Utworów rozproszonych* Herberta – omawiając różne wersje tego wiersza i jego tytułu – stawia następującą hipotezę:

Być może Zbigniew Herbert ostatecznie nie zdecydował się na tytuł *Martwa natura Pawła Cézanne'a* dlatego, iż sugeruje on, że chodzi o jeden, konkretny obraz artysty; tymczasem w wierszu pojawiają się odwołania zarówno do jednego z jego najbardziej znanych dzieł: *Grający w karty* (5 wersji namalowanych w latach 1890-1895), jak i do jego martwych natur – a może raczej: idei martwej natury Paula Cézanne'a.<sup>17</sup>

Podobnie jak Krynicki, rzecz widzi Roman Bobryk, który pisze, że „wiersz Herberta jest raczej swoistą interpretacją całej twórczości artysty (ze szczególnym naciskiem na jej część martwonaturową), niż prezentacją / interpretacją pojedynczego obrazu”.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Z. Herbert, *Martwa natura*, w: idem, *Utwory rozproszone. (Rekoniesans)*, wybór i oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010, s. 22.

<sup>17</sup> R. Krynicki, *Przypisy i objaśnienia*, w: Z. Herbert, *Utwory rozproszone...*, s. 354.

<sup>18</sup> R. Bobryk, *Wiersz, którego nie ma... „Martwa natura P. Cézanne” Zbigniewa Herberta*, „Conversatoria Litteraria” 2010, t. 3, s. 309.

W przywoływanym szkicu Bobryk stara się – jak sądzę, nieco niefortunnie – odpowiedzieć na pytanie „dlaczego poeta konsekwentnie pomijał *Martwą naturę P. Cézanne* przy okazji publikacji kolejnych tomów poetyckich”, mimo że „w ostatnich latach swego życia włączał do nich utwory powstałe współcześnie do interesującego nas wiersza”. Zdaniem badacza wiersz ten został celowo przez poetę pominięty ze względu na nieprzystawalność proponowanej w nim koncepcji sztuki do dojrzałej, etycznej wizji poezji Herberta:

Głównym tematem utworu jest sztuka w „czystej”, nieskażonej żadnymi „moralizatorskimi domieszkami” postaci. I chyba właśnie dlatego utwór ten nie mógł zyskać akceptacji poety w momencie, kiedy jego system poetycki już się ukształtował...<sup>19</sup>

Autor tych słów wyczytuje z *Martwej natury* (czy, lepiej rzec, wpisuje w wiersz) wizję sztuki czystej, z którą – jak pamiętamy – poeta zaciekle walczył. Tezę o Cézanne’owskiej – „czystościowej” – koncepcji sztuki stawia dlatego, że w utworze nie pojawia się kontekst etyczny, będący – jak twierdzi Bobryk – fundamentem dzieła dojrzałego pisarza. Sądzę jednak, że interpretacja zaproponowana przez Herberta nie jest tak radykalna, a metaforyczna zasłona, za którą usiłuje się ukryć poeta, pozwala się nieco uchylić.

Herbert przywołuje motywy z konkretnych obrazów Cézanne’a, jak również – na co zwracali uwagę badacze – odnosi się do szeroko rozumianej poetyki jego twórczości.<sup>20</sup> Mówiąc

<sup>19</sup> Ibidem, s. 312.

<sup>20</sup> W albumie *Apostoł w podróży służbowej* obok wiersza *Martwa natura P. Cézanne* reprodukowana jest *Martwa natura z jabłkiem, butelką i oparciem krzesła* (The Courtauld Gallery, London); vide: *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, wybór i redakcja J. M. Ruszar, Lublin 2006, s. 232-233.

o tle zamykającym się nad głową, dotyka problemów kompozycyjnych, zaś ruch jabłek – będący dla patrzącego ich bezruchem – można odnieść do kwestii malarskiego widzenia i stosunków przestrzennych. Poeta akcentuje zatem wartości malarskie, które – jak jabłka w jego wierszu – u Cézanne’a mnożą się i potęgują artystyczny efekt. Można zaryzykować stwierdzenie, że obraz Cézanne’a rodzi się w pełni dopiero w procesie patrzenia nań, a totalność malarskiej wizji w doskonały sposób wyrażona jest we fragmencie (fragmentach) rzeczywistości. Jabłko znów pojawia się tyleż jako element martwej natury, co jako klucz do zrozumienia Cézanne’owskiej wizji sztuki albo – by ująć to lepiej – wizji natury oddanej poprzez sztukę. 22 lutego 1903 roku francuski malarz związany z fowizmem, Charles Camoin, otrzymał od sześćdziesięcioletniego wówczas Paula Cézanne’a list, w którym mistrz z Aix-en-Provence sformułował – jak sam podkreśla – rodzaj artystycznego credo: „Wszystko, zwłaszcza w sztuce, jest teorią rozwiniętą i zastosowaną w zetknięciu z naturą”, zaznaczając przy tym: „muszę pracować”.<sup>21</sup> W ostatnich słowach wiersza Herbert stara się ukazać totalność Cézanne’owskiego projektu malarskiego, będącego próbą odtworzenia języka natury w sztuce. W tym sensie Herbert byłby bliższy jednak takim artystom jak Makowski czy Czapski, nie zaś Strzebiński. W pochodzącym z 1963 roku szkicu *Malarstwo jest rzeczą umysłu* poeta ukuł maksymę, która – jak sędzę – świetnie oddaje istotę sztuki Cézanne’a: „obraz każdego malarza godnego tego imienia jest [...] próbą streszczenia świata”.<sup>22</sup> Nieprzypadkowo także w recenzji z roku 1952 zatytułowanej *Wystawa Stanisława Kamockiego* Herbert decyduje się na – nieobce historykom sztuki, ale też na przykład Czapskiemu – zestawienie

<sup>21</sup> P. Cézanne, *Listy...*, s. 254.

<sup>22</sup> Z. Herbert, „Węzeł gordyjski”..., s. 344.

wizji rzeczywistości wpisanej w twórczość malarzy holenderskich i Cézanne'a:

U Kamockiego nie ma śladu mądrej astronomii widzialnego świata, jaki spotykamy u Holendrów i Cézanne'a.<sup>23</sup>



Jak o sztuce Cézanne'a nie można mówić bez dzielenia jej na etapy artystycznego rozwoju malarza, tak należy pisać o wczesnym i dojrzałym Herbercie. Chciałabym więc podkreślić, że w swoim szkicu starałam się ukazać „wczesnego Herberta”, poszukującego języka artystycznego, zafascynowanego i żywo zainteresowanego różnymi (niejednokrotnie bardzo odległymi) formami nowoczesnej i współczesnej twórczości artystycznej, Herberta, którego wizję sztuki należy postrzegać nie jako skostniały projekt, ale jako żywy i ożywczy ruch myśli.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 160.





Francesca Fornari

## Przygoda z nieskończonością. O brulionach Herberta

Me dijo que su libro se llamaba „El libro de arena”,  
porqué ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin.

Jorge Luis Borges

„Przygoda z nieskończonością” to sformułowanie wzięte od Herberta, który w rozmowie z Moniką Muskałą określił w ten sposób pracę pisarza.<sup>1</sup> Nieskończoność ma tu dla poety wymiar czasowy – przywołany zostaje Norwid i jego „korektorka wieczna”. Przygodą natomiast jest pisanie – wystawiające pisarza na spotkanie z „zupełnie nieprzewidzianym biegiem przyszłości”, która dzisiejszy „sukces” łatwo może obrócić w jutrzejsze „zapomnienie”. Stąd podszyta ironią nuta sceptycyzmu:

Moja rola kończy się na tym, że przynoszę czytelny maszynopis wydawcy i z ręką na sercu mogę powiedzieć: „Nic lepszego nie udało mi się wymyślić”.<sup>2</sup>

Od tego momentu utwór zaczyna „żyć własnym bytem”, nad którym autor już nie panuje. To zerwanie więzi z dziełem Herberta mocno podkreśla:

<sup>1</sup> *Humanistyka to przygoda*, w: *Herbert nieznanym. Rozmowy*, zebrał i oprac. do druku H. Citko, Warszawa 2008, s. 220; wyminki i parafrazy niżej: ibidem.

<sup>2</sup> Ibidem.

Nigdy nie wracam do tego, co napisałem, nie poprawiam. I nawet jak słyszę potem komplementy, to tak, jakbym słyszał o dobrej znajomej lub przyjacielu. To miło, ale to już mnie nie dotyczy, to już nie jest moje.<sup>3</sup>

Już nie jest moje, a przedtem było – trudno chyba lepiej określić ten intymny, nasycony emocjami i wyjątkowy związek autora z jego brulionami, notatkami, manuskryptami, z przed-tekstem, z materialnym nośnikiem pisania, z kartkami, na których fluktuujący, magmatyczny materiał językowy i myślowy pozostaje w stanie otwartej potencjalności, wciąż jeszcze wolny, a zarazem – całkowicie poddany władzy pisarza.

O materialnych wytworach sztuki pisarskiej – o notatkach, zapisach, drukach – Herbert nie wyraża się w rozmowach nazbyt pochlebnie. Mówi: „jakieś papiery”, „czernienie papieru”, „jako obiekt, jako rzecz to jest nikłe”, „zaczerniony papier to coś brzydkiego”.<sup>4</sup> Te „brzydkie papiery” ze swoimi odręcznymi notatkami poeta jednak – na szczęście – przechowywał, trzymał w teczkach, woził ze sobą, dzięki czemu zachowały się prawie wszystkie.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Ibidem. W rozmowie z Markiem Sołtysikiem powie Herbert: „W momencie, kiedy skończyłem i kiedy doszedłem do tej, dla mnie najlepszej, optymalnej formy, utwór przestaje mnie interesować. On już nie jest mój; nie pociesza mnie. Zobowiązuje mnie do czegoś: do tego, żebym nie pisał gorzej” (*Światło na murze, w: Herbert nieznanym...*, s. 118). Jean-Louis Lebrave – w szkicu poświęconym analizie brulionów – podkreśla, że pisarze często akcentują radykalną różnicę między brulionem i maszynopisem tego samego tekstu: „Certains dissent même qu'ils voient leur texte comme si c'était le *texte d'un autre*” (J. L. Lebrave, *Lecture et analyse des brouillons*, Langages” 1983, nr 69, s. 18; artykuł dostępny w witrynie internetowej ITEM, prowadzonej przez Institut des Textes et Manuscrits Modernes).

<sup>4</sup> Przytoczenia z rozmów: *Niewyczerpany ogród* (z poetą rozmawia Marek Zagańczyk), *Labirynt nad morzem* (z poetą rozmawia Andrzej Babuchowski), *Za nami przepaść historii* (z poetą rozmawia Zbigniew Taranienko); w: *Herbert nieznanym...*, s. 205, 29, 36.

<sup>5</sup> Vide wspomnienie Barbary Toruńczyk w szkicu *Bez tytułu, czyli Zapiski redaktora* (w: *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, red. K. Szczypka, Wrocław 2000, s. 97).

Sformułowanie „przygoda z nieskończonością” jest trafnym określeniem zwłaszcza brulionowego etapu pracy pisarza. Brulion – jak podkreślają badacze genetyczni – uczestniczy w czasowości innej niż ta, w którą włączona jest zamknięta struktura tekstu ostatecznego. Czasowość wewnętrzna kartki brulionu otwarta jest na zmianę i rozwój, na kolejne aranżacje językowe, na ponawiane przez pisarza kombinatoryczne zabiegi.<sup>6</sup> Na kartach rękopisów inscenizuje się „teatr możliwości”, które grają między sobą – w sprzecznościach, w zaprzeczeniach, w chwilowych konstrukcjach sensu. We własnym brulionie pisarz jawi się jako homo nudus – jako ktoś, kto staje nago przed językiem i przed samym sobą.<sup>7</sup>

Rękopisy Herberta – stawiające opór, tajemnicze, obce przedmioty – to niekiedy starannie zapisane kartki. Znacznie częściej mają postać brudnopisu i są jak pola bitwy. Zawsze jednak pozostają przestrzenią intymności i wolności pisarza. Odślaniają scenę retoryki, ukazują pola odrzuconych możliwości, niewykorzystane ścieżki, ślepe uliczki. Są widowym śladem budowania się tekstu. I pozwalają zajrzeć – niedyskretnie – do pisarskiej kuchni autora *Studium przedmiotu*, dają możliwość zobaczenia jego dzieła od oficyny.

Co mówią rękopisy? Jaki dialog prowadzą kruche kartki notatników z ostateczną – drukowaną – wersją tekstu? Jaki pożytek mamy z tej osobliwej, na swój sposób zakazanej – bo za życia autora na pewno niedozwolonej – lektury? Jak zrekonstruować genezę tekstu? Zastanawiając się nad odpowiedziami na te

<sup>6</sup> Vide: J. Levaillant, *Postface. D'une logique l'autre*, w: *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits. En hommage à Luois Hay*, textes réunis par A. Grésillon et M. Werner, Paris 1985, s. XX.

<sup>7</sup> Vide: ibidem, s. XIX; J. Neefs, *L'énonciation graphique (l'écriture des manuscrits)*, w: *Énonciation et parti pris. Actes du colloque de l'Université d'Anvers (5-7 février 1990)*, édités par W. De Mulder, F. Schuerewegen, L. Tasmowski, Amsterdam 1992, s. 283-291 (artykuł dostępny w witrynie internetowej [ITEM](#)).

i podobne pytania, będą odnosić się do dokonań badaczy związanych z paryskim Institut des Textes et Manuscrits Modernes. Ich rozprawy obfitują w sugestie teoretyczne i metodologiczne, szczególnie cenne dla kogoś, kto próbuje zbliżyć się do tych dziwnych, „brzydkich” przedmiotów, jakimi są manuskrypty.

Dla badaczy genetycznych brulion jest tekstem otwartym o heterogenicznej naturze. Badając bruliony trzeba brać pod uwagę zarówno ich aspekt materialny (papier, atrament), jak i stronę wizualną: dopiski, skreślenia, zamazania, różnego rodzaju zabiegi graficzne, relacje przestrzenne w obrębie karty rękopisu, uszkodzenia. Brulion przedstawia przede wszystkim dynamiczną materię językową – poddawaną zmianom, aż do momentu, gdy pisarz porzuca szkic lub decyduje się na ostateczne zamknięcie tekstu.<sup>8</sup> Badając rękopisy uświadamiamy sobie, że finalna forma ukończonego tekstu nie jest efektem wyraźnie sprecyzowanych i spójnych zamiarów, ale stanowi rezultat wahań i prób, a niepewność co do struktury i ostatecznego kształtu utworu – pozostawiająca ślady w postaci skreśleń i przeróbek – jest ważnym i wciąż nie do końca rozpoznanym aspektem pracy pisarskiej. Próba rozszyfrowania i ożywienia tych śladów nie tylko pozwala – w mniejszym lub większym stopniu – odtworzyć sam proces pisania, ale przede wszystkim daje impuls do nowych, pełniejszych odczytań i interpretacji tekstu w jego druko-

<sup>8</sup> Vide: J. L. Lebrave, A. Grésillon, *Linguistique et génétique des textes: un décalogue*, „Le Français Moderne” 2008, numéro special: *Tendances actuelles de la linguistique française*, s. 37-49 (artykuł dostępny w witrynie internetowej [ITEM](#)). O teorii i metodzie genetycznej vide zwłaszcza: A. Grésillon, *La mise en oeuvre. Itinéraires génétiques*, Paris 2008; P. M. de Biasi, *Génétiq ue des textes*, Paris 2001; z polskich prac: *Écriture / Pisanie. Materiały z konferencji polsko-francuskiej*, pod red. Z. Mitosek i J. Z. Lichańskiego, Warszawa 1992 (tutaj w szczególności wstęp Zofii Mitosek; teorię i metodologię genetyczną Mitosek przedstawiła także w osobnym rozdziale swojej książki *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995, s. 364-382); O. Dawidowicz-Chymkowska, *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Warszawa 2008; P. Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Warszawa 2011 (s. 41 i n.).

wanej wersji. Tak rozumiana i w taki sposób uprawiana krytyka genetyczna – jak pisze Pierre-Marc de Biasi – „wzbogaca tekst ostateczny o nowy wymiar: czwarty wymiar czasu ludzkiego, w którym sens odzyskuje swoją historię”.<sup>9</sup>

## Archiwum Zbigniewa Herberta

...rzecz wygląda prozaicznie. Trzeba mieć papier, ołówki, czujną wrażliwość na to, co się wokół nas dzieje, i dużo, bardzo dużo czytać.<sup>10</sup>

Mieszczące się w warszawskim Pałacu Rzeczypospolitej Archiwum Zbigniewa Herberta – gdzie przechowywane są notatniki, szkicowniki, teczki z brulionami wierszy, rękopisy esejów, fotografie i korespondencje poety – zajmuje przestrzeń około 18 m<sup>2</sup>.<sup>11</sup> Ta sucha informacja – 18 m<sup>2</sup> – mówi, że jest to archiwum średniej wielkości, ale wiemy też, że na tych 18 m<sup>2</sup> mieści się ogromna część twórczego świata Zbigniewa Herberta, a przewracane strony manuskryptów otwierają nam wciąż nowe drzwi do wewnętrznego laboratorium poety.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> P. M. de Biasi, *Génétique des textes...*, s. 184; vide też: I. Fenoglio, *Écriture en acte et genèse de l'énonciation*, w: *Littérature et linguistique: diachronie / synchronie. Autour des travaux de Michèle Perret. Actes du colloque de Chambéry (14-16 novembre 2002)*, édités D. Lagorgette et M. Lignereux, Chambéry 2007, s. 54-61 (artykuł dostępny w witrynie internetowej [ITEM](#)).

<sup>10</sup> *Zbigniew Herbert*, w: *Herbert nieznany...*, s. 52 (z poetą rozmawia Zuzanna Jastrzębska; pierwodruk: „Filipinka” 1972, nr 7).

<sup>11</sup> Zawdzięczam tę informację Panu Henrykowi Citko, kierownikowi Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej, któremu dziękuję za uprzejmość i życzliwość; dziękuję również Paniom i Panom pracującym w Czytelni Zbiorów Specjalnych Biblioteki Narodowej za stworzenie mi optymalnych warunków do prowadzenia badań.

<sup>12</sup> O materiałach dostępnych w Archiwum i o zasadach porządkowania spuścizny Herberta vide: H. Citko, *Wstęp*, w: *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*,

Do czego można porównać archiwum Herberta? Do mgławicy tekstowej? Do tajemniczej układanki, której części komponują się w dziwne, hybrydyczne formy? Te zapisy i szkice nie są już we władzy ich autora, ale zawierają materialne, przejmujące ślady jego fizycznej obecności – ślady, których nie ma w tekście drukowanym.

Almuth Grésillon – autor podręcznika krytyki genetycznej: *La mise en oeuvre. Itinéraires génétiques* – celnie opisał wrażenia, jakich może doznać badacz brulionów, pracujący w archiwum „swojego” autora. Rękopis jest przedmiotem o wielu twarzach. To przedmiot muzealny, przedmiot epistemologicznych i finansowych spekulacji, przedmiot pasji i wiedzy, przedmiot-fetysz. Dotykając oryginału rękopisu – pisze Grésillon – można czuć drżenie ręki, wibracje ciała. Manuskrypt odsłania sferę intymną, „nosi ślady”, przechowuje je, ocala, przynosi w czasie, trzyma przy życiu. Badacz, stający przed brulionem pisarza, przed zapisem sporządzonym jego ręką, widzi „dramat nieistniejącego ciała i żyjącego rękopisu”. Najczęściej pierwszą czynnością, jaką wykonujemy w archiwum, jest transkrypcja brulionowego tekstu, odręczne przepisanie go, co daje niepokojący efekt: „moja ręka powtarza ślad oryginału, jakby w tym złudzeniu spotkania ciała z ciałem, w zlanii się pism – pisma poety i przepisującego badacza – zaczynało się rozumieć coś z tego, co jest napisane”.<sup>13</sup> Philippe Lejeune, odpowiadając na pytanie „dlaczego stałem się badaczem genetykiem?”, mówi o doznaniu bliskim ciekawości fetyszysty,

Warszawa 2008. Vide też: *Herbert. Studia i dokumenty*, zebrali i podali do druku P. Kłoczowski, Warszawa 2008; Z. Herbert, *Utwory rozproszone. (Rekonosans)*, wybór i oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010; M. Antoniuk, *Wiersz Herberta in statu nascendi. O czytaniu rękopisów poety*, w: *Herbert (nie)oswojony*, pod red. W. Browarnego, J. Orskiej, A. Poprawy, Wrocław 2008.

<sup>13</sup> A. Grésillon, *Le chercheur face au manuscrit: passion et raison*, w: idem, *La mise en oeuvre...*, s. 25-26 (przeł. F. Fornari).

o wrażeniu wtajemniczenia i możliwości oglądania pierwotnej sceny literatury.<sup>14</sup>

Czytając zdania zapisane przez Herberta – na greckich pro-mach, w pokojach hotelowych, w warszawskim mieszkaniu – zyskuje się na pewno osobliwe poczucie bliskości z pisarzem, ale dla mnie efektem długiego obcowania z brulionami poety było przede wszystkim wrażenie niedosytu, gdy od notatek i szkiców przechodziłam do lektury uporządkowanych, czystych tekstów ogłoszonych drukiem. Notatniki, w których Herbert zapisywał swoje myśli i redagował wiersze, są także dziennikiem jego lektur i oddają obraz osobowości obdarzonej ogromną pasją i ciekawością intelektualną. W rozmowie z Renatą Górczyńską autor *Rovigo* powiedział o sobie: „jestem pożeraczem książek” i notatniki rzeczywiście świadczą o niezwykle szerokim zakresie jego lekturowych zainteresowań.<sup>15</sup> Świat lektur musiał być dla Herberta jasną stroną egzystencji, sferą frapujących odkryć, fascynacji. Poeta interesował się badaniami Jane Goodall i wirusami, zapisywał refreny piosenek pop i cytaty z Borgesa, pasjonował się labiryntami i tajemniczym losem włoskiego fizyka Ettore Majorany. Ten bogaty zakres zainteresowań rzuca oczywiście nowe światło na wiersze i pokazuje, w jaki sposób autor *Martwej natury z wędzidłem* pracował nad tradycją, jak jego lektury wkraczały do wierszy, jak współtworzyły ich tekstową przestrzeń.

<sup>14</sup> Ph. Lejeune, *Genèses du „je”*, w: *I sentieri della creazione. Tracce traiettorie modelli* [*Les sentiers de la création. Traces trajectories modèles*], a cura di M. T. Giaveri e A. Grésillon, Reggio nell'Emilia 1994, s. 91.

<sup>15</sup> *Sztuka empatii*, w: *Herbert nieznany...*, s. 167. W wywiadzie z Markiem Sołtysikiem poeta mówi: „Ja, wie pan, wolę czytać, niż pisać, jestem po prostu dobrym czytelnikiem” (*Światło na murze...*, s. 115).

## O skreśleniach

Naprzód się rączką pisze, potem drugi raz się przepisuje wyraźniej, potem jeden raz na maszynie – i tak do pięciu-siedmiu razy sztuka.<sup>16</sup>

Elementem kluczowym w odczytaniu i interpretacji brulionów są skreślenia – prowadzące do samego serca genezy, stanowiące kluczowe miejsca-momenty w dynamice pisania i w rozwoju tekstu. Oczywiście, nie wszystkie skreślenia mają taką samą wagę i tę samą siłę oddziaływania na tekstowy organizm. Eliminacja segmentu wiersza w procesie pisania może na różne sposoby modyfikować strukturę tekstu.

Skreślenia – pisze Grésillon – są niczym „cisza słyszalna”, mają podwójne istnienie: stanowią brak i negację, ale również przydają sensu, a dzięki temu stają się jednocześnie pustką i pełnią, zapomnieniem i pamięcią.<sup>17</sup> Innymi słowy, skreślenia – jako dźwignie nowych sensów i „blizny” tekstu – są żywymi śladami pracy nad językiem i walki z językiem, ale również – i przede wszystkim – są rozstrzygającymi miejscami dialogu pisarza z samym sobą.

Analiza skreśleń jest żmudną czynnością, może wydawać się nudna, ale w istocie jest fascynująca i bywa, że zostaje wynagrodzona nieoczekiwanymi odkryciami.

<sup>16</sup> *Światło na murze...*, s. 117.

<sup>17</sup> Vide: A. Grésillon, *Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier*, w: *Ratures & Repentirs. Ve colloque du CICADA (Université de Pau, 1-3 décembre 1994)*, „Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance” 1997, nr 1, s. 49-60 (artykuł dostępny w witrynie internetowej ITEM).



## Substancja i pisanie przeciwko sobie

Zachowane bruliony wiersza *Substancja* – w którym Herbert wprowadza, jak to ujmuje Stanisław Barańczak, „opozycję pomiędzy ludźmi »kochającymi życie«, stanowiącymi „większość społeczeństwa, a nielicznymi bohaterami oddającymi życie za sprawę” – znajdują się w teczce „Hermes, pies i gwiazda” i w notatniku z roku 1954.<sup>18</sup> Wersja z notatnika, dopowiedzmy, jest wcześniejsza – o czym świadczą poprawki i skreślenia, a przede wszystkim mniej spójna struktura tekstu.

Historia interpretacji tego wiersza toczy się przede wszystkim – jak wiadomo – wokół trzech wersów:

giną ci  
którzy kochają bardziej piękne słowa niż tłuste zapachy  
ale jest ich na szczęście niewielu<sup>19</sup>

Zastanawiano się nad zwrotem „na szczęście” – czy trzeba go czytać dosłownie, czy też jako sygnał gorzkiej ironii i ukrytego w niej wyboru wartości. Zdaniem Barańczaka „poszlaki ironii” w *Substancji* zostały ukryte tak dyskretnie, że odbierano nieraz wiersz w uproszczonym duchu, sam zwrot zaś jest ironiczny i ze znajomości innych utworów Herberta wiemy, że nie hołdował on zasadzie przeżycia za wszelką cenę.<sup>20</sup> Stanisław Stabro pisze w kontekście interesujących nas wersów, że mamy w nich do czynienia z ironią „ambivalentną, dwuznaczną, ocalającą w tym przypadku przedmiot ironii”, a „ironia autora wewnątrz-

<sup>18</sup> St. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, wyd. 2: pierwsze krajowe, Wrocław 1994, s. 166.

<sup>19</sup> Z. Herbert, *Substancja*, w: idem, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 160.

<sup>20</sup> St. Barańczak, *Uciekinier z Utopii...*, s. 166-167.

nego ma ocalić i uwzniościć idealizowaną przez niego (i przez poetę) etniczną substancję oraz wskrzesić utopię narodu”.<sup>21</sup> Dla Zofii Zarębianki „wiersz nie rozstrzyga ostatecznie, co jest tytułową substancją narodu: prosty lud czy wysublimowani »piękni umarli«”.<sup>22</sup>

Otóż, we wcześniejszej redakcji *Substancji* możemy odczytać słowo, które zostało skreślone przez poetę i zastąpione zwrotem „na szczęście”. Jest to korekta graficznie minimalna, ale mająca olbrzymie skutki semantyczne. Właśnie to skreślenie zmieniło los tekstu, otworzyło sens wiersza, wzbogaciło go o dwuznaczność i ironię. Ślad poprawki, dokonanej w chwili dialogu poety z samym sobą, został w rękopisach i dziś pokazuje nam, co zdarzyło się w konkretnym momencie pracy pisarskiej – w chwili najważniejszej dla czytelniczego losu tekstu:

giną ci którzy kochają bardziej puste słowa niż tłuste zapachy  
ale jest ich niestety niewiele  
naszczęście

Gdyby dokonać transkrypcji dwóch różnych redakcji tego fragmentu – nakładających się na siebie na tej samej stronie brulionu – otrzymalibyśmy pierwszą i drugą wersję fragmentu. Pierwsza wyglądała tak:

giną ci którzy kochają bardziej puste słowa niż tłuste zapachy  
ale jest ich niestety niewiele

<sup>21</sup> St. Stabro, *Poetycka idea narodu w „Substancji” Zbigniewa Herberta i w „Narodzie” Czesława Miłosza*, w: *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje. Studia*, pod red. W. Ligęzy, przy współpracy M. Cichej, Lublin 2005, s. 223, 224.

<sup>22</sup> Z. Zarębianka, *Zbigniew Herbert w poszukiwaniu substancji narodu*, w: *Portret...*, s. 241, 242.

Po lekturze brulionu Herbert decyduje się na korektę, która wejdzie już do tekstu ostatecznego:

giną ci którzy kochają bardziej puste słowa niż tłuste zapachy  
ale jest ich naszczęście niewielu

W ten sposób zachowany został w brulionie – chciałoby się powiedzieć: na zawsze – ślad zwątpienia i decyzji, ślad drobnej i zarazem radykalnej zmiany w strukturze tekstu. Zamiana jednego słowa na zwrot o antonimicznym znaczeniu posłużyła w *Substancji* przewrotnej ironii. Ale może nie tylko? Może jest to także konkretny – i bardzo efektowny – przykład tej strategii „pisanego przeciwko sobie”, o której Herbert wspominał w rozmowach. Z Andrzejem Buchowskim:

Uważam, że jest dość płodne, jeśli człowiek pisze przeciwko sobie. Jeżeli jest historykiem i pisze sonety, to trzyma to na uwięzi jego temperamenty, jego animozje [...]. Człowiek jest nie tylko tym, czym jest, ale tym, czym chciałby być. Otóż ja na pewno w tym, co robię, tak mi się wydaje, pokazuję to, czym ja chciałbym być i czym, niestety, nie jestem. I to jest jakaś bardzo istotna rzecz.<sup>23</sup>

I z Renatą Gorczyńską:

Bo ja uważam, że człowiek nie jest tym, czym jest w istocie – a któż z nas wie, kim jest – tylko tym, czym chciałby być. [...] Wzruszające, że to dążenie, ta próba przeskoczenia siebie, to jest właśnie literatura.<sup>24</sup>

Wróćmy do wiersza i stawianych w związku z nim pytań. Czy prawdziwa substancja narodu składa się z ofiar kultu mar-

<sup>23</sup> *Labirynt nad morzem...*, s. 29.

<sup>24</sup> *Sztuka empatii...*, s. 166-167.

tyrologii? Czy może jednak z tych, którzy pragną zadomowić się w codziennym życiu? Jedno skreślenie utrwaliło moment odejścia od prostego dydaktyzmu i jasno sformułowanego przesłania etycznego, a wprowadzona przez poetę substytucja i związane z nią odwrócenie znaczeń pokazują, że budowanie wiersza rzeczywiście bywało dla Herberta pisaniem „przeciwko sobie”. Ten ruch ręki – przekreślającej i piszącej na nowo – otwiera przestrzeń dyskusji. Prowokuje pytania: Po której stronie staje osoba mówiąca w wierszu? Za czym opowiada się Herbert? I to najważniejsze, zwrócone do czytelnika: Po której stronie jesteś? Po stronie „pięknych słów”, czy „tłustych zapachów”?

Tak więc, materialny korpus brulionów pozwala na śledzenie tego, co zostało na marginesach kreacji. Stwarza szansę na przyjrzenie się „odpadkom” aktu twórczego – odrzuconym, ale przecież wciąż istniejącym w pamięci archiwum, na kartach rękopisów. To odrzucone „niestety” – skreślone, usunięte, unicestwione – jest wciąż obecne na obrzeżach wiersza, trwa ukryte w pamięci kontekstu, daje o sobie znać, jak o tym świadczą interpretacje wiersza i pytania, które stawia uważny czytelnik *Substancji* w jej wersji ogłoszonej drukiem.<sup>25</sup>

## Apollo: rozkosz i okrucieństwo

Fragment przedtekstu utworu *W drodze do Delf*, o którym teraz będzie mowa, to skreślenie bez substytucji, eliminacja jednego słowa odnoszącego się do sfery słabo obecnej w twórczości Herberta. W notatniku z lat 1954-1956 znajduje się wcześniejsza wersja tej małej prozy z tomu *Hermes, pies*

<sup>25</sup> O sugestywnym pojęciu „pamięci kontekstu” pisał Daniel Ferrer w szkicu *La toque de Clementis. Rétroaction et rémanence dans les processus génétiques*, „Genesis” 1994, nr 6 (artykuł dostępny w witrynie internetowej ITEM).

*i gwiazda*. Oto wzięte z brulionu jej zakończenie, odnoszące się – przypomnijmy – do Apollina:

Jeśli dobrze usłysza-  
łem mówił powtarzał dwa słowa: rozkosz-  
i okrucieństwo. Jeśli jesteś artystą musisz zgłębić  
okrucieństwo

Tu skreślenie – w pewnym sensie – zamyka tekst, ogranicza jego interpretację, która otwierałaby się na dalsze sprzeczne znaczenia i skojarzenia, gdyby Herbert nie wyeliminował słowa „rozkosz”. Pozostawienie tego słowa eksponowałoby także motyw, który jest jednym z węzłów tematycznych wiersza *Apollo i Marsjasz*, a mianowicie niepokojący związek łączący grozę i okrucieństwo z estetyką. Czy skreślenie to jest formą autocenzury, która nakazywała poecie eliminację nie tylko słowa „rozkosz”, ale całej syntagmy, łączącej – na terenie sztuki, w sposób zatem może zbyt skandaliczny – obszary pozytywnie waloryzowanych doznań zmysłowych z „okrucieństwem”, z doświadczeniem strachu, bólu, poniżenia? Czy rzeczywiście u podstaw decyzji pisarza leżały zastrzeżenia etyczne, czy jednak względy estetycznej natury? Bruliony niekiedy podpowiadają odpowiedzi. Częściej jednak skłaniają do pytań, zmuszają do poszukiwań. Tak jest w tym przypadku: o czym mówi skreślone przez poetę, kłopotliwe słowo „rozkosz” – zapisane, wykreślone i w tej postaci wciąż obecne na karcie brulionu?

Przekreślenia najczęściej nie są prostą eliminacją segmentów tekstu. Funkcja tych zabiegów odsłania się w dialogu, jaki prowadzi na stronach rękopisów słowa zastąpione i słowa wybrane przez pisarza. Skreślenia mogą dotyczyć tematów tabu. Mogą stanowić efekt autocenzury, mogą być śladem trudnych decyzji.

Czasem za ich sprawą mnożą się niedomówienia. Zawsze jednak mówią coś istotnego o twórcy – o jego afektach i upodobaniach estetycznych, o wahaniach i wyborach. W pierwszych redakcjach *Raportu z obłązonego Miasta* wyciszenie dni tygodnia – w spisanej przez poetę relacji kronikarza – zaczyna się od poniedziałku i jest to dzień, w którym obywatele Miasta przekroczyli etyczny zakaz antropofagii:

poniedziałek: głód objął wszystkich pierwsze wypadki  
kanibalizmu<sup>26</sup>

Taka wersja powtarza się – z drobnymi zmianami – w trzech redakcjach. Później sytuacja głodu narzuci skojarzenia z pustymi magazynami i w tekście drukowanym nie będzie już wzmianki o „wypadkach kanibalizmu”, które dawałyby może zanadto drastyczny obraz obrońców dzierżących heroicznie „ruiny świątyn widma ogrodów i domów”.<sup>27</sup>

### **Fotografia – tożsamość i miejsce**

Skreślenia – te „blizny tekstu” – mogą powiedzieć coś o poecie i jego wewnętrznym doświadczeniu. Ale mogą też być przyczynkiem do kartografii pamięci – mogą wykreślić jej mapy, mogą kreślić topografię biografii i konkretnych miejsc.

Z teczki „Raport z obłązonego Miasta” wyjmuję fragmenty brulionu wiersza *Fotografia*. Jest to pierwsza wersja tekstu in statu nascendi.<sup>28</sup> Herbert notuje współrzędne czasu i miejsca.

<sup>26</sup> Bruliony przechowywane w teczce „Raport z obłązonego Miasta” (sygnatury: f° 325 r, f° 324 r). Zapisy z rękopisów Herberta przytaczam za zgodą spadkobierczyń praw autorskich poety.

<sup>27</sup> Z. Herbert, *Raport z obłązonego Miasta*, w: idem, *Wiersze zebrane...*, s. 530.

<sup>28</sup> Sygnatura: f° 142 r.

Fotografię wykonano „przed wiekami”, gdy „było lato”. Miejsce zostaje wskazane precyzyjnie i odnosi się do realnej przestrzeni geopolitycznej. Poeta – który jedynie w *Epilogu burzy* zapisał w wierszu słowo „Lwów” – dopiero w trzeciej redakcji *Fotografii* skreślił wzmiankę o Lodomerii. Wcześniejsze wersje brzmiały tak:

tę fotografię robił mój nieżyjący ojciec przed wiekami  
z koron drzew i obłoków wnioskuje że było lato  
a działo się to wszystko w księstwie Lodomerii<sup>29</sup>

Z kolei w brulionie prozy *Klasyk* wykreślił poeta Galicję, która miała być początkiem trasy wizualizującej – na mapie świata – długości zdań prozy Cyserona. Nazwa własna zastąpiona została zaimkiem „stąd”:

### klasyk

Jes Wielkie drewniane ucho zatkanie wata  
i nudziarstwami Cyserona. Oooo to wielki stylista  
Bo to proszę państwa  
mówią wszyscy. Od kropki do kropki daleko  
jak stąd hohoho  
jak z Galicji do Aten. I ta ooo erudycja  
Umie nawet w kamieniu czytać.

W ostatniej redakcji *Fotografii* sąsiadują ze sobą, jako świadectwo wahań, różne rozwiązania dotyczące jednego czasownika, a w ostatecznym wyborze wyraża się także jeden z aspektów tożsamości tekstowej Herberta – tożsamości mocnej i głęboko zakorzenionej w topografii rodzinnej. Wiemy, że podmiot i bohater tej poezji jest podróżnikiem, że rozpoznał

<sup>29</sup> Sygnatura: f° 140.

swój los w obłokach nad Ferrarą i wybierał dla siebie jedynie „miejsca postojów”, ale ustami kronikarza oblężonego Miasta powie też: „pozostało nam tylko miejsce przywiązanie do miejsca”.<sup>30</sup> Wspomniane ślady wahania widoczne w brulionach *Fotografii* mówią o sytuacji chłopca w obliczu nadchodzącej wojny i o jego stosunku do Greków:

w dole rzeka na rzymskich mapach nazwana Hipanis  
dział wód drzemiący grom powinien skłonić chłopca aby został  
Grekim  
ich nadmorskie kolonie nie były zbyt daleko<sup>31</sup>

W obrębie prawego marginesu – na wysokości drugiego wersu – wpisane zostały alternatywne redakcje:

i bliski grom                      schronić się u  
dział wód drzemiący grom doradzał by uciec do Greków

Ślady wahania pisarza dotyczą wyboru, w którym odsłania się wizja podmiotu i tożsamości. Jak ująć nadchodzącej katastrofie? Jak ocalić się przed barbarzyńcami? W pasażu między trzema sformułowaniami: „zostać Grekiem”, „uciec do Greków”, „schronić się u Greków”, daje o sobie znać konstruująca się w tekście Herbertowska wizja kogoś, kto nie ucieka, nie staje się Grekiem, nie wyrzeka się swoich miejsc, mimo że są skarbcem „wszystkich nieszczęść”.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Z. Herbert, *Obłoki nad Ferrarą, Raport z oblężonego Miasta*, w: idem, *Wiersze zebrane...*, s. 598, 530.

<sup>31</sup> Sygnatura: f° 139.

<sup>32</sup> Z. Herbert, *Pan Cogito – powrót*, w: idem, *Wiersze zebrane...*, s. 457.



## „Pisząc, malując, komponując konstruujemy własną osobowość”

Czytanie rękopisów jest sposobem na uważne wsłuchanie się w tekst ostateczny. Pozwala odsłaniać jego kolejne warstwy i źródła. Daje szansę na uczestnictwo – pasjonujące, choć na pewno ułomne – w czymś, z czego tekst się wyłaniał. Pozostawione w brulionach ślady – materialne ślady pisarskiej pracy i obecności artysty – pokazują alternatywne ścieżki, janusowe oblicza utworów, odsłaniają pamięć kontekstu, ukrytą obecność słów skreślonych, których sens – poprzez lekturę redakcji brulionowych – może promieniować na ostateczną wersję dzieła. Brudnopisy są też miejscem żmudnego konstruowania tożsamości tekstowej. To w ich obrębie – w dialektyce zapisów i skreśleń – tworzy się przestrzeń topografii emotywniej, przestrzeń intymnego dialogu pisarza z samym sobą, z dokonującymi się dopiero – na karcie rękopisu – wyborami estetycznymi i etycznymi. Jeśli pisanie – jak twierdził poeta – „nie pozostaje bez śladu na duszy”, to dzieje się tak również dlatego, że pisarstwo w swojej istocie jest „sposobem niewyrażania się, niewyrażania siebie” i pozostaje „sztuką empatii”, sztuką „wczuwania się w innych”.<sup>33</sup>

Herbert mówi: „Pisząc [...] konstruujemy własną osobowość”.<sup>34</sup> Oznacza to, że sztuka jest sposobem – i miejscem – budowania siebie, ale może też być formą samooszukiwania się. Jest rozprawą z samym sobą, bywa budowaniem lepszego „ja”, ale czasem, kto wie, może także gorszego, czy po prostu innego. Poeta powtarzał często, że autor powinien ukryć się w swoim dziele. W rękopisach pozostaje w dużej mierze odsłonięty. To dlatego

<sup>33</sup> *Sztuka empatii...*, s. 180, 168.

<sup>34</sup> *Poeta sensu*, w: *Herbert nieznany...*, s. 104 (z poetą rozmawia Marek Oramus).

bruliony mogą powiedzieć nam to, o czym utwory opublikowane starają się milczeć. Dlatego warto je pytać o podmiot dzieł Herberta, o poezję jako formę konstruowania osoby, tworzenia siebie, o złożone relacje między wyrażaniem i niewyrażaniem, między słowem wypowiedzianym i przemilczanym, zapisanym i skreślonym. Manuskrypty nie udzielają jasnych i pewnych odpowiedzi. Sugerują jedynie nowe pytania i możliwości. To dlatego obcowanie z nimi może stać się przygodą z nieskończonością.

Krystyna Pietrych

## Herbert w strefie lirycznej

Herbert z wyboru, świadomie i konsekwentnie, nie chciał być lirikiem. Już w pierwszym tomie dokonał znaczącego samookreślenia. W wierszu *Poległym poetom* napisał jednoznacznie: „pieśń się kończy”, ogłaszając tym samym kres poezji śpiewnej i przechodząc na pozycję anti-pieśniarza.<sup>1</sup> Potem to stanowisko stale umacniał, mając za całe instrumentarium, ironicznie i prowokacyjnie, „kołatkę”, „drewniany patyk” – orężę wymierzone przeciw Orfeuszowej lirze, z której w wieku dwudziestym została tylko jedna struna, co oznajmiał w tytule debiutanckiego zbioru wierszy.<sup>2</sup> Układał swój „suchy poemat moralisty” w geście sprzeciwu wobec „sztuczek wyobraźni” i „tyrańskiej władzy muzyki”<sup>3</sup>, wobec modelu poezji kreatywnej i modelu poezji-pieśni.<sup>4</sup> Nie chciał pisać „nieważnych wierszy o kwiatach”, porzucał „wezbrane rzeki wymowy”, rezygnował z daru „zaklinania słów”.<sup>5</sup> Obcy był mu „Arijon – / helleński Caruso”, którego śpiew „przywraca światu harmonię”, ale który odchodzi wraz ze zbliżającą się nocą, nie

<sup>1</sup> Z. Herbert, *Poległym poetom*, w: idem, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 13.

<sup>2</sup> Z. Herbert, *Kołatka*, w: ibidem, s. 102 (wyimek poniżej: s. 103).

<sup>3</sup> Vide wiersze: *Pan Cogito i wyobraźnia* (z tomu *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*), *Pana Cogito przygody z muzyką* (z tomu *Elegia na odejście*); ibidem, s. 460, 563.

<sup>4</sup> Vide: M. Mikołajczak, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra-Kraków 2013; rozdział *Rozbita (?) lira*, s. 23-90.

<sup>5</sup> Vide wiersze: *Pięciu* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*), *Przemiany Liwiusza* (z tomu *Elegia na odejście*), *Do Ryszarda Krynickiego – list* (z tomu *Raport z oblężonego Miasta...*), w: Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 139, 538, 464.

mogąc jej mrokom przeciwstawić swojej pieśni.<sup>6</sup> Herbert, mówiąc najkrócej, wybiera wzorzec poezji etycznej powinności i tym samym – posłużę się, za Dariuszem Pawelcem, określeniem Majakowskiego – „przydeptuje gardło własnej pieśni”.<sup>7</sup>

Czy nie jest to jednak charakterystyka nazbyt powierzchowna i uproszczona, a przez to fałszywa? Czy nie za szybko i nie za łatwo Herbert, niejako na własne życzenie, pozbawiony został w odbiorze powszechnym jednego z najbardziej przejmujących rejestrów własnego poetyckiego głosu? Rejestru, który, na przekór autorskim deklaracjom, w trwały sposób obecny jest w jego twórczości, więcej nawet – którego intensywność i znaczenie wzrasta z każdym publikowanym tomem, by osiągnąć swe apogeum w *Epilogu burzy*. Chcę wskazać te miejsca, w których autor *Elegii na odejście* nie pozostaje wierny swemu antylirycznemu credo – te nieoczywiste, a przecież tak istotne momenty w jego poezji, w których usłyszeć można nie stukot kołatki, lecz (niespodziewanie?) śpiew pieśniarza.

Zacznijmy od początku i przypomnijmy chociaż dwie strofy zapomnianego wiersza Herberta:

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

Zabiłem bowiem mniszkę przeczystą dziewicę  
Mą miłością wzgardziła. A byłbym jej wierny

<sup>6</sup> Z. Herbert, *Arijon*, w: ibidem, s. 72 (wiersz z tomu *Struna światła*).

<sup>7</sup> D. Pawelec, „Bądź wierny Idź”, w: *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta: 1998-2008*, pod red. J. M. Ruszara, Kraków 2009, s. 138. Notabene ciekawe uwagi na temat poezji autora *Obłoku w spodniach* przynosi tekst Herberta *Warsztat Majakowskiego* (w: idem, „Węzeł gordyjski” oraz inne pisma rozproszone: 1948-1998, zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 382-385).

I w krew się zamieniła woda mej cysterny  
I lilie jak żałobne świeciły gromnice.

To fragment młodzieńczego tekstu, który z archiwum poety – z teki opatrzonej napisem *Juwenilia / wykłady / seminarium filozoficzne* – wydobył Mateusz Antoniuk, i opublikował w swej cennej książce o wczesnej twórczości Herberta.<sup>8</sup> Cennej tym bardziej, że edycja utworów rozproszonych autora *Struny światła*, przygotowana przez Ryszarda Krynickiego, pomija najwcześniejsze poetyckie próby, przypadające jeszcze na czasy lwowskie i wczesnokrakowskie, czyli na lata 1944-1947.<sup>9</sup> A w tym właśnie czasie Herbert pisał wiersze utrzymane w dykcji tak ostentacyjnie pomłodopolskiej. Jak rzecz ujął Antoniuk:

Herbertowskie juwenilia to niemal nieprzerwany monolog liryczny wielomównego „ja”, które raz po raz opowiada o stanie swojej „duszy”. Wielokrotnie pojawia się w nich charakterystyczny dla młodopolskiego modernizmu z przełomu wieków splot zmysłowości, erotyki, perwersji i śmierci – mniszka jako obiekt fascynacji zarazem erotycznej i tanatycznej.<sup>10</sup>

Liryzm tych tekstów, choć manieryczny i epigoński, stanowi jednak nie tylko świadectwo daleko posuniętych stylizatorsko-warsztatowych poszukiwań młodego adepta, ale uświadamia także obecną od samego początku w poezji Herberta potrzebę języka, który dawałby możliwość wyrażania najsztudniejszych emocjonalnych rejestrów i zniuansowanych „stanów duszy”. Poetom od zawsze służyła do tego liryka. Oczywiście, w latach

<sup>8</sup> M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Kraków 2009, s. 43.

<sup>9</sup> Z. Herbert, *Utwory rozproszone. (Rekonesans)*, wybór i oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010.

<sup>10</sup> M. Antoniuk, *Otwieranie głosu...*, s. 46.

czterdziestych – w sposób naiwny, jako „bezpośrednia ekspresja” – służyć już nie mogła, skompromitowana wierszami następców młodopolan, pozbawiona jakiegokolwiek siły oddziaływania, zmieniona w werbalne, puste znaczeniowo i emocjonalnie klisze. „Stężenie cech epigońskich wobec Młodej Polski”<sup>11</sup> we własnych wierszach niebawem Herbert sobie uświadomi, i zrozumiawszy, że „głos mu wychodzi jakimś sztucznym basem, a może raczej – lirycznym tenorem”<sup>12</sup> (dopowiedzmy: fałszywie brzmiącym lirycznym tenorem) zwróci się na przełomie lat 1948-1949 ku tradycji awangardowej, czy postawangardowej – lub, jak ją nazywali niektórzy, różewiczowskiej.<sup>13</sup>

Zaczyna zatem Herbert – jak wielu poetów przed nim i wielu po nim – jako liryk. Szybko dostrzega fałsz i banał staroświeckiego, postaffowskiego w jego wersji młodopolskiej, języka. Zwrot, jakiego w końcu lat czterdziestych poeta dokona, będzie tak radykalny, że nawet w wierszach miłosnych odchodzi od tradycyjnego wzorca bezpośredniego wyrażania uczuć, i poszukuje zaskakujących rozwiązań, czasem z nie do końca satysfakcjonującym rezultatem: „zaplątany w Twoje rżęsy // które są sztachetą gęstą” – pisał w wierszu dedykowanym Halinie Misiótkowej, starając się zbudować świeżą i oryginalną metaforę dla swego uczucia.<sup>14</sup> Zapewne każde rozwiązanie wydaje mu się wówczas lepsze niż pomłodopolska, spetryfikowana stylistyka.

Przemiana, jaka się wówczas w poezji Herberta dokonała, wymaga kilku dopowiedzeń. To, że po okresie naśladowania młodopolskich wzorów Herbert zwróci się ku dykcji spod znaku awangardowych eksperymentów, nie jest niczym zaskakującym.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>13</sup> Vide: K. Wyka, *Składniki świetnej struny*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 28 (pierwodruk: „Życie Literackie” 1956, nr 42).

<sup>14</sup> Z. Herbert, *Piosenka zakochanego*, w: idem, *Utwory rozproszone...*, s. 56.

Na przełomie lat 40. i 50. patronat Przybosia obejmuje wiele poetyckich debiutów. Program autora *Najmniej słów* – wprowadzający powściągliwość i ekwiwalentyzację uczuć w miejsce wyznania i ekspresji – wydaje się propozycją wręcz idealną dla młodych wówczas poetów, poszukujących nowych sposobów wyrazu. Propozycją idealną z dwu co najmniej powodów. Po pierwsze dlatego, że stanowiła radykalne zerwanie z anachroniczną i pretensjonalną dykcją młodopolską i banalną dykcją skamandrycką. Po drugie – ze względu na projekt (i realizację) zupełnie nowego języka poetyckiego, który dawał możliwość artykulacji doświadczenia wojennego, fundamentalnego dla tej generacji. Nie przez przypadek poeci tak różni, jak Herbert i Różewicz, u swych początków odnajdą poetyckiego mistrza właśnie w Przybosiu.<sup>15</sup> Mówienie w nowej sytuacji, po hekatombie wojny i Holokaustu, domagało się nowego języka, nowej gramatyki, nowych poetyckich środków. Lekcja awangardy rzetelnie odrobiona przez Herberta nauczyła go wstydu uczuć, kazała poszukiwać oryginalnych metafor, wyznaczała nową hierarchię, wedle której racjonalny umiar i konstrukcyjny zamysł górować miały nad zbyt łatwą uczuciowością i nastrojowością. Dodana do niej lekcja różewiczowska pozwoliła przeformułować założenia awangardy i odrzucić niebezpieczeństwo nadmiernej estetyzacji.

Jednak – nie lirykiem, ale i nie (post)awangardystą był Herbert w swych najważniejszych poetyckich dokonaniach. Oba te skrajne w retorycznym radykalizmie i przez to podobne do siebie sposoby mówienia poeta odrzuci. Jego dykcję określi – jak to ujął Al Alvarez – forma „klasyczna z ducha – chłodna, przejrzysta, uporządkowana, powściągliwa” oraz „styl tak czysty i prosty, że pozwalający zrezygnować z wszelkiej interpunkcji bez zaciem-

<sup>15</sup> Autor *Pana Cogito* niewiele mówił o Przybosiu. Tym cenniejsze wydaje się świadectwo jego żywego zainteresowania opublikowanym w 1955 roku wyborem wierszy *Najmniej słów*, jakie przynosi niedrukowana recenzja tego tomu (vide: Z. Herbert, *Poeta przestrzeni*, w: idem, *Utwory rozproszone...*, s. 323-334).

niania sensu wypowiedzi”.<sup>16</sup> Konsekwentnie język Herberta cechować będzie niechęć do „»poetyckości« w kwiecistym, egocentrycznym, romantycznym sensie tego słowa”.<sup>17</sup> Zgodnie z poetyckim programem sformułowanym przez autora *Studium przedmiotu* w roku 1972:

Najbardziej w poezji współczesnej podobają mi się te wiersze, w których dostrzegam coś, co nazwałbym cechą przeźroczywości semantycznej (termin zapożyczony z logiki Husserlowskiej). Owa przeźroczywość semantyczna to własność znaku polegająca na tym, że w czasie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczony i sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi. Słowo jest oknem otwartym na rzeczywistość. [...] Mniej natomiast (a czasem zupełnie nie) podobają mi się wiersze gęste od metafor o wydziwionej składni, „wiersze przedmioty”, poza którymi nic nie widać, których celem jest zatrzymanie uwagi czytelnika na mistrzostwie autora. Stąd postulat prostoty.<sup>18</sup>

Poezja winna zatem mówić jasno, prosto, zwięźle. Winna raczej poetyckość skrywać niż manifestować. Dlatego autor *Rovigo*

<sup>16</sup> A. Alvarez, „*Nie walczysz, to umierasz*”, przeł. A. Szostkiewicz, w: *Poznanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 17, 18.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 18.

<sup>18</sup> Z. Herbert, *Poeta wobec współczesności*, w: idem, *Poezje*, Warszawa 1998, s. 8 (pierwodruk: „Odra” 1972, nr 11). Ciekawe świadectwo kształtowania się poglądów Herberta na poezję przynoszą eseistyczno-krytyczne prozy z końca lat czterdziestych, zebrane w książce „*Węzeł gordyjski*”. W związku z interesującą mnie kwestią warto przywołać następujące teksty: *Poezja w próżni?*, *Od słowa ciemnego chroń nas...*, *Poeci i rymiarze*, *Bilet do nieba, czyli przenośnie*, *Od liry do katarynki*. Ukazują one autorski namysł nad sztuką poetyckiego słowa oraz – między innymi – dystans Herberta wobec nastrojowej, rozlewnej muzyczności wiersza: „W poezji, jak w każdej sztuce, obowiązuje zasada kompozycji i rygoru. Inaczej mówiąc świadome i odpowiedzialne organizowanie piękna. Bo rygor jest sztuką skreśleń. Sztuką zastępowania paru słów jednym słowem, gdyż na tym właśnie polega poetyckie bogactwo. A jak tu skreślać, jak tu realizować własny zamysł, jak tu osaczyć wzruszenie, jeśli nieopanowana śpiewność narzuca inne treści, inne skojarzenia, tak urocze, że trudno z nich zrezygnować” (Z. Herbert, *Od liry do katarynki*, w: idem, „*Węzeł gordyjski*”..., s. 381).



– jak pisała Danuta Opacka-Walasek – „zmierza do obiektywizowania poetyckiego świata, chce, by »nad wybuchami entuzjazmu czy wybuchami nienawiści« sprawował kontrolę rozum”.<sup>19</sup> Tendencja do obiektywizowania sytuacji na planie poetyki znajduje realizację w krótkiej, wyważonej frazie, konstatującej fakty rzeczowo, bez poetyckiej rozlewności, ze skłonnością do puentującej diagnozy. Często sięga Herbert po lirykę roli, która pozwala wydobyć różne stopnie dystansu pomiędzy autorem wewnętrznym a podmiotem mówiącym. Ironia, programowa niejako metoda poetycka autora *Napisu*, wymiennie z dydaktycznym patosem, buduje fundament perswazyjnej strategii Herberta. Autorytatywny ton, podbity – czy to ironicznie, czy całkiem serio – solennością udzielanych nauk, tworzy moralistyczną tkankę tej poezji. Przykładem mogą tu być dwa bodaj najsłynniejsze w latach osiemdziesiątych wiersze-manifesty: *Przesłanie Pana Cogito* i *Potęga smaku*. Oszczędna, zwięzła forma wypowiedzi służy u Herberta najważniejszym wartościom – prawdzie, odpowiedzialności, wierności. Moralistycznemu przesłaniu tej poezji podporządkowana zostaje poetycka dykcja: prostota i prozaizacja języka, racjonalność dyskursu, paraboliczność wypowiedzi.

Nie lirykiem – powtarzam – był więc Herbert w swoich największych, najczęściej czytanych, komentowanych, interpretowanych wierszach, ale przede wszystkim był moralistą, racjonalistą, ironistą, dialogistą, a przy tym: mentorem nauczającym i wskazującym drogę. Taka postawa wykrystalizowała się w ogromnym stopniu pod wpływem kontaktu z osobą, którą Herbert wybrał sobie na mistrza na początku lat pięćdziesiątych i której pozostał wierny do końca życia, co poświadcza wiersz *Do Henryka Elzenberga w stulecie Jego urodzin*, otwierający późny tom – *Rovigo* z roku 1992. Utwór ten zaczyna się ważnym zdaniem: „Kim stał-

<sup>19</sup> D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 32.

bym się gdybym Cię nie spotkał”.<sup>20</sup> Warto potraktować je nie tylko jako pytanie retoryczne. Wiele już pisano o relacji wielkiego etyka i aksjologa z młodym studentem filozofii, a potem początkującym poetą.<sup>21</sup> Dla mnie najciekawsza wydaje się sprawa dotycząca „dyscyplinującego” wpływu poglądów i życiowej postawy autora *Kłopotu z istnieniem* na kształtowanie się języka i etyczno-powinnościowego charakteru poezji jego ucznia.<sup>22</sup> Ciekawe kwestie odsłania w tym względzie korespondencja. Listy Herberta ujawniają jego szamotanie się pomiędzy myśleniem „po swojemu, nieporządnie, obsesyjnie”, a dążeniem – jak chciałby mistrz – do jasności i precyzji.<sup>23</sup> Elzenberg notował w dzienniku:

Poezja nie może żyć sama z siebie, ani z tego, co jej dostarcza życie bieżące. Gdy próbuje, wychodzą nędzotki. Poezja potrzebuje idei, religii, filozofii, dążeń etycznych; musi karmić się idea i być głosem jakiejś myśli o świecie.<sup>24</sup>

Jego uczeń intelektualnie się z tym zgadza, dzieli ze swoim mistrzem przekonanie o obiektywnym istnieniu wartości, a także o nakazie wierności i odpowiedzialności. A jednak czasami ujaw-

<sup>20</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 585.

<sup>21</sup> Vide m.in.: K. Dedecius, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*, przeł. E. Felisiak, w: *Poznanie Herberta...*, s. 128-168 (pierwodruk: „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3); L. Kleszcz, *Nietzsche – Elzenberg – Herbert, w: Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje w twórczości Zbigniewa Herberta*, pod red. J. M. Ruszara, Kraków 2010, s. 353-377; M. Tyl, *Elzenberg i Herbert*, ibidem, s. 379-396.

<sup>22</sup> Na ten aspekt relacji Herberta i Elzenberga zwrócił uwagę Andrzej Skrendo w trakcie dyskusji na konferencji naukowej „Zbigniew Herbert a ruch myśli” (Warszawa, Pałac Rzeczypospolitej, 27-29 października 2014). Jestem mu wdzięczna za tę inspirację.

<sup>23</sup> Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, red. i postowie B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 37.

<sup>24</sup> Cyt. za: ibidem, s. 151.

nia swoją odmienność, przyznając znaczenie emocjom i spontanicznej reakcji:

każda myśl ma korzenie w uczuciu (i po tym poznaje się, że jest to myśl cenna i ważna) – i zanim przybędzie argument, trzeba pokazać język lub wzruszyć ramionami.<sup>25</sup>

Innym razem pisze: „Nie lubię filozofii, która wyjaśnia, kocham taką, która sprowadza zawrót głowy”. I dodaje: „To wyznanie kładę po to, aby Pan Profesor się nie łudził: ze mnie nic nie będzie”.<sup>26</sup> Rzeczywiście, Herbert porzuci studia filozoficzne, ale swemu profesorowi pozostanie wierny (nie tylko w poezji), nigdy nie zakwestionuje jego poglądów i autorytetu, trwając „we właściwej uczniom pozycji »baczność«”.<sup>27</sup> Ta niezachwiana, nieco sztywna, postawa pełna szacunku i uznania sprzyjała przejmowaniu przez ucznia poglądów mistrza. O niebagatelnym wpływie, jaki wywarł Elzenberg na kształtowanie się autora *Struny światła*, wiele już powiedziano. Jak słusznie pisze Karl Dedecius, jeden z pierwszych, który tę kwestię rozważał:

Na każdej stronicy Elzenbergowskiego *Kłopotu z istnieniem* spotykamy nazwiska, obrazy, formuły i cytaty, które znajdujemy w wierszach Herberta: Sokratejską godność [...], dojrzałość Seneki, stoicką etykę Epikteta, poczucie odpowiedzialności moralnej u Marka Aureliusza, ataraksję Zenona, „nudziarstwa” stylistyki Cycerońskiej [...]. Jest tak, jak gdyby każdy wiersz Herberta był przypisem do filozoficznego traktatu. [...] Sokratyczna i platońska zarazem jest maksyma,

<sup>25</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 46.

którą Elzenberg dał na drogę swojemu uczniowi, Herbertowi: najgodniejszą służbą muzom jest filozofia.<sup>28</sup>

Mistrz przekazał uczniowi swą zasadniczą „ideę jedynej możliwej drogi – drogi dzielności, odwagi samodzielnego myślenia”.<sup>29</sup> Tak rzecz widział Herbert:

Mój profesor filozofii, który uczył nas greckiej mądrości, wpoił we mnie entuzjazm dla stoików. Gdy to się działo, „amor fati” ratowało nas przed obłędem. Czytaliśmy więc Epikura, Marka Aureliusza i ćwiczyliśmy się w sztuce ataraksji, próbując wypełnić z naszych dusz namiętność i bunt.<sup>30</sup>

„Życie w zgodzie z naturą, to znaczy z rozsądkiem” stawało się, wedle poety, najważniejszym zadaniem „pośród świata oszalałego z nienawiści”.<sup>31</sup> Wytyczne mistrza przejęte przez ucznia stanowiły dla tego ostatniego broń w walce przeciwko osobistemu doświadczeniu poczucia rozpadu i bezsensu (pisał: „jako że mnie trzęsą różne nihilizmy”), stając się fundamentem kodeksu etycznego poety.<sup>32</sup> System Elzenberga był dla Herberta bez wątpienia ratunkiem w jego zmaganiach ze światem i z samym sobą, z własną psychiczną niestabilnością i stanami depresyjnymi. Ale – z drugiej strony – był także rodzajem dyscyplinującego pancerza, który pozwalał, co prawda, utrzymać postawę wyprostowaną, nie dopuszczał jednak przy tym do spontaniczności i nieskrępowanej ekspresji.<sup>33</sup> Można metaforycznie powiedzieć,

<sup>28</sup> K. Dedecius, *Uprawa filozofii...*, s. 133-134.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>30</sup> Cyt. za: ibidem, s. 136.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja...*, s. 58.

<sup>33</sup> Dedecius pisze: „Herbertowska etyka i świadomość pozostają w orbicie poglądów mistrza Elzenberga, który nazwał kiedyś poezję pancerzem (rytm

że w planie twórczości odpowiadają temu dwa głosy: pierwszy, „wyprostowany”: jasny, prosty, zwięzły, zmierzający do obiektywizacji i jak najdalszy od emocji; i drugi, stłumiony i ukryty, ale od czasu do czasu biorący górę nad tym, co wypowiedane z rozwagą i stoickim spokojem. Ten drugi głos – skrywany przed mistrzem, ale i przed sobą samym – bywał wyrazem smutku, żalu, zawodu, rozpacz, ale też oczarowania czy zachwytu. To właśnie jest liryczny głos Herberta. O tym, że nie został on całkowicie wyparty, ani też poddany pełnej kontroli, świadczy niemała liczba lirycznych tonów i rejestrów w poezji tego, którego zwykło się określać mianem suchego moralisty i ironisty.<sup>34</sup> Bo po Orfeuszową lirę sięgał Herbert wcale nierzadko, choć jakby wbrew jawnie formułowanemu projektowi siebie i swojej poezji; czasami grał na niej całe pieśni, innym razem wydobywał jedynie pojedyncze akordy.<sup>35</sup>

W wierszu *Przemiany Liwiusza* – pochodzącym z późnego tomu, z *Elegii na odejście* – w którym poeta opowiada o zmieniających się w czasie sposobach lektury, czytamy:

Dopiero mój ojciec i ja za nim  
czytaliśmy Liwiusza przeciw Liwiuszowi  
pilnie badając to co jest pod freskiem  
dłatego nie budził w nas echa teatralny gest Scewoli

i rym) serca [...], wiersz natomiast »elementem piękności« (K. Dedecius, *Uprawa filozofii...*, s. 156).

<sup>34</sup> Herbert zresztą był tego rozdwojenia świadom, czemu dał wyraz w sposób poetycki – i ironiczny jednocześnie – w wierszu *O dwu nogach Pana Cogito*.

<sup>35</sup> Już na początku krytycy dostrzegli tę liryczną dykcję. Błoński pisał: „Herbert jest [...] bardziej »artystą«, pilniej szuka metafory i chętniej gubi się w kolorowym i upajającym potoku świata. Mniej wierny rzeczom niż Różewicz, rzeczom, które są łupem, a nie mocodawcą jego wyobraźni. Choć rygorystyczny i świadomy selekcji, pozwala się swobodniej unosić lirycznym skojarzeniom” (J. Błoński, *Zbigniew Herbert*, w: *Poznawanie Herberta...*, s. 21; pierwodruk „Życie Literackie” 1955, nr 51). Vide też: K. Wyka, *Składniki świetlnej struny*, s. 25-35.

krzyk centurionów tryumfalne pochody  
a skłonni byliśmy wzruszać się klęską<sup>36</sup>

Staram się pójść wskazaną powyżej drogą – przeczytać Herberta przeciw Herbertowi, a może raczej: wziąć w obronę Herberta przed Herbertem, jak czynił przed laty Edward Balcerzan, pisząc o znaczeniu wyobraźni w tej poezji.<sup>37</sup> Próbuję więc wydobyć jego poetycki głos ukryty „pod freskiem”, za dykcją jasności, prostoty i dyskursywnej racjonalności. Wybrałam kilka wyrazistych przykładów, choć można ich wskazać znacznie więcej. Przyjęłam porządek chronologiczny, ponieważ ujawnia on nie chwilową czy incydentalną, lecz trwałą obecność lirycznej dykcji w poezji autora *Struny światła*.

Debiutancki tom otwierają wiersze, w których słycać cichsze lub głośniejsze tony liryczne: w utworach *Dwie krople*, *Pożegnanie września*, *Trzy wiersze z pamięci* brzmią echa wojny, w *Domu* odzywają się wspomnienia dzieciństwa. Ta liryczna introdukcja zostaje jednak przerwana utworem *Poległym poetom*, w którym pojawia się – wspomniana już – jednoznaczna deklaracja:

Śpiewak ma wargi zestalone  
śpiewak wymawia noc oczami  
podłym kolorem nieboskłonów  
gdzie pieśń się kończy<sup>38</sup>

Jednak – warto zauważyć – to deklaratywne zerwanie z poezją śpiewną dokonuje się w wierszu sylabotonicznym, który spinają

<sup>36</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 538 (wyr. K. Pietrych).

<sup>37</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965. Część II: Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 254. Warto zauważyć, że na znaczenie wyobraźni w poezji Herberta zwrócił też uwagę Stanisław Barańczak w kanonicznej już dziś książce *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta* (wyd. 2, Wrocław 1994, s. 83-97).

<sup>38</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 538 (wyr. K. Pietrych).

rymy niedokładne, i który w całości budują metafory, ewokujące niejednoznaczne obrazy. Paradoksalnie Herbert ogłasza koniec tradycyjnej liryki w bardzo tradycyjnej, lirycznej formie wierszowej. Można by sądzić, że jest to „łabędzi śpiew” – pożegnanie z anachronicznym już, wedle niego, modelem poezji. Tak się jednak nie dzieje. W *Strunie światła* często jeszcze powraca czysty liryczny głos – choćby w wierszach *Napis*, *O róży*, czy *Testament*. Nie bez powodu Kazimierz Wyka w recenzji debiutanckiego tomu Herberta zauważał, że autor „próbuje połączyć w jedność programy i poetyki całkowicie z sobą sprzeczne, do pogodzenia stałego niemożliwe”.<sup>39</sup> Badaczowi chodziło o obecność takich formuł poezjowania, które wywieść można z propozycji tak różnych, jak stylistyka Miłosza z *Trzech zim*, jak wiersze Jastruna z ostatnich tomów dwudziestolecia, czy jak poetycki idiom Przybosia, „ale już przepuszczony przez Różewicza”.<sup>40</sup> Owe inspiracje poezją lat trzydziestych wydają mi się szczególnie ważne. Gdy czytam wiersz *Zobacz*, słyszę w nim śpiewność i epickość rozlewnej Miłoszowej frazy.<sup>41</sup> Gdy czytam *Do Marka Aurelego*, zaskakuje mnie przejmująca czystość lirycznego tonu, jego kołyszący rytm i równie sugestywne ciemne obrazy; zaskakuje tym bardziej, że jest to utwór dedykowany Henrykowi Elzenbergowi, wiersz niejako programowy, w którym można by się spodziewać raczej powściągliwie i rozsądnie wykładanych racji. Sam Herbert był tego świadom, gdy w liście do mistrza (z 16 grudnia 1951 roku) – pisząc o inspiracji jego przekładami i książką

<sup>39</sup> K. Wyka, *Składniki świetlnej struny...*, s. 25.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>41</sup> Wyka tak pisał, komentując wiersz *Ofiarz* i zestawiając go z wierszem Miłosza *Ptaki*: „Przecież to Miłosz. Najczystszy Miłosz z *Trzech zim*. Identyczny jest inkantacyjny, oparty na kanwie tonicznego sześcioprzyciskowca, polskiej aluzji wersyfikacyjnej do heksametru, w ciemnym i powolnym zaśpiewie płynący tok składni. Identyczne obrazowanie, patetyczne i z samych pojęć ostatecznych złożone: elementy, woda, ziemia, smoki, powietrze, płomień, historia, milczenie, rozdział milczenia”. (Ibidem, s. 26).

o etyce Marka Aureliusza, pod wpływem których, jak to określa, „zanotował wrażenie”, które przyjęło kształt tego właśnie wiersza – usprawiedliwia się z „lirycznego bełkotu”.<sup>42</sup>

Ten „liryczny bełkot” – głos, którego nie udało się poddać kontroli rozumu, podporządkować nakazom i obowiązkom, zdyscyplinować i zagłuszyć – jeszcze donośniej wybrzmi w tomie następnym. Jan Błoński pisał nawet:

Dopiero tam znalazły się wiersze „prawdziwego” Herberta, odrzucone uprzednio przez ostrożnych redaktorów. Możliwe także, że ośmielenie wyobraźni było po prostu następstwem zwykłego poczucia wolności.<sup>43</sup>

*Hermes, pies i gwiazda* – tom „ośmielonej wyobraźni” – zaskakuje mnogością i różnorodnością lirycznych (od)głosów. Obok takich wierszy, jak *Dotyk*, *Nefertiti*, *Biały kamień* czy *Balkony*, wierszy sytuujących się w całości po stronie poezji śpiewnej, zmetaforyzowanej, obrazowej, ciekawsze jeszcze wydają się te utwory, w których poeta deklaratywnie zrywając z poezją kraczyjną i poezją-pieśnią, wyraża to zerwanie budując sugestywne metafory (podobnie jak niegdyś w wierszu *Poległym poetom*). Symptomatyczna pod tym względem jest *Kołatka*, manifest poezji pojmowanej jako „suchy poemat moralisty”. Herbert układa tu wyrafinowane przenośnie, mające unaocznic ich własną kraczyjną siłę:

Są tacy którzy w głowie  
hodują ogrody  
a włosy ich są ścieżkami  
do miast słonecznych i białych

<sup>42</sup> Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja...*, s. 19.

<sup>43</sup> J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, w: *Poznanie Herberta...*, s. 51 (pierwodruk: „Poezja” 1970, nr 3).



[...]

innym zielony dzwon drzewa  
niebieski dzwon wody  
ja mam kołatkę  
do niestrzeżonych ogrodów<sup>44</sup>

Warto zauważyć, że Herbertowska ironia nie dosięga piękna tych metafor, nie niszczy ich czarodziejskiej mocy, że sprzeciw wobec „spływających z czoła ławic obrazów” nie pozbawia obrazów ani urody, ani mocy oddziaływania. Jakby na drugim planie toczonej przez poetę walki o nową poezję – symbolizowaną przez ubogie instrumentarium: deskę i drewniany patyk – rozgrywało się inne wydarzenie: spektakl, podczas którego można zaprezentować (przy użyciu liry!) własny kunszt poetycki. To nie jest niekonsekwencja, ani – tym bardziej – potrzeba artystowskich popisów.<sup>45</sup> Sądzę, że w *Kołatce*, ale także w *Pieśni o bębnie*, a potem w takich wierszach z książek kolejnych, jak *Pudełko zwane wyobraźnią*, *Apollo i Marsjasz* (z tomu *Studium przedmiotu*) czy *Prolog*, *Zimowy ogród*, *Opłotki* (z tomu *Napis*), ujawnia się ów głęboko przejmujący głos pieśniarza, najczęściej zduszony racjonalnym sądem bądź ironicznym komentarzem, a więc tym, co tworzy „oficjalną”, fasadową, dykcję poety.

Czy te liryczne tony da się również usłyszeć w głosie Pana Cogito? W wierszach, w których pojawia się wykreowany bohater, sam poeta pozostaje ukryty. Liryką roli wraz z często stosowaną ironią zwiększa dystans pomiędzy podmiotem a wypowiedzią. Czy w te – zdawać by się mogło – bezosobowe rejony przenika własna pieśń Herberta? Czytany pod tym kątem tom z 1974 roku ujawnia zaskakująco dużo takich momentów. Liryczny re-

<sup>44</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 102.

<sup>45</sup> Tego typu artystowskie występy poddał Herbert zjadliwej krytyce w wierszu *Ornamentatorzy* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*).

jestr pojawia się we wszystkich nostalgicznycy utworach-wspomnieniach (*Rozmyślania o ojcu, Matka, Siostra, Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*), ale także w wierszach, w których tematem nie jest powrót do przeszłości (*Domy przedmieścia, Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*). Najbardziej interesujące są, jak sądzę, dwa teksty. Pierwszy – *Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism* – swoim ironicznym tytułem zdaje się kwestionować możliwość wyrażania głosem lirycznym jakichkolwiek ważnych treści. Czy jednak tak dzieje się rzeczywiście?

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

jabłka zejda pod ziemię pnie podejda do oczu  
zatrzasna liście w kufrach i odezwie się drewno  
słycać teraz wyraźnie jak planety się toczą  
wchodzi wysoki księżyc przyjm na oczy bielmo<sup>46</sup>

Wydaje się, że ironiczny tytuł jest maską, którą Herbert przesłania swą pieśń pożegnalną, wyśpiewaną przejmująco lirycznym tonem. Tylko trzy pierwsze wersy można ewentualnie potraktować jako nastrojowy opis jesieni, choć i w nich są już słowa sygnalizujące inne znaczenia („bronia”, „coraz cięższe”, „łysieje”, „ostatnie”). Jednak wers czwarty definitywnie przekreśla nastrojowy trop lektury, uruchamiając ciąg skojarzeń oscylujących wokół odchodzenia, śmierci, pochówku („zabity lis”, „rozstrzelana przestrzeń”, „jabłka zejda pod ziemię”, „pnie podejda do oczu”, „zatrzasna liście w kufrach”, „przyjm na oczy bielmo”). Ten wiersz

<sup>46</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 395.

ujawnia głębokie podobieństwo do *Kwiatów* z ostatniego tomu. Do tej kwestii jeszcze powrócę.

Liryczny głos Herberta daje się usłyszeć nawet w jego etyczno-obywatelskim dekalogu, w *Przesłaniu Pana Cogito* –

strzeż się oschłości serca kochaj źródło zaranne  
ptaka o nieznanym imieniu dąb zimowy  
[...] wstań i idź  
dopóki krew obraca w piersi twoją ciemną gwiazdę<sup>47</sup>

Gdy bowiem mowa w tym wierszu o uczuciach, pojawia się język metafory i sugestii, jak gdyby samo słowo „kochaj” aktywizowało na płaszczyźnie lingwistycznej (notabene zgodnie z awangardowymi postulatami) jakieś głębsze, bliższe emocjom, wymiary werbalnej ekspresji. Z jednej strony jest to ślad obecności Herberta-śpiewaka nawet w wierszu uchodzącym za najbardziej „zaangażowany”; z drugiej – świadectwo zapewne świadomie stosowanej strategii, zgodnie z którą liryka ma spełniać ważne zadanie: przekonać do głoszonych w wierszu racji nie przez racjonalny, wyważony dyskurs, lecz przez uwodzące swym pięknem metafory, apelujące do sfery uczuć i wrażliwości czytelnika.

Lirykiem pozostaje Herbert także w kolejnym „obywatelskim” tomie, w *Raporcie z oblężonego Miasta*. Nie niknie więc śpiew nawet wówczas, „kiedy zaczął się najazd” i „oblężenie trwa”.<sup>48</sup> Poeta układa *Tren*, dedykowany pamięci matki, odmawia modlitwę, w której odzywają się echa Miłoszowej dykcji, pisze *Do Ryszarda Krynickiego – list*, wyznając, nie bez goryczy:

Niewiele zostanie Ryszardzie naprawdę niewiele  
z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke Eliot

<sup>47</sup> Ibidem, s. 440.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 530, 531.

kilku innych dostojnych szamanów którzy znali sekret zaklinania słów<sup>49</sup>

Prawdziwa poezja jest więc dla niego domeną nie etyki i odpowiedzialności, ale swoistej magii, bez której „nie ma frazy godnej pamiętania a mowa jest jak piasek”. Poezja jest „świętą mową” pełną „światlistych zmierzchów luster wieńców uniesienia”. I nawet jeśli Herbert mówi te słowa ironicznie, nawet jeśli świadomie wybiera inaczej („walkę z tyranią kłamstwem zapisy cierpienia”), to jednocześnie tworzy sugestywne metafory, broniąc tezy, że piękno mimo wszystko ocala<sup>50</sup>. Bowiem wbrew temu, co Pan Cogito mówi o sobie („nosił się rzadko / na skrzydłach metafor”) i o swojej poezji („nie ma w niej miejsca / na sztuczne ognie poezji”), wbrew wyznaniu poety-kronikarza („wiem monotonne to wszystko nikogo nie zdoła poruszyć / unikam komentarzy emocje trzymam w karchach piszę o faktach”), Herbert – w przeciwieństwie do swych literackich bohaterów – często stosuje mowę metafor, wznieca ognie (nieszucznej!) poezji, nie używa „parcianej retoryki”, a emocje nieraz biorą u niego górę nad suchymi faktami.<sup>51</sup>

Zarówno *Elegia na odejście*, jak i *Rovigo* przynoszą utwory kontynuujące liryczny ton obecny we wcześniejszych tomach. Jako swoiste przedłużenie tamtej dykcji można potraktować takie wiersze, jak – na przykład – *Dęby*, *Tarnina*, *Pożegnanie*, *Podróż* (z *Elegii na odejście*) czy *Wilki*, *Guzik*, *Obłoki nad Ferrarą* (z *Rovigo*). Jednak trzy ostatnie tomy poetyckie ten skrywany poetycki ton nie tylko podejmują, ale go wręcz odsłaniają i intensyfikują.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 464 (przytoczenia niżej: s. 464, 465, 464).

<sup>50</sup> Podobne przekonanie wyrazi Herbert wprost w wierszu *Potęga smaku* (z tomu *Raport z obłązonego Miasta...*).

<sup>51</sup> Przywołania z wierszy: *Pan Cogito i wyobraźnia*, *Raport z obłązonego Miasta*, *Potęga smaku* (ibidem, s. 460, 462, 530-531, 523).

Poczucie zbliżającego się kresu i potrzeba całościowego bilansu towarzyszyły Herbertowi w całej ostatniej dekadzie życia – od *Elegii na odejście* poczynając, poprzez *Rovigo*, po tom, który ukazał się kilka miesięcy przed śmiercią i nad którym poeta pracował nie wstając już z łóżka. Anna Legeżyńska nazwała ten tryptyk „testamentarną triadą”, wydobywając jego podsumowujący charakter, ale i nowy ton w stosunku do wcześniejszych propozycji autora *Pana Cogito*.<sup>52</sup> Owa odmienność w twórczości późnego Herberta zwróciła zresztą uwagę wielu krytyków, choć jej źródło każdy z nich w czym innym upatrywał. Jedni uznawali *Epilog burzy* za książkę głęboko pesymistyczną, o „tonie bardziej gorzkim niż zazwyczaj”<sup>53</sup>, choć pełnym czułości wobec świata<sup>54</sup>, inni pisali o „wielkim liryzmie”<sup>55</sup> i wydobywali wyjątkowo osobisty charakter ostatnich wierszy<sup>56</sup>. Z pewnością liryczny głos brzmi w ostatniej dekadzie życia Herberta wyjątkowo donośnie, ale nie jest – jak rzecz widzieli badacze i krytycy – tonem całkowicie nowym i pojawiającym się niespodziewanie. Można raczej powiedzieć, że zwłaszcza ostatnia książka poetycka Herberta z całą mocą wydobywa na powierzchnię i sytuuje w centrum to, co dotąd było skrywane, marginalizowane, niechciane, dyscyplinowane, nawet – wyśmiewane. I to nie tylko i nie przede wszystkim w warstwie tematycznej (choć również), ale w rejestrach poetologicznych. Dławiony przez lata głos ujawnia się tu z dramatyczną mocą, odrzucenie „wstydu uczuć” pozwala na wyrażanie tego,

<sup>52</sup> A. Legeżyńska, *Zbigniewa Herberta wiersze ostatnie*, „Polonistyka” 1998, nr 9, s. 628.

<sup>53</sup> A. Szymańska, *Pośrednik wolności*, „Przegląd Powszechny” 1998, nr 7-8, s. 140.

<sup>54</sup> Vide: J. Drzewucki, *Sprawy ostateczne, filozofia kaca i szachy*, „Rzeczpospolita” 1998, nr 114, s. 14.

<sup>55</sup> H. Zaworska, *Słodka groza. „Epilog burzy” Zbigniewa Herberta*, „Wprost” 1998, nr 26, s. 90.

<sup>56</sup> Vide: D. Mazurek, *Epilog życia*, „Kresy” 1998, nr 35, s. 157-159.

co teraz najważniejsze, najboleśniej, najbardziej dojmujące. Nie pisze już zatem Herbert „dyskretnie”, nie kryje się za maską prokonsula czy Pana Cogito, nie śpiewa swoich pieśni po cichu, po kryjomu, i tak, by nikt nie słyszał. Chciałby nawet odrzucić nałożony na siebie-pieśniarza pancerz etycznych zobowiązań, przez lata krępujący jego śpiew. Sam tak to widzi, mocując się z własnym zobowiązaniem w wierszu *Daćem słowo*:

słowo –  
pętla na szyi  
słowo ostateczne

w rzadkich chwilach  
kiedy wszystko staje się lekkie  
przechodzi w przezroczystość  
myślę sobie:  
„słowo daję  
chętnie bym  
cofnął dane słowo”<sup>57</sup>

I kończy zrezygnowany:

trwa to krótko  
bo [...]  
dane słowo  
ugrzęzło w gardle

Wbrew jednak tej pesymistycznej diagnozie, udało się Herbertowi z tkwiącego w gardle zniewolenia uwolnić. Nie znaczy to, że zanegował Elzenbergowską etykę wierności wyznawanym wartościom. Odrzucił natomiast, jak sądzę, przekonanie swojego mistrza, że poezja „musi karmić się ideą”, że musi być wyzbyta

<sup>57</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 644-645 (przytoczenie niżej: s. 645).

osobistych uczuć i podporządkowana filozofii.<sup>58</sup> A stało się tak nie na skutek intelektualnych dociekań, sofistycznych spekulacji czy poszukiwania nowych artystycznych dróg, ale z potrzeby wyrażenia doświadczenia najbardziej własnego i bolesnego – niepoddającego się systemowym ujęciom i uniwersalizującym tezom – doświadczenia choroby, starości, umierania.<sup>59</sup>

Jak w tomach poprzednich można było z niektórych wierszy Herberta (bądź z ich fragmentów) wydobyć ukryty, śpiewny rejestr jego głosu, tak w *Epilogu burzy* liryczny ton zdaje się przenikać niemal wszystkie utwory. Liryka jest dla starego poety jak śpiew Dalidy, Kunickiej i Santora, dzięki którym „tyrania” (również tyrania cierpienia) „upiękniona została piosenkami”; jest niczym „pigułki na sen o nazwach dźwięcznych jak rzymskie nimfy, // które są dobre, bo proszą, przypominają, zastępują śmierć”; jest jak „zwinięty w pępek haft ciała”, gdy „w oku marmurów mgła i krople toczą się po twarzy”.<sup>60</sup>

Ostatnią książkę poetycką Herberta otwierają *Kwiaty*. Otwierają najdosłowniej – faksymile autografu tego wiersza widnieje na pierwszym skrzydełku okładki, stając się niejako wizytówką całego tomu:

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

<sup>58</sup> Vide: przypis 24.

<sup>59</sup> Pisząc przed laty o *Epilogu burzy* inaczej postrzegałam kwestię Herbertowej liryczności; vide: K. Pietrych, *Spotkanie drugie. Zbigniew Herbert*, w: eadem, „Co poezji po bólu?” *Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009, s. 105-130.

<sup>60</sup> Przytoczenia z wierszy: *Dalida, Brewiarz* [Panie, dzięki Ci składam za cały ten kram życia...], *Pępek, Czulość* (Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 643, 637, 691, 699).

Komu te hojne dary nazbyt hojne komu  
Omdlewające ciało zamieć spadające płatki  
Niebo przeszyte bielą wapienna cisza domu  
Mgły się snują po polach Odpływają statki<sup>61</sup>

Ten nieregularny wiersz sylabiczny w sposób niezmiernie tradycyjny realizuje liryczny tok wypowiedzi – domena tematyczna to przeżycia podmiotu, monologiczna wypowiedź jest silnie zsubiektywizowana i podporządkowana funkcji ekspresywnej. *Kwiaty* dążą ku liryce wyraźnym odejściem od dyskursywnego sposobu mówienia na rzecz toku zmetaforyzowanego. Ani śladu w nich ironii, ani śladu dydaktyzmu i moralistyki. To wiersz nastrojowy, melancholijny, sugerujący smutne uczucia podmiotu, a nie racjonalnie i z dystansem o nich opowiadający. Więcej w nim odczuć, przeczuć, domysłów niż jakiegokolwiek wiedzy czy pewności. Taki tekst zakłada empatyczne porozumienie nadawcy i czytelnika, a nie chłodne ważenie racji. O jakich racjach zresztą może być tu mowa?

Herbert w *Kwiatach* – podobnie jak niegdyś w *Późnojesiennym wierszu Pana Cogito przeznaczonym dla kobiecych pism* – sięgając po lirykę bezpośrednią, mówi o swojej sytuacji, o poczuciu przemijania, odchodzenia, zbliżania się do śmierci. Wiersze te łączą poetyka oparta na toku zmetaforyzowanym, w którym kolejno pojawiające się obrazy – rozpięte pomiędzy detalem a planem monumentalnym – symbolizować mają przeżycia podmiotu. Ten sam liryczny styl realizuje *Piosenka* – wiersz-tren poświęcony pamięci Zbigniewa Kuźmiaka, z którym Herbert chodził do jednej klasy w lwowskim 8. gimnazjum i który zginął w sowieckim łagrze. W ten sposób poeta kontynuuje – obecny w jego twórczości od początku, od *Struny światła* – nurt elegijny, tworzony przez wiersze stanowiące zwykle świadectwo dochowywania wierności

<sup>61</sup> Cytat za edycją w *Wierszach zebranych* (ibidem, s. 653).



starym związkom i przyjaźniom, a przez to najczęściej ze względów oczywistych poddane oddziaływaniu żywiołu lirycznego, jak ma to miejsce na przykład w poprzednim wierszu z tego cyklu: w *Guzikach* z tomu *Rovigo*, będących wyrazistym przykładem liryzacji wypowiedzi.<sup>62</sup> *Piosenka z Epilogu burzy* to wersyfikacyjnie najbardziej uporządkowany tekst: czterostopowiec jambiczny przepleciony z czterostopowcem jambicznym hiperkataktycznym, co ma oczywiste uzasadnienie – to przecież piosenka właśnie. Smutna piosenka, zawierająca zsubiektywizowany opis partyzanckiego pogrzebu odbywającego się wczesną zimą, gdy „deszcz ze śniegiem” i „ciemny wiatr”.<sup>63</sup> W kontekście *Kwiatów* szczególnego znaczenia nabiera pora roku, zima – znów śmierć i odchodzenie; zaś w kontekście ostatniego wiersza w tomie – *Tkaniny* – otwierająca *Piosenkę* metafora: „Znów deszcz ze śniegiem – co on tka / na wielkich krosnach wczesnej zimy” staje się jakby prefiguracją losu i nieuchronności przemijania, ale też sygnałem ludzkiej pamięci i dochowywania wierności (w *Tkaninie* pojawiają się „krosna wierności”).<sup>64</sup>

Z kolei *Pora* to wiersz, który wiąże się tematycznie z *Czasem* i niejako dopełnia tamte treści przez motyw starości, gdy „wszystko już zamknięte”, i gdy „słodkie nieróbstwo” odsuwa wszelkie pytania i zawiesza wszelkie wątpliwości.<sup>65</sup> Trudno jednak o całkowite uspokojenie. To nie jest stan sérénité. Pojawia się jakiś – jaki? – wyrzut sumienia. Płatek róży „rdzawy już po brzegu” każe pomyśleć o więdnących naręczach kwiatów przyniesionych

<sup>62</sup> W kwestiach powiązań „nurtu elegijnego” z „żywiołem lirycznym” vide: A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 101-128; W. Lięża, *Elegie Zbigniewa Herberta*, w: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 27-50.

<sup>63</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 666 (przycięcie niżej: ibidem).

<sup>64</sup> Ibidem, s. 701.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 692.

niegdyś – może w wierszu *Kwiaty?* – z ogrodu, a „czarny i biały Norwid” stanowią odległą motywację wyboru kwiatów właśnie jako poetycko-symbolicznego przedstawienia nadchodzącej śmierci.<sup>66</sup>

*Tkanina* to wiersz wygłosowy tomu. Pisała o nim Danuta Opacka-Walasek, wydobywając przede wszystkim jego charakter testamentarny i podsumowujący, w którym zbiegają się wszystkie najważniejsze wymiary Herbertowej twórczości:

dialog współczesnego klasyka z kulturą, głos moralisty, lęk metafizyczny, refleksje nad kulturą, zainteresowania miłośnika sztuki.<sup>67</sup>

*Tkanina* to również wiersz liryczny w melicznych wymiarach – mówi zaś o całunie, o czólnie, o drugim brzegu, który już niedaleko. Może tam zmiierzają statki odpływające w zakończeniu *Kwiatów?* To droga ostatnia poety, poprzez „ciemne flukta”, które rozświetla tylko „Słabe światło sumienia”.<sup>68</sup> Jedyłą zaś szansę na nieskończoność, czyli na nieśmiertelność, daje „pamięć krucha” – poezja. Pisał Julian Kornhauser:

Poezja, ta tkanina tkana przez „krosna wierności”, zawsze ma w sobie wążek osnowy, który wraz z czólnem przeprowia się na drugi brzeg.<sup>69</sup>

Ta tkanina to jednak nie tylko „unieśmiertelniająca” poezja, to także – śmiertelny całun.

Na drugim skrzydełku *Epilogu burzy* widnieje utwór *Strefa liryczna*. Ta proza poetycka – a jest to gatunek, któremu poeta

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> D. Opacka-Walasek, *Tkanina życia, tkanina poezji*, w: *Niepewna jasność tekstu...*, s. 155.

<sup>68</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 701 (wyimek niżej: ibidem).

<sup>69</sup> J. Kornhauser, *Uśmiech Sfinksa*, w: *Poznanie Herberta 2...*, s. 96.

pozostaje wierny od tomu *Hermes, pies i gwiazda* – wydaje się ważna co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że stanowiąc zamknięcie ostateczne, jakby kodę całości, czytana po *Tkaninie* nie tylko odsłania widok z okna: „park i mur w przedwieczornym świetle”, ale kreuje także obraz tamtego brzegu, gdzie „powietrze złotolite”, gdzie już „nie słycać” ani „szepców”, ani „okrzyków”, gdzie „dusza staje się boleśnie wątłą pajęczyną” i trwa – „na powietrzu” – jak tajemnica.<sup>70</sup> Tu niczego więcej dopowiadać nie trzeba, bowiem ten obraz (a właściwie wielość przenikających się i nakładających się na siebie obrazów) ma zdolność uobecniania niepochwytności stanu istnienia „jeszcze tutaj” i „już tam”. Jednoznaczne słowo komentarza niepotrzebnie tę niepokojącą opalizację ustatyczniałoby i przemieniało w formę zastygłą, konkretną, nazbyt czytelną. A w tym widzeniu wszystko jest niejasne, niepewne, mgławicowe, nieoczywiste, na granicy rozplynięcia, niczym „uśmiech Giocondy / etruskich dziewcząt // uśmiech Sfinksa”.<sup>71</sup> I niech tak pozostanie. Po drugie, tytuł tego utworu ujawnia również plan metatekstowy całego tomu, a może nawet całej twórczej drogi poety? *Strefa liryczna* to więc nie tylko nazwa (za)światów, ale także formuła, za sprawą której Herbert określa wprost specyfikę własnego, wcześniej skrywanego głosu. Jak zauważył Jacek Łukasiewicz: „Najważniejszych prawd w tym tomie [w *Epilogu burzy*] nie wypowiada rozumny, lekko sceptyczny i stoicki zarazem Pan Cogito”.<sup>72</sup> Wypowiada je „ja” liryczne, nie ukryte w roli i nie przesłonięte maską, „ja” bardzo bliskie samego poety. Dykcja poezji lirycznej najlepiej przystaje do mówienia o tym, co teraz – u kresu – najważniejsze: o bólu, chorobie, zbliżającej się śmierci. Ów liryczny ton – wcześniej nikły i cichy

<sup>70</sup> Cyt. za edycją w: Z. Herbert, *Wiersze zebrane...*, s. 672.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> J. Łukasiewicz, *Ostatnie książki Herberta*, w: *Poznawanie Herberta 2...*, s. 89.

– w wygłosie życia brzmi głośno i tragicznie. Jakby na starość, w chorobie, Herbert (od)zyskał dar wyrażania emocji i cierpienia, dar artykułowania ich dramatycznej istoty i niemalże nieprzekazywalnego autentyzmu. Jakby jego słów nie wiążył w końcu żaden nakaz, żadna powinność. I wtedy rozległa się pieśń.

Klamra, spinająca tę poezję – jej manieryczno-młodopolskie początki z idiomem lirycznego ascetyzmu realizowanym u schyłku życia – poświadczą trwałą obecność i wagę tej najbardziej intymnej, stale obecnej, choć tłumionej, dykcji. U kresu zostało dane Herbertowi to, o co prosił w jednym z *Brewiarzy*. Dane mu było ułożyć zdanie tak długie, że pomieściły się w nim i „katedry, wielkie oratorium, tryptyk”, i – nareszcie – „serce przepętnione żalem”.<sup>73</sup> To zdanie wyśpiewał poeta-liryk.

<sup>73</sup> Z. Herbert, *Brewiarz* [*Panie, obdarz mnie zdolnością układania zdań długich...*], w: idem, *Wiersze zebrane...*, s. 638.

Piotr Śliwiński

## Porywczosć formy

W jednym z pierwszych rozpoznań poezji Zbigniewa Herberta znajdujemy opinię, która nadal warta jest refleksji:

[Herbert] przyszedł na świat w zbroi podwójnego klasycyzmu: tego – antycznego, i tego – awangardowo-różewiczowskiego. Jest to twórca o nieprzeciętnym intelekcie i erudycji, poeta doctus o ambicjach filozoficznych, obdarzony jednocześnie wdziękiem świetnego ironisty. [...] Zapowiada się na poetę znakomitego. Jest przy tym moralistą; w przeciwieństwie do Białoszewskiego – żyje współczesnością. Młodszy od Różewicza wiekiem, a bardziej jeszcze: pisarską działalnością – mógłby więc stać się poetyckim przywódcą pokolenia, dyktatorem smaku, centralnym poetą generacji? Nie. Gdyż poezja Herberta wiele wartości kontynuuje i udoskonala. Żadnej – nie tworzy i żadnej – nie burzy. Wolno wyzwala ją się spod sugestii licznych patronów, zachowawcza i chłodna – nie dogoni już młodszego o dziesięć lat pokolenia, nie stworzy „nowego dreszczu”.

Autorem tych słów jest Jerzy Kwiatkowski, a pochodzą one ze słynnego manifestu *Wizja przeciw równaniu*.<sup>1</sup> Mimo upływu lat wypowiedź ta pozostaje ciekawa i ważna. Młody wówczas krytyk, mówiący o młodym poecie (był 1957 rok, od książkowego debiutu Herberta minęło zaledwie kilkanaście miesięcy), z zaskakującą odwagą i przenikliwie naszkicował scenariusz

<sup>1</sup> J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu*, cyt. za: A. Stankowska, „*Wizja przeciw równaniu*”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013, s. 83.

sporów o tradycję literacką, które w następnych dziesięcioleciach decydująco wpłynęły na poezję i literaturoznawstwo.<sup>2</sup>

## Zbroja, kruchość

W przywołanym fragmencie manifestu Kwiatkowskiego szczególnie interesujące wydaje się słowo „zbroja”. W polszczyźnie posiada ono podwójny sens: bezpośredni, odnoszący się do bycia chronionym, oraz domyślny, dotyczący posiadania narzędzi walki. Człowiek w zbroi nie jest człowiekiem nieostłoniętym (aspekt defensywny) i bezbronnym (aspekt ofensywny). Jednak p o e t a w z b r o i budzi co najmniej zdziwienie, może nawet sprzeciw. Najprościej rzecz ujmując: w obrębie naszej kultury poezja jest przede wszystkim odsłanianiem i rozbrajaniem. Pospolite określenia wiersza, takie jak: wystąpienie, wypowiedzenie, wynurzenie, zwierzenie, konfesja, wyznanie, impresja, ekspresja, artykulacja, także natchnienie, iluminacja, czy epifania, kojarzą się z odkrywaniem treści zakrytych, ujawnianiem wnętrza, lub chociażby pomniejszaniem ciężaru niewyraźności. Wprawdzie awangarda skomplikowała status podmiotu, a zatem i status wiersza jako wypowiedzi oznajmującej autora, pomiędzy podmiot i przedmiot wstawiając tekst, ale zarazem nie sprzeciwiała się woli odróżnienia, stojącej za i przed utworem, w strefie motywów i na horyzoncie ambicji twórcy. Sygnalizują ambiwalencję awangardy – jej podzielone pragnienie akcesu (postulat działania, czynu, ingerencji w rzeczywistość nie pojmującą jesz-

<sup>2</sup> Zjawisko to zostało wielokrotnie opisane, ostatnio między innymi przez Andrzeja Kaliszewskiego w monografii *Nostalgia stylu. Neoklasycyzm liryki polskiej XX wieku w krytyce, badaniach i poetykach immanentnych (w kontekście tradycji poetologicznej klasycyzmu)* (Kraków 2007) oraz przez Marcina Jaworskiego w książce *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej* (Poznań 2009).

cze swej istoty, istoty dostępnej już sztuce) i ekscesu (wyodrębnienia sztuki jako wyższej i słabszej, kluczowego i zagrożonego imponderabilium rzeczywistości); ambiwalencję spotęgowaną przez wyeksponowanie języka, który relacjom tym nadaje własną, odrębną dynamikę.

Również klasycyzm jest pod tym względem ambiwalentny. Z jednej strony wyrzeka się solipsyzmu, przypisywanego poezji romantycznej, z drugiej jednak uwzniośla figurę kustosza i – w jednej osobie – odnowiciela pamięci. Towarzyszy mu wiara, że wiersz – figura tradycji – nie narzuca własnych rozwiązań.

Z równoczesności przeciwstawnych wektorów weźmie się późnonowoczesna kariera ironii, która będzie nie tylko inkarnacją tragizmu, jak chciała Agata Bielik-Robson, ale i odpowiedzią na usytuowanie poety w specyficznym międzymiejscu, w przestrzeni znajdującej się pod presją kontradyktoryjnych ideałów uczestnictwa we wspólnocie na równych prawach i zarazem wyjątkowości w jej wnętrzu.<sup>3</sup> Będzie ona, ironia – językiem niemożności pogodzenia tych wektorów, ale rozumiana może być również na odwrót, jako iunctim, łącznik między nimi, rodzaj spoiwa, dosłownie, jako materia, która dystansowi między słowem i rzeczą, intencji docierania do jakiegoś wnętrza świata i wrażeniu ciągłego niedocierania, nie daje zmienić się w pustkę. Podejrzewam, że Herbertowska ironia, podobnie zresztą jak Herbertowskie pointy, zaklęcia, postanowienia moralne i ustanowienia kodeksu, służy przede wszystkim wypełnieniu tego dziwnego międzymiejsca, w którym znalazł się dwudziestowieczny poeta (i szerzej: artysta).

Cofnijmy się o krok: powinowactwo klasycyzmu i awangardy polegałoby zatem na występowaniu trojakich wspólnych właści-

<sup>3</sup> Zagadnienia tragizmu, ironii i dziedzictwa romantyzmu Agata Bielik-Robson porusza w wielu pracach, najpełniej w książce *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia* (Kraków 2001).

wości: pierwsza to opieranie się na założeniach, programie, regułach; druga – traktowanie twórczości jako akcji; trzecia – uprzywilejowanie rzeczywistości i formy w stosunku do osobowości autora. Z każdej z nich wynikają jednak tak samo zasadnicze odmienności: prawo jest bowiem albo nieomal naturalne, naturalizowane, legitymizowane przez ciągłość, trwanie (klasycyzm) i nieomal w całości sztuczne, cywilizacyjne (awangarda); działanie próbuje wywieść teraźniejszość z przeszłości (klasycyzm) lub przyszłość z teraźniejszości (awangarda); utwór jest realizacją projektu (awangarda) lub naśladowaniem (klasycyzm); źródłem autorytetu twórcy jest zdolność do reaktywowania tradycji (klasycyzm) lub przekraczania jej (awangarda).

Będąc pod wrażeniem wywodu Jerzego Kwiatkowskiego i w znacznym stopniu zgadzając się z przedstawioną interpretacją awangardy i klasycyzmu jako estetyk skrajnie odmiennych, lecz w praktyce skoligaconych, w odniesieniu do Herberta powiedziałbym inaczej: publikując w roku 1956 debiutancką *Strunę światła*, poeta wystąpił, owszem, w zbroi, lecz pękniętej, od początku wadliwej, nieszczelnej, odginającej się w różne strony. Jego późniejszą twórczość można rozumieć jako – na przemian – celowe uszczelnianie i mimowolne poluzowywanie konstrukcji, której celem było nadanie poezji „formy na czas kryzysu”, odpornej na działanie pustki, rozciągającej się między mówieniem a światem. Towarzyszyć mu będzie pragnienie unifikacji, co dokonać się miało poprzez performatywne konkluzje oraz, jak sądzę, ironię. Sporo utworów, wspaniałych, powstało jednak wskutek, czy też d z i ę k i niepowodzeniu, kiedy oba mechanizmy zawiodły, lub obróciły się przeciwko sobie. Krótko mówiąc: kiedy zbroja nie broni i nie zbroi, wówczas pokazuje się życie, słabe, lecz – nolens volens – powabne; kiedy – jak to powiedzieć – poeta przestaje się maskować, kiedy tragedia wymienna jest z komedią, kiedy słabość zdaje się pochodną siły, albo – w duchu



Stanisława Brzozowskiego – „myśl zostaje przepuszczona przez ciało”, wynika z doświadczenia lub nim się staje.

Jak chce filozofka, obrończyni i poszukiwaczka witalności w kulturze:

Ażeby świat mógł stanąć w pełnym świetle jako obiekt nowej intensywnej ciekawości, potrzebne było najpierw źródło światła, heglowska *Lichtwesen*; ażeby świeckość mogła stać się domeną nowej formy pasji, która zrodziła nowożytną literaturę, musiała najpierw zaistnieć pobożność, kierująca całą swą namiętność na *Deus solus*. Żeby świat mógł wyjść na jaw jako wielki temat literacki, Bóg musiał dyskretnie schować się w zaświaty, niczym Nietzscheańskie słońce za horyzont, albo, wzorem Benjaminowskiego karta – pod stół.<sup>4</sup>

Poeta daje sobie dostęp – ale czy prawo? – do życia, czyli niedoskonałości i emocji w tych rzadkich i zwykle później zanegowanych chwilach, kiedy zachodzi jego słońce, słońce rozpaczy, resentymentu, poczucia winy, bezsilności, głodu kontroli i ładu. Trudno nie pamiętać o depresji Herberta, niezbyt trudno – nie wiedząc o niej – wpaść na jej trop. Wystarczy nie pożądać dykcji rozstrzygającej, nie współdzielić obrazu świata, przynajmniej na chwilę, aby odsłonił się fragment podłoża, na którym wyrosły jego wiersze. Wolałbym nie uprawiać amatorskiej psychoanalizy, poprzestaną więc na sformułowaniu przypuszczenia, że silne wiersze są u Herberta symptomem depresyjnej słabości, a teksty „słabe”, często zresztą słabe naprawdę, emocjonalne, po staroświecku liryczne, których najwięcej znaleźć można w *Wierszach rozproszonych*, dowodząc demobilizacji języka, ukazując działanie formy rozumianej przez pryzmat wyboru, a nie dziedziczenia, są przejawem paradoksalnej siły, uwolnienia

<sup>4</sup> A. Bielik-Robson, „*Cień pod czerwoną skalą*”. *Eseje o literaturze* (cyt. za maszynopisem; planowane wydanie: Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 2015).

od nacisku straty i żalu, czy pretensji do świata, w którą strata, wina i żal się zmieniają. Jak pisała Julia Kristeva:

Przepaść, która u chorego na depresję oddziela język od doświadczenia uczuciowego, każe myśleć o przedwczesnym traumatyzmie narcystycznym. Mógłby on przechodzić w psychozę, ale obrona Nad-Ja w rzeczywistości go stabilizuje. Ponadprzeciętna inteligencja oraz wtórna identyfikacja z instancją ojcowską lub symboliczną przyczyniają się do tej stabilizacji. Dlatego osoba cierpiąca na depresję jest przenikliwym obserwatorem trawiącym noc i dzień na swych nieszczęściach i kłopotach. Obsesja podejrzliwości wiecznie utrzymuje kogoś takiego w oddzieleniu od życia uczuciowego, w trakcie okresów „normy” oddzielających napady melancholii. Tymczasem można mieć wrażenie, że jej s y m b o l i c z n a z b r o j a niezbyt do niej pasuje, że jej obronna skorupa nie została uwewnętrzniona. Mowa osoby w depresji jest m a s k ą – piękną fasadą skrojoną z obcego języka.<sup>5</sup>

Nie zmierzam ku pytaniu, który Herbert jest prawdziwy, gdyż to oczywiste, że nieważne ilu istnieje Herbertów, wszyscy są prawdziwi, a gdyby trzeba koniecznie wybierać prawdziwszego dla nas, to w odpowiedzi wskażemy na autora wierszy najlepszych, lub najintymniej przeczytanych... Zatem nie o psychoanalityczną lustrację mi chodzi, lecz o wskazanie na jeszcze jeden język, którym można mówić o jego „zbroi”. Poza tym, ciekawi mnie, co właściwie odkrywamy wraz z mrokiem?

<sup>5</sup> J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Rzyziński, wstęp M. P. Markowski, Kraków 2007, s. 59-60 (wyr. P. Śliwińskiego).

## Mrok, empatia

Wpisywanie Herberta w przestrzeń ciemną, przesiąkniętą niepokojem i nie do końca przepracowywaną rozpaczą, ma już dość długą historię. Fakt, że tematy antyczne, portrety arcydzieł sztuki i historii, ekfrazy, nie służą tu pocieszeniu, lub jeśli służą, to tylko na wzór retrospektywnej utopii, w której lustrze winna się przejrzeć współczesność, nie uszedł uwagi co wybitniejszych interpretatorów od samego początku. W ostatnich dwóch dziesięcioleciach tendencja ta wiąże się z potrzebą odnalezienia w twórczości Herberta wartości egzystencjalnych, jednostkowych, naznaczonych przez świadomość roli, jaką odgrywa przypadek, incydent, ciało, choroba. Sprzyjał tej tendencji charakter ostatnich tomów poety. W nowej perspektywie lekturowej spotkanie z historią okazuje się dlatego ważne, iż uwidocznia nieciągłość i kruchość, wynikające z ludzkich doświadczeń, a nie powinność i misję, wynikające z postanowień. W duchu takiej lektury stanięcie po stronie słabszych w opowieści, po stronie bohaterów i ofiar wykluczonych z udziału w ceremoniach pamięci, nie zabezpiecza przed własną słabością. Wreszcie okazuje się, że moralistyka to sposób zaledwie retorycznego porządkowania świata, zaklinania chaosu i różnorodności. Słowem: chodzi o to, by przesunąć Herberta w obręb tak zwanej myśli słabej – której domeną jest ułomność, ślad, resztką, wydarzenie, wszystko to, co wskazując na całość, nie zdoła jej już odzyskać czy zrekonstruować – i w jej obrębie pokazać inną siłę poety.<sup>6</sup>

Najwięcej w tym zakresie osiągnął Andrzej Franaszek, autor frapującej książki *Ciemne źródło*, który jako jeden z niewielu, nie

<sup>6</sup> Gianni Vattimo: „Tym, co transcendentne, co czyni możliwym wszelkie doświadczenie świata, jest ułomność. Bycie nie jest, ale wydarza się (być może także w znaczeniu: przydarza się), jest tym, co towarzyszy – jako ułomność – wszelkim naszym przedstawieniom” (G. Vattimo, *Oltre interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Bari 1995, s. 18).

wznecając w sobie resentymentu, zdołał uwolnić Herberta od ciężaru jego własnych alegorii. *Ciemne źródło* ukazuje bowiem drugą stronę tych samych wierszy, które – po przefiltrowaniu ironii – podziwialiśmy za stawianie oporu pokusom relatywizmu, conradowską determinację, ukierunkowanie na twarde wartości.<sup>7</sup> Inni czytelnicy ulegali swoistej konsternacji, spowodowanej przez wyjawienie rygoryzmu, hermetyzmu, nieprzedyskutowanych skutków etosu wierności. Przykładu takiego podejścia dostarcza Stefan Chwin:

w połowie lat 70. byłem zaczarowany *Przesłaniem Pana Cogito*. Chciałem być taki jak jego bohater. Ale potem zdałem sobie sprawę, że ten wiersz został w istocie napisany przeciwko mojemu ojcu, przeciwko całemu pokoleniu naszych ojców, którzy do Pana Cogito nie byli zupełnie podobni. Uświadomiłem też sobie, że w tym wierszu Herbert napisał jedno z najstraszniejszych zdań w literaturze polskiej, twarde i bezwzględne jak słynna Mickiewiczowska fraza: „Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie”. Zdanie to brzmi: „Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu / po złote runo nicości twoją ostatnią nagrodę”. [...] Coraz bardziej jest mi obcy także wiersz *Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, w którym Herbert miażdżąco sportretował społeczeństwo rzymskiego miasta Utyka, gdzie samobójczą śmiercią zginął Katon, ale oczywiście chodziło mu o Polskę pojałtańską, w której wszyscy żyliśmy. Mam żal do Herberta, że nie odnalazł w sobie nawet odrobiny miłosierdzia dla mieszkańców Utyki, że o nich nie napisał nawet jednego czułego wersu, że szantażował nas postacią Katona, sugerując, że jeśli ktoś nie potrafi stać się Katonem, to w gruncie rzeczy jest niczym.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Vide: A. Franaszek, *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008.

<sup>8</sup> „Złote runo nicości” [o *Przesłaniu Pana Cogito* i poezji Zbigniewa Herberta] dyskutują Stefan Chwin, Tadeusz Dąbrowski, Andrzej Franaszek, Ryszard Krynicki, Marian Stala i Piotr Śliwiński, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 44, dodatek: *Herbert*, s. IV.

Chwin opowiada się za małą prawdą o rzeczywistości, przeciwko wielkim, lecz surowym i wyabstrahowanym z historii ideałom. W miejsce wierności wobec „miasta popiołów” proponuje empatię w stosunku do trywialnych okoliczności przetrwania.

Owszem, heroistyczny rozmach poety bywa niepokojący, a myśl, by szukać Herberta słabiej pewnego swych racji i w rezultacie mniej sławnego, wydaje się nie tylko zasadna, ale i potrzebna. Z tym wszelako, że zapewne lepiej byłoby ująć ją nie jako pytanie o względność moralistyki, lecz jako pytanie o względność formy. Herbertowska „zbroja” bowiem okrywa podmiot maską, rolą, alegorią, gęstym suknem wiersza, utkanym – między innymi – z pewnego rodzaju zagadnień etycznych. Bo w gruncie rzeczy kwestie moralne są – jak wiadomo – kwestiami formy.

Spór o etyczną imperatywność (versus bezwzględność) Herberta nie ma szansy na rozstrzygnięcie, gdyż utworów na potwierdzenie i zaprzeczenie tej właściwości jego poezji można znaleźć sporo. Nietrudno też snuć domysły, na ile imperatywność wolno rozumieć jako zastępczy język zranienia czy traumy. Próbowałem już tego, przed chwilą, ale także przed paru laty, pisząc o wierszu *Rozmyślania o ojcu* (z opublikowanego w roku 1974 tomu *Pan Cogito*), ściślej zaś o jednym, wziętym w nawias, parentetycznym zdaniu: „tak rzadko trzymał w ręku moją ciepłą głowę”.<sup>9</sup>

Kłopot polega na tym, że wyjątkowość swej pozycji Herbert zawdzięcza raczej temu, że takie wersy zdarzają się wyjątkowo, a do tego trzyma się je w nawiasach lub w ryzach złożonego zdania. Każda więc relatywizacja owego systemu kontroli, czy jedynie komplikacja, sprawia wrażenie zamachu na jego autorytet. A przecież chodzi o co innego: o skompletowanie reprezentacji Herbertowej poezji.

<sup>9</sup> Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2008, s. 369.

Wierszem nieodrzuconym (wszedł do autorskiego wyboru z roku 1998), a w moich oczach wyraźnie, co nie znaczy zupełnie, rozluźnionym, jest *Przebudzenie* – pochodzące z tomu *Napis*, wydanego w 1969 roku:

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

jedni z wyciągniętą szyją  
drudzy z otwartymi ustami z których sączyła się jeszcze ojczyzna

inni z pięścią przyciśniętą do oczu  
skurczeni emfatycznie patetycznie wyprężeni  
w rękach mieliśmy kawałki blachy i kości  
(światło reflektorów przemieniało je w symbole)  
ale teraz to były tylko kości i blacha

Nie mieliśmy dokąd odejść zostaliśmy na śmietniku  
zrobiliśmy porządek  
kości i blachę oddaliśmy do archiwum

Słuchaliśmy szczebiotania tramwajów jaskółczego głosu fabryk  
i nowe życie słało się nam pod nogi<sup>10</sup>

Wiersz znakomicie wiąże poczucie bankructwa idealistycznych wyobrażeń, dla których warto się poświęcić, z rozchwianiem konwencji. Jest wysoce niezusubordynowanym, lub – lepiej powiedzieć – uszkodzonym sonetem. W czter-nastu wersach zawiera się rozczarowanie, a coda – w postaci prostego wskazania oznak „nowego życia” – kapitalnie odzwierciedla nastrój bezsilności, jaki nastał po opadnięciu uniesień i utracie nadziei. Zwraca uwagę sztuczność, sceniczność zachowań, aktorski rodowód „dziwnych póz”, opisanych

<sup>10</sup> Ibidem, s. 320.

w pierwszej części utworu – jakby rzeczywistość w stanie wyjątkowym, brzemennym w historyczność, przesycona wzniosłą „grozą”, była dziełem jakiegoś demiurga, reżysera, dysponującego światłem, oślepiającym i uniemożliwiającym bohaterom rodzącej się historii zobaczenie w sobie aktorów. Przebudzenie w innym świecie, w innym świetle, albo bez światła, w cieniu, demaskuje bliską kiczu naturę patriotycznej gorączki. Takiemu rozumieniu sprzyjają rozrzucone rymy, potoczystość i eliptyczność obrazowania. *Przebudzenie* jest bowiem również epifanią trywialności: objawia się – tak pewna, że aż tłumiąca skargę – umowność znaczeń. Wielki gest jest tylko gestem, sens jest wytworem okoliczności (nieomal cyniczna parenteza: „światło reflektorów przemieniało je w symbole”); uzbrojenie – „kości i blacha” – to rekwizyty archiwalne.

Nieźródlna jest cierpkość tego tekstu. Gdyby odnieść go do Marca, to trudno byłoby znaleźć lepsze, powściągliwsze i zarazem boleśniejsze podsumowanie. Jeśli widzieć w nim komentarz do historii, to na pierwszy plan wysunie się – po raz kolejny w poezji Herberta – pesymizm: oto historia, której dziedziną jest władza, nie tylko przeważa nad kulturą, czyli dziedziną zasad, lecz – co więcej – steruje nią dla własnych potrzeb, inscenizuje, czyni spektaklem, oświetlając scenę, oślepiając, lub pozbawiając prawa do iluzji.

Bohaterowie wiersza, przebudzeni ze snu o bohaterstwie, nie są tu wezwani do wierności marzeniu. Nowe życie, ścielące się do nóg, szczebiotliwe, jaskółcze, nie zasługuje na wiarę, co sprawia, że nie przywrą do niego bezwarunkowo. Zapewne czeka ich egzystencja rozwidlona, na poły upływająca w pamięci złudzeń i w tęsknocie za nimi. Być może spróbują jeszcze raz urzeczywistnienia swych wyobrażeń, ale to tylko domysły, gdyż poeta nie wymaga od nich – także od siebie, bo przecież mówi „my” – by zaprzeczyli swemu doświadczeniu.

Nie formułując przykazania wierności „obrońcom królestwa”, Herbert nie ofiarowuje pocieszenia; w zamian przynosi solidarność z bezsilnością. Powstrzymując się od rozstrzygającego „przesłania”, mimo że w okolicznościach zarysowanych przez wiersz otwierała się dla niego przestrzeń, wyraża tym samym przynależność do „poniżonych”. Nie decyduje się być z nimi, nie wynosi się, zniżając, lecz po prostu j e s t jednym z nich. Ironia nie działa tu ani jako instrument poznania, ani jako trop abominacji, nie pracuje na rzecz odseparowania się od tego, co wyszło na jaw po zgaśnięciu reflektorów, lecz stwarzając ruch myśli w obrębie gwałtownie uobecnionej pustki, czyni ją miejscem, przedmiotem, czymś w miarę możliwości ludzkim.

Tymczasem wspomniane wcześniej międzymiejsce poety, tożsame z przestrzenią nieokreśloności, magmowate, ma tendencję do rozrastania się we wszystkie strony i wchłaniania wszystkiego, co znajdzie na swej drodze. Przypomina potwora, składającego się wyłącznie z paszczy –

potwór Pana Cogito  
pozbawiony jest wymiarów

trudno go opisać  
wymyka się definicjom

jest jak ogromna depresja  
rozciągnięta nad krajem

nie da się przebić  
piórem  
argumentem  
włócznie



gdyby nie duszny ciężar  
i śmierć którą zsyła  
można by sądzić  
że jest majakiem  
chorobą wyobraźni<sup>11</sup>

Czym ten stan ducha, potworny, różni się od egzystencji w Różewiczowskim „nic”? Tym chyba, że jest jeszcze bardziej wszechobecny i bierze w posiadanie naturę. Jaka jest jego odmienność w stosunku do przebywania na Borgesowskiej pustyni? I wreszcie: czym różni się od „królestwa bez kresu”?<sup>12</sup> Prawie obrazoburcze, a może jedynie niepotrzebne pytanie. To przecież oczywiste: w królestwie mieszkają podstawowe wartości, a potwór, smok w amorficznej postaci mgły, zjada wszelkie między nimi a wszystkim innym różnice, aż w końcu tracimy sposobność, zdolność i wolę, by o nie walczyć.

Tylko jak, będąc w drodze do królestwa bez kresu, a zatem i bez znaków granicznych, nie zabłądzić we mgle?

## Forma, proteza

W gruncie rzeczy to kwestia formy. „Porywczość” to nie tylko porywy emocji, ale też strzępienie się prostej formy. Herbertowi zależało chyba na uzyskaniu czegoś, co – przez analogię do Witkacowskiej czystej formy – określić można jako formę prostą; trudną do złamania; nieprzeniknioną. Taka forma kształtuje się w procesie filtracji różnorodności do stanu „kamyka”, monolitu, aksjomatu, zakłącia. Kiedy jednak czytelnik nie potrzebuje już tak bardzo, jak kiedyś, pocieszenia i pokrzepienia przez herosów

<sup>11</sup> Z. Herbert, *Potwór Pana Cogito*, w: *ibidem*, s. 485-486.

<sup>12</sup> Vide: Z. Herbert, *Przesłanie Pana Cogito*, w: *ibidem*, s. 438-440.

– dużo bardziej niż dramatu i dialogu potrzebując za to rozmowy i bliskości – w wierszach Herberta szuka głosu łamiącego się, lub, jak przypuszczam, stłumionego. Szuka formy popsutej, co rodzi tyleż dobrze brzmiący, co ryzykowny wniosek, że w tej poezji *ż y c i e j e s t b ł ę d e m w i e r s z a*. Można by próbować wyjaśnić to filozoficznie – że jest błędem w perspektywie jedynej prawdy, czyli śmierci. Ale to Różewicz – poeta ciemny i weredyczny, lecz niedepresyjny. Herbert – poeta depresyjny – chwyta się, coraz bardziej kurczowo, racjonalizmu i abstrakcyjnego autorytetu, prawdzie czasu teraźniejszego starając się przeciwstawić prawdę uniwersalną, a „błąd” jest w jego przypadku efektem niezamierzonym.

Ciekawie mogłoby wypaść zestawienie *Utworów rozproszonych* z wyborem *89 wierszy*.<sup>13</sup> Pierwsze okazały się niechciane, drugie zostały zaopatrzone w dubeltową gwarancję autora: najpierw znalazły się w tomach, teraz weszły do wyselekcjonowanej przez niego elity. Ostatecznie i pośród tych utworów przynajmniej kilka – *Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela*, *Tren*, wspaniałe *Rozmyślenia o ojcu*, przywołane wcześniej *Przebudzenie* – ulega życiodajnej destabilizacji. Bo nie ma ostatecznego Herberta, przynajmniej tak długo, jak nie do pomyślenia jest jakakolwiek ostateczna lektura jego poezji. Czytany dzisiaj, zdaje się momentami zbyt kategoriyczny, a zarazem – właśnie w tym – przejmująco bolesny. Czytanemu niegdyś – tak wiele zawdzięczamy. A jutro? Jakiegokolwiek bądź jutro jest niewykluczone.

<sup>13</sup> Vide: Z. Herbert, *Utwory rozproszone. (Rekonesans)*, wybór i oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010; Z. Herbert, *89 wierszy*, wybór i układ autora, Kraków 1998.





strony poezji | **biblioteka**

tom I

**komitet redakcyjny**

Paweł Próchniak

Danuta Opacka-Walasek

Piotr Śliwiński

**recenzent tomu**

Marcin Jaworski

**projekt graficzny serii**

Florentyna Nastaj

**skład**

Michał Kaczkowski

**korekta**

Monika Woźniak

**wydawca**

Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”

**Lublin 2015**

ISBN 978-83-61064-90-9

© materiały dostępne na licencji Creative Commons:  
Uznanie autorstwa – Na tych samych warunkach 3.0 Polska

[www.stronypoezji.pl](http://www.stronypoezji.pl)

---



