Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty

DRUGIE

Herbert – interpretacje

Bożena SHALLCROSS
Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu

Halina FILIPOWICZ
Szklane oczy Hery

Julian KORNHAUSER
Między ocaleniem a niepokojem

Bogdana CARPENTER
Herbert w krytyce anglosaskiej

Aleksander FIUT
Ukryty dialog

Ryszard NYCZ
O kuszeniu Spinozy

3 [62] 2000
cena 14,00.- PLN

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski,**
Zdzisław Łapiński, Adam Makowski, Marta Zielińska, Dorota Krawczyńska
(sekretarz redakcji)

Stale współpracują: **Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak, Jan Błoński,**
Tomasz Burek, Michał Głowiński, Czesław Hernas, Janusz Sławiński

adres redakcji: 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. (0–22) 657 28 07, tel./fax (0–22) 828 32 06
e–mail: teksty2@ibl.waw.pl

projekt graficzny: **Marek Wajda, Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Zdzisław Popławski**
korekta: **Teresa Winek**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**
Łódź, ul. Żwirki 2

Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego.

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN

teksty DRUGIE

3
2000

teoria literatury/krytyka/interpretacja

Spis treści

Wstęp

Anna NASIŁOWSKA **4** Tezy o Herbercie

Szkice

Bogdana CARPENTER **7** Poezja Zbigniewa Herberta w krytyce anglosaskiej.

Julian KORNHAUSER **20** *Struna światła* – między ocaleniem a niepokojem

Halina FILIPOWICZ **28** Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Zbigniewa Herberta (tłum. *Tomasz Kunz*)

Barbara SIENKIEWICZ **47** Platon Herberta, czyli o rozumie, namiętnościach, pustce i lęku

Bożena SHALLCROSS **61** Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu

Roztrząsania

Ewa KOŁODZIEJCZYK **79** Herbert w stanie podejrzenia?

Robert OSTASZEWSKI **84** Krytyk, skądinąd literaturoznawca

Andrzej SKRENDO **93** Czy istnieje polska proza lingwistyczna?

Wojciech J. BURSZTA **100** Przeszłość jako niepokój

Interpretacje

Jacek KOPCIŃSKI **105** Co jest za tą ścianą? O *Drugim pokoju* Zbigniewa Herberta

Ryszard NYCZ **132** „Niepewna jasność" tekstu i „wierność" interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*

Aleksander FIUT **148** Ukryty dialog

Mirosław DZIEŃ **157** Bogowie Herberta

Adam DZIADEK **168** *Poemat bukoliczny* Aleksandra Wata

Piotr MICHAŁOWSKI **179** Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima

Prezentacje

Stanley FISH **197** Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?

Przechadzki

Mariusz ZAWODNIAK **213** Herberta próbka kabały

Andrzej CHOJECKI **219** Co to ma znaczyć?

Świadectwa

Søren KIERKEGAARD jako Nicolaus Notabene **227** Przedmowy. Ku uciesze niektórych stanów w miarę czasu i możliwości pióra Nicolausa Notabene. (przeł. i oprac. *Bronisław Świderski*)

Walter BENJAMIN **235** [Trzy fragmenty o sztuce opowiadania] (przeł. *Piotr Bukowski*)

Polemiki

Henryk MARKIEWICZ **239** Marginalia do *Samoantysockrytyki*

Tezy o Herbercie

1. „Dokładność, drobiazgowość, wierność dla szczegółu, ów holenderski realizm – nie mogły się narodzić poza Holandią. Tutejsze światło przesycone wilgocią daje przedmiotom, drzewom, liściom, kamieniom, grudkom ziemi, kwiatom, twarzom ludzkim niebywałą gdzie indziej wyrazistość. Tutaj rzeczy są widziane dokładniej, wyraźniej, i ta wyrazista widzialność odbija się w tym, co nazywamy holenderskim realizmem" – pisał Zbigniew... nie, nie Herbert.

Zbigniew Bieńkowski. Zdania te znaleźć można na s. 81 w książce Poezja i niepoezja *z 1967 roku. Brzmią jakby wyjęte z późniejszych szkiców Herberta o Holendrach. Wtedy jednak Herbert jeszcze Holendrów nie widział. W recenzji z wydanego w 1964 roku* Barbarzyńcy w ogrodzie *Bieńkowski stwierdził po prostu: „ta książka została napisana dla mnie". Nie chodziło o to, że osobiście uważa się za jej ukrytego adresata, ale że perfekcyjnie realizuje zamiar, na którego spełnienie nie starczyło Bieńkowskiemu pisarskiej odwagi: wyraża zachwyt, jest apologią ogrodu kultury, zapisem oczarowania, w którym napotkane krajobrazy i olśnienia doznane w muzeach stanowią jedność. Bieńkowski wychwytuje jedyny fałsz tej książki – słowo „barbarzyńca", które pada w tytule. Trzeba to powiedzieć głośno: tytuł jest znakomity, ale zupełnie nieprawdziwy.*

Jeden ze szkiców z Barbarzyńcy... *zaczyna się tak: „Przyjaciel poeta mówi: »Jedziesz do Włoch, nie zapomnij wpaść do Orvieto«". Kim był ów przyjaciel, który szepnął dobrą radę? Mógł to być Miłosz, ale równie dobrze – Iwaszkiewicz. Albo Bieńkowski. Albo ktoś jeszcze inny, kto wiedział, że w Orvieto szukać trzeba jednej z tajemnic poezji polskiej lat trzydziestych. Pod wpływem fresków Luki Signorellego Władysław Sebyła napisał* Młyny. Sonatę nieludzką, *sztandarowe dzieło polskiego katastrofizmu. Wszedłszy do katedry zobaczył, że całkowite potępienie ludzkości jest możliwe, co więcej – być może dokonuje się w każdej chwili, choć my o tym nie wiemy. Młyny obracają się bezszelestnie i bezustannie mielą tysiące istnień. Herbert nie poszedł tą samą drogą. Wyjechał z Orvieto szczęśliwy i uspokojony, że „na razie »Sąd Ostateczny« zamknięty jest pod sklepieniem kaplicy San Brizio i nie spełnia się nad miastem. W miodowym powietrzu Orvieto śpi spokojnie jak jaszczurka". Na tle Sebyły Herbert wydaje się wcieleniem arkadyjskiego pastuszka, przygrywającego wdzięcznie na fujarce.*

2. Twórczość Herberta rysuje się, począwszy od lat osiemdziesiątych, jako wielkie, heroiczne i nieomal samotne przedsięwzięcie. To wrażenie powstaje na skutek błędu perspektywy. Tak naprawdę trzeba by wreszcie umieścić dorobek Herberta w całości literatury polskiej, zwłaszcza lat sześćdziesiątych, które były czasem niezwykłej obfitości dzieł, dyskusji i inspirujących pomysłów.

3. Polityzacja odczytania poezji Herberta jest historią interpretacji. Dokonana została po opublikowaniu w 1974 roku zbioru Pan Cogito *i bez tego zbioru, a zwłaszcza bez zamykającego tom* Przesłania Pana Cogito, *jest niemożliwa. Nade wszystko jednak nie byłaby możliwa bez atmosfery późnych lat siedemdziesiątych i Polski stanu wojennego. I to drugie – jest dla dokonania takiej interpretacji niezbędne. Za, powiedzmy, dziesięć lat, a więc całkiem już niedługo, jakiś młody barbarzyńca, który n a r e s z c i e p r z y j d z i e i obdarzony będzie niezbędną dozą wrażliwości oraz ignorancji, przeczyta pewnego dnia* Pana Cogito. *I wykrzyknie z zapałem: „cóż to mi opowiadają? że Pan Cogito to bohater? Przecież tego tam w ogóle nie ma. Przecież ten Pan C. jakiś jest ciapowaty, przeciętny, prawda, że poczciwy (z kościami), wierny, ale rozmazany". Ten młody człowiek słów: „Bądź wierny. Idź", nie odczyta jako przykazania o ściśle określonej wartości (a zwłaszcza – o zawartości uniwersalnych wartości). Zobaczy przede wszystkim otwierającą się po nich nieokreśloną przestrzeń, w której niknie zarys wytyczonej drogi.*

Szczególna interpretacja poezji Herberta jako wyzwania rzuconego totalitaryzmowi nie wynika z dowolności interpretatorów, ale z dyskursu politycznego tamtych lat. Dyskurs rozstrzyga o znaczeniach i może modelować je w sposób niezgodny z literą tekstu. Jeszcze w 1974 Pan Cogito *nie był możliwy do odczytania tak, jak zrobiono to w kilka lat później, po 76, po wydarzeniach radomskich i w sytuacji ostrej polaryzacji środowisk intelektualnych. Jeśli mierzyć stan społecznego napięcia zdolnością do kreowania znaczeń oczekiwanych, a nie do końca zgodnych z przesłaniem utworu czytanego w postaci* saute *– ta sytuacja niewątpliwie świadczy o rozwiniętej neurotycznej skłonności do nieadekwatnych zachowań.*

4. Wiążąc „heroiczną" interpretację poezji Herberta z regułami dyskursu, odbieramy wszelki sens próbom podejścia biograficznego. Są one wyjątkowo uporczywe i świadczą o tym, że stary, a niezbyt zacny biografizm ostatnio miewał się wyjątkowo

dobrze, zwłaszcza gdy występował w postaci zakamuflowanej, nieuświadomionej i stosowany bywał jako nieomal automatyczna procedura dowodzenia i argumentowania zarówno przez zwolenników twórczości Herberta, jak i przez przeciwników. Trzeba doprawdy nic nie wiedzieć o samym autorze, by spodziewać się, że brązownicy znajdą tu solidny materiał, a skandaliści – łakomą pożywkę. Zbigniew Herbert był udręczonym, manierycznym i maniakalnym autorem cudownie klarownych wierszy. Każde słowo pada w nich we właściwym miejscu. A pomnik, owszem, może warto by wystawić, ale powodem tego mogą być napisane przez Zbigniewa Herberta wielkie teksty.

Nie chodzi zresztą o to, by biografizm całkowicie wyrugować, ale by znaleźć właściwe mu miejsce, a procedury odwołujące się do argumentów biograficznych stosować świadomie. Jest na to wszystko wiele sposobów i biograficzność nie musi oznaczać ani plotkarstwa, ani horroru intelektualnego, jakim są wszelkie próby dowartościowania lub deprecjonowania dzieła poprzez ocenę postawy autora. Absolutnie nierozsądne byłoby rezygnowanie z biografizmu, natomiast trzeba go ucywilizować.

5. Za część postaw krytycznych, torujących drogę prymitywnemu myśleniu biograficznemu, odpowiada zresztą skrótowy, nieprecyzyjny język. Kiedy piszę „tezy o Herbercie", mam na myśli właściwie tezy o dziełach Herberta. Kiedy stawiam pytanie: „jak czytać Herberta dziś?", myślę o tym, jak czytać dziś t e k s t y sygnowane przez tego autora, pytanie jest więc od razu nieprecyzyjne, naznaczone zbyt łatwym przeskokiem między podpisem a utworem.

Odpowiedź na tak niezręcznie sformułowane pytanie będzie jednak precyzyjna: czytać należy po akademicku. Przynosi ją niniejszy numer naszego pisma, w całości wypełniony rozprawami solidnymi, a w swojej solidności odkrywczymi i odświeżającymi. Czytałam je, oczy przecierając ze zdumienia. Gdzież się podziały niegdysiejsze spory? Zeszły do przypisów..., tak, w najlepszym razie do przypisów. Jakże szybko pasje polityczne ustąpiły przed autentyczną ciekawością uczonych czytaczy! Ile tu nowych problemów!

Anna Nasiłowska

Szkice

Bogdana CARPENTER

Poezja Zbigniewa Herberta w krytyce anglosaskiej

Zarys recepcji

W świat anglojęzyczny wprowadził Zbigniewa Herberta Czesław Miłosz. To w jego tłumaczeniu ukazał się w prestiżowym czasopiśmie „Encounter" w 1961 roku *Tren Fortynbrasa*, pierwsza angielska publikacja autora *Struny światła*. Towarzyszyła mu krótka notka o autorze. W 1965 wydana przez Miłosza po angielsku antologia współczesnej polskiej poezji *Polish Postwar Poetry* zawiera piętnaście wierszy Herberta; Jonathan Aaron nazywa je „duszą" antologii, a przecież obok Herberta są tam tacy poeci, jak: Wat, Różewicz, Białoszewski i Karpowicz. W dwa lata później wychodzi pierwszy wybór wierszy Herberta, *Selected Poems*, w tłumaczeniu Miłosza i kanadyjskiego poety Petera Dale Scotta, w popularnej serii Penguina, redagowanej przez Al Alvareza. Toruje on drogę następnym tłumaczeniom Johna Carpentera i niżej podpisanej: *Selected Poems* (1977), *Report from the Besieged City* (1985), *Still Life with a Bridle* (1991), *Mr. Cogito* (1993), *Elegy for the Departure and Other Poems* (1999) i *The King of the Ants* (1999). W 1985 wychodzi *The Barbarian in the Garden* w tłumaczeniu Michaela Marcha i Jarosława Andersa.

Jak widać z dat kolejnych publikacji, chronologia tłumaczeń nie zawsze pokrywa się z chronologią polskich wydań poszczególnych tomów. Tak jest z *Barbarzyńcą w ogrodzie*, gdzie rozpiętość czasu między polskim oryginałem a angielskim tłumaczeniem wynosi prawie trzydzieści lat; podobnie rzecz się ma z *Panem Cogito*, który w całości wyszedł po angielsku dopiero w 1993 roku, a więc prawie dwadzieścia lat po wydaniu polskim, chociaż najważniejsze wiersze ukazały się w *Selected Poems* z 1977 roku. Z kolei angielskie tłumaczenia *Martwej natury z wędzidłem* i *Króla mrówek* wyprzedzają ukazanie się tych pozycji po polsku.

Oprócz wydań książkowych pojedyncze wiersze publikowane były w licznych antologiach[1], a także w najbardziej prestiżowych i poczytnych czasopismach amerykańskich[2]. Nie są to wyłącznie czasopisma literackie, znajdują się wśród nich publikacje o charakterze politycznym, jak „Dissent" czy „Encounter", kulturowo-społecznym, jak „The New Yorker" lub dzienniki o wielkim nakładzie, jak „The New York Times". Ich redaktorzy należą do licznego grona wielbicieli poezji autora *Pana Cogito*; najczęściej sami podejmowali inicjatywę, aby wiersze Herberta ukazały się na łamach redagowanych przez nich czasopism, często na przestrzeni kilkunastu a nawet kilkudziesięciu lat. Inni zabiegali o tłumaczenia, znając dobrze gusty swoich czytelników[3]. Na osobną wzmiankę zasługuje pismo „Mr. Cogito" oraz skromna oficyna wydawnicza pod tą samą nazwą, założone w 1974 roku przez Johna Gogola w stanie Oregon. Poświęcone głównie poezji północno-zachodniego rejonu Ameryki, ale obfitujące w tłumaczenia polskich, a także środkowoeuropejskich poetów, jest ono oczywistym hołdem złożonym Herbertowi.

Obecność Herberta w tylu różnych czasopismach na przestrzeni kilkudziesięciu lat daje pojęcie o niezwykle szerokim zasięgu oddziaływania poezji autora *Trenu Fortynbrasa*. Bardziej może niż tomiki wierszy, wydawane w Ameryce w bardzo małych nakładach, miarą popularności Herberta w Ameryce są publikacje w czasopismach. Wbrew opinii Helen Vendler[4], krąg jego czytelników nie jest ograniczony do krytyków i poetów, ale obejmuje wielu wykształconych Amerykanów, nie pretendujących bynajmniej do miana znawców poezji. Garść cytatów o tej poezji daje pojęcie o jej pozycji i znaczeniu. Herbert to: „najbardziej kosmopolityczny poeta polski", „jeden z najwspanialszych i najoryginalniejszych pisarzy Europy,

---

1/ Obok wspomnianej już *Postwar Polish Poetry* należą tu: *The New Polish Poetry* (1978), w tłumaczeniu i pod redakcją Milne Holton i Paula Vangelesti; *Contemporary East European Poetry: An Athology* (1983), pod redakcją Emery George; *The Burning Forest. Modern Polish Poetry* (1988), w wyborze i tłumaczeniach Adama Czerniawskiego; *Spoiling Cannibal's Fun. Polish Poetry of the Last Two Decades of Communist Rule* (1991), w opracowaniu Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh; *Parnassus: Twenty Years of Poetry in Review* (1994), w opracowaniu Herberta Leibowitza; *Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness* (1993), pod redakcją Carolyn Forché oraz *Modern Poems on Classical Myths*, która ma się ukazać w roku 2000 w opracowaniu Niny Kossman.

2/ Lista jest długa, ograniczam się więc do samych tytułów: „Encounter", „The New Yorker", „The New York Review of Books", „The New York Times", „Mr. Cogito", „Partisan Review", „Dissent", „The Kenyon Review", „Michigan Quarterly Review", „Parnassus", „The Paris Review", „Antaeus", „The Antioch Review", „The Artful Dodge", „Salmagundi", „The Manhattan Review", „2B".

3/ Należy tu wymienić takie nazwiska, jak: Alice Quinn z „New Yorkera", Barbarę Epstein z „New York Review of Books", Roberta Boyersa z „Salmagundi", Herberta Leibowitza z „Parnassus", Philipa Frieda z „Manhattan Review" i ostatnio Julie Tate z młodego jeszcze pisma „Grand Street".

4/ Helen Vendler mówi o tym w wywiadzie udzielonym Jarosławowi Andersowi dla radia Voice of America 6 sierpnia 1998. Transkrypt wywiadu został mi łaskawie udostępniony przez Jarosława Andersa.

który może być porównany do T.S. Eliota i W.H. Audena [...], to awangardowy poeta o klasycznej umysłowości" (Hirsh), „świadek swojej epoki" (Stepanchev), „poeta o największej erudycji", „jeden z najoryginalniejszych metaforystów" (Murphy), „poeta szlachetny", jego wiersze „przewyższają wszystko, co zostało w ostatnich czasach napisane przez angielskich i amerykańskich poetów" (Alvarez). „Ktokolwiek jest nawet trochę zainteresowany takimi sprawami, jak: prawda, wojna, śmiertelność, braterstwo, powinien przeczytać Herberta" (Pugh). *„Kamyk* jest przykładem poezji, która próbuje ratować resztki cywilizacji. To wiersz, który stał się nieodłączną częścią sposobu, w jaki patrzymy na przedmioty, podobnie jak *Bałwan* Wallace'a Stevensa" (Rudman).

Poniższy esej jest zaledwie szkicowym zarysem recepcji Herberta w świecie anglojęzycznym. Recepcja literacka zakłada istnienie, z jednej strony, określonych reakcji, z drugiej – możliwych wpływów. Podczas gdy pierwsze są stosunkowo łatwe do prześledzenia na podstawie recenzji, artykułów i książkowych opracowań, drugie z trudem dają się wytropić i jeszcze trudniej udowodnić. Dlatego koncentruję się głównie na krytycznym i być może bardziej powierzchownym aspekcie recepcji Herberta (do sprawy wpływów wrócę w końcowej części tego szkicu). Nawet tu pozostaje nie zbadana ogromna różnorodność reakcji większości „zwykłych" czytelników, którzy nie są krytykami i nie piszą artykułów ani recenzji[5].

Krytyczną recepcję Herberta w świecie anglosaskim można ująć w klamrę dwóch esejów A. Alvareza, wybitnego znawcy współczesnej poezji i wielkiego wielbiciela poezji autora *Studium przedmiotu*. Pierwszy, z 1968 roku, to wstęp do tomu *Selected Poems*, drugi, napisany dokładnie trzydzieści lat później, jest rodzajem hołdu oddanego zmarłemu przyjacielowi. Pierwszy, podkreślający uwikłanie w historię i problemy kolektywu, przeciwstawiający wiersze Herberta współczesnej poezji angielskiej i amerykańskiej, wyznaczył na długie lata sposób widzenia tej poezji. Drugi, bardziej osobisty, zawiera portret nie tylko największego, zdaniem Alvareza, europejskiego poety dwudziestego wieku, ale także, często tragiczną, biografię podziwianego przyjaciela.

Esej Alvareza z 1968 roku wprowadza Herberta jako poetę politycznej opozycji; podkreśla jednak, że jest to opozycja specjalnego rodzaju, ponieważ nie jest związana z żadną ideologią czy dogmatem, ale bierze się z osobistego poczucia prawdy; Alvarez nazywa Herberta „jednoosobową partią". Największy podziw angielskiego krytyka wywołuje umiejętność połączenia poezji i polityki, połączenia, jego zdaniem, paradoksalnego, ponieważ język polityki posługuje się mętną retoryką i stereotypem, podczas gdy język Herberta jest „precyzyjny i pełen intelektualnego napięcia". To właśnie w języku zasadza się, według Alvareza, „klasycyzm" autora *Jonasza*, w oszczędności i czystości słowa, w przyciszonym rytmie i intelek-

5/ Mój przegląd nie uwzględnia publikacji po angielsku pióra autorów polskich lub polskiego pochodzenia; chociaż powoduje to pokaźną wyrwę w obrazie recepcji Herberta, umożliwia jednak uchwycenie pewnych prawidłowości w anglosaskim odczytaniu poezji autora *Pana Cogito*.

tualnej samokontroli. Herbertowski klasycyzm to także umiejętność spojrzenia na współczesność z „wydłużonej perspektywy mitu", ciągle napięcie między ideałem i rzeczywistością.

Pochwała Herberta jest równocześnie pretekstem do polemiki ze współczesną poezją zachodnioeuropejską, jej skupieniem się na jednostkowych przeżyciach wewnętrznych, i pochwałą aberracji i szaleństwa (co z kolei odczytuje Alvarez jako protest przeciw nieznośnej „normalności" życia w demokracji). Podobną konfrontację „normalności" i trzeźwości Herberta z zachodnimi koncepcjami poezji znaleźć można w przedmowie Czesława Miłosza i Petera Dale'a Scotta, przy czym amerykański tłumacz podkreśla głównie to, co różni poezję Herberta od poezji zachodniej, podczas gdy Miłosz akcentuje związki Herberta z polską tradycją poetycką. Według Alvareza, Herbert, który poznał horror wojny i komunistycznego totalitaryzmu, pojmuje szaleństwo, w przeciwieństwie do poetów zachodnich, jako cechę świata zewnętrznego, świata polityki i historii, wojny i totalitaryzmu. To opozycji wobec tego świata służą jego strategie poetyckie, przede wszystkim ironia. Alvarez zwraca uwagę, że jest to ironia całkowicie odmienna od pogardliwej i dandysowskiej postawy charakterystycznej dla Eliota czy Laforgue'a, dla poezji postsymbolistycznej lat dwudziestych czy akademickiej poezji amerykańskiej lat czterdziestych. Ironia Herberta to ironia, która obraca się przeciw poecie równie łatwo jak przeciwko zewnętrznej rzeczywistości; ironia, która wynika ze świadomości „własnej kruchości nieskutecznej w obliczu walca politycznej przemocy".

Esej Alvareza stał się rodzajem kanonu recepcji Herberta, ponieważ przytłaczająca większość recenzentów i krytyków poety poszła śladem wytyczonym przez angielskiego krytyka, podkreślając przede wszystkim polityczne zaangażowanie Herberta i jego osadzenie w historii: „wiersze nawiedzone przez historię", „błyskotliwe krystalizacje historycznych doświadczeń i historycznej świadomości" (Stepanchev), „dla Herberta historia jest tym, czym religia dla człowieka pobożnego", „historia nie jest analogią, ale lustrem, za pomocą którego przeszłość powraca i ogarnia teraźniejszość" (Aaron), „poezja Herberta istnieje w nurcie historii i pośród wytworów kultury europejskiej w sposób równie naturalny jak kamyk w strumieniu" (Bayley). Gdy jeden z krytyków dzieli poezję na dysydencką, apologetyczną i poezję samotności, wiersz *Pięciu*, odczytany jako apel do poetów, nawołujący do aktywnego zaangażowania politycznego, służy jako przykład pierwszej z tych kategorii (Birkerts).

Od tych opinii odcina się znany angielski krytyk, John Bayley, który w politycznym zaangażowaniu Herberta nie widzi nic, co by go odróżniało od poetów anglojęzycznych. Kwestionując podział Alvareza na poetów zachodnich, zajętych wyłącznie własną, subiektywną rzeczywistością i poetów Europy Wschodniej, „bezustannie poddanych bezosobowej zewnętrznej presji polityki i historii", Bayley podkreśla, że poezja zawsze i wszędzie podlegała i podlega naciskowi polityki i historii. Zwraca jednak uwagę na ciekawy paradoks, mianowicie, poezja najgłębiej polityczna powstaje pod piórem poetów najbardziej od polityki oddalonych, czego jaskrawym dowodem jest poezja zarówno Audena, jak i Herberta: „Tyl-

ko ci, co nie mają żadnej władzy, potrafią ukazać istotę władzy; tylko ci, którzy nie są w politykę aktywnie zaangażowani, rozumieją istotę polityki". Stąd też Herbert, „ten poeta najbardziej politycznie świadomy jest także poetą, którego twórczość najbardziej zdecydowanie odcina się od wszystkiego, co łączy się z polityką". Glos Bayleya jest głosem odosobnionym; nawet on zresztą nie podważa powszechnie przyjętego wizerunku Herberta jako poety wybitnie politycznego.

Aby w pełni docenić siłę wpływu Herbertowskiej poezji na czytelników anglosaskich, należy pamiętać o historycznym, politycznym i literackim kontekście, w którym przyszło jej funkcjonować. Rok 1968, kiedy wychodzi pierwszy tom *Selected Poems*, to rok, kiedy studenckie ruchy rewolucyjne, które w Ameryce zaczęły się kilka lat wcześniej protestami przeciw wojnie wietnamskiej, przybierają na sile i obejmują niemal wszystkie kraje europejskie. Sprawa relacji polityki i poezji, poezji i ideologii, nabiera szczególnej wymowy i staje się centralnym tematem literackich dyskusji. Większość poważnej krytyki literackiej odmawia poezji politycznej racji bytu, widząc w niej formę publicystyki i jednowymiarowej propagandy. W tym kontekście poeci wschodnioeuropejscy (krytycy wymieniają zwłaszcza nazwiska Miłosza, Herberta, Mandelsztama i Holuba) oferują model poezji, która, będąc politycznie zaangażowaną, jest jednocześnie daleka od wszelkiej publicystyki i propagandy.

Według Helen Vendler, profesora Harvardu i uznanego autorytetu w sprawach poezji, poeci amerykańscy, którzy piszą po 1940 roku, w odróżnieniu od poetów przedwojennych, takich jak: Pound, Eliot czy Williams, „odwracają się od Anglii i Francji, znajdując poetyckie modele w Ameryce Południowej, Włoszech, Niemczech i Polsce". U źródeł tej sytuacji jest „nowa społeczna świadomość", która przenika powojenną poezję amerykańską i kieruje młodych poetów, szukających nowego głosu i nowych strategii poetyckich, w rejony dotąd nie znane, ku poetom „peryferii", takim jak: Miłosz, Herbert, Neruda, Montale czy Rilke (Vendler, 1985). Podobnie Seamus Heaney mówi o przemieszczeniu się „ośrodka wielkości", o „poczuciu klęski i niepewności" wśród poetów piszących po angielsku, „które każe im zwracać się na Wschód". Inaczej jednak niż Vendler, przypisuje ten wpływ nie tyle twórczości tych poetów, co ich postawie, postawie, która swoim bohaterstwem wzbudza bezgraniczny podziw i która przyczyniła się do stworzenia modelowego obrazu poety „poddanego próbie trudnych czasów" (Zp, s. 110).

W tym kontekście łatwiej zrozumieć fakt, że większość krytyków i recenzentów ocenia poezję Herberta przez pryzmat poezji anglosaskiej, a jego wiersze są okazją do reewaluacji i pretekstem do krytyki współczesnej poezji angielskiej i amerykańskiej. Stąd wysuwanie na pierwszy plan tych cech, których w tej ostatniej, zarówno w jej odmianie akademickiej, jak i „konfesjonalno-skatologicznej", brakuje. Są to – naturalny styl, brak sztucznych efektów i naciąganych metafor, realizm i uniwersalizm, otwartość na świat i aktualność polityczną, brak egocentryzmu i ekshibicjonizmu, umiejętność spojrzenia na kondycję ludzką z szerokiej, historycznej, a nie tylko osobistej perspektywy (Bell). Według Terry'ego Eagletona, Herberta interesują sytuacje elementarne, a nie „zawiłości relacji osobistych". Po-

dobnie Dennis O'Driscoll przeciwstawia niski poziom poezji angielskiej i amerykańskiej poezji Europy Wschodniej, jej twórcom, takim jak: Miłosz, Hołub i Herbert, którzy nie boją się mówić o egzystencjalnym i historycznym doświadczeniu współczesnego człowieka. To poezja, która

> [...] potrafi operować na wielu płaszczyznach, obracać fakty w parabole, wyodrębniać prostotę w jądrze zawiłości, omijać to, co trywialne i sztuczne, nadawać moralne znaczenie rzeczom zwykłym, sondować „rzeczywistość" za pomocą ironii. Nade wszystko podziwiać trzeba jej umiejętność przeżycia – na planie etycznym i znaczeniowym – prób wojny, holocaustu, inwazji, represji, wygnania, cenzury i tych wszystkich doświadczeń, które są zupełnie obce... poetom zachodnim.

Podczas gdy poezja anglosaska jest skupiona na sprawach lokalnych i osobistych, i wyzbyta szerszych ambicji intelektualnych, filozoficznych i moralnych, poeci tacy jak Herbert mówią w imieniu ludzkości. Jeden z krytyków z cieniem perwersji nazywa poezję Herberta „humanistyczną dehumanizacją sztuki":

> Jest rzeczą zadziwiającą, że poeta, który doświadczył społecznej i politycznej opresji, i był świadkiem Holocaustu, nie próbuje wykorzystać tych doświadczeń. [...] Nie ma tu filmowych opisów ludzi zgładzonych przez karabin maszynowy czy ściganych w ciemnych zaułkach. Żadnych spektakli. Herbert wystarczająco ufa swojej sztuce, aby pozwolić krwawej akcji rozegrać się za sceną.
>
> [Rudman]

Zdarza się jednak, że te właśnie cechy są poddane krytyce. Już cytowany tu John Bayley wyrzuca Herbertowi zbytnią surowość stylu i brak akcentów osobistych: „Zamiast zanurzyć się we własnej przeszłości [...] poezja Herberta zachowuje dystans i istnieje w rozrzedzonym powietrzu, w niemal logicznym i matematycznym wymiarze, w którym celuje najnowsza polska nauka". Herbert-człowiek jest w niej nieobecny: „Trudno go sobie wyobrazić piszącego wiersz miłosny". Według Bayleya, bezosobowość poezji Herberta zostawiła piętno na jego stylu, który czasem wydaje się „płaski, schematyczny i łatwy do przewidzenia" (Bayley, 1986). Wielu krytyków anglosaskich zdumiewa brak konkretnych opisów wojny, „moralnych i fizycznych okrucieństw, których [Herbert] z pewnością był świadkiem" (TLS, 1968). Niektórzy tłumaczą to tym, że w centrum uwagi autora *Pięciu* jest nie zło, ale cnota. Dla innych Herbert jest twórcą nowego modelu poezji wojennej lub, szerzej, nowej koncepcji poezji świadectwa. Jest to poezja paraboliczna, w której to, co poszczególne, przedstawione jest w formie ogólnoludzkich kodów. Porównując *Deszcz* z wierszami wojennymi poetów, takich jak: Wilfred Owen, Karl Shapiro, Robert Lowell czy James Dickey, gdzie rzeczywistość wojenna jest namacalna w swojej konkretności, amerykański poeta Larry Lewis waży plusy i minusy metody Herberta. Po stronie Herberta jest uniwersalizm jego przesłania, umiejętność uniknięcia wąskiego autobiografizmu, ale słabością jest, zdaniem Lewisa, nieobecność „aktualnego konfliktu" (Levis, 1983).

To, co niezmiennie przyciąga anglosaskich czytelników Herberta, to ironia, oszczędna dykcja, dystans, to, co, za Alvarezem, określane jest jako „klasycyzm" autora *Napisu*, a więc raz jeszcze te cechy, które najsilniej odróżniają polskiego poetę od jego zachodnich kolegów: „Najoszczędniejsza poezja, szczególnie jeśli umieścić ją obok fałszywej elokwencji niektórych poetów amerykańskich, jest w ostatecznym rozrachunku najbogatsza" (Rudman). Oryginalną interpretację Herbertowskiej ironii w duchu dekonstruktywizmu można znaleźć u południowoafrykańskiego pisarza J.M. Coatzee, który, pozornie idąc śladem Alvareza, widzi aluzyjność i ironię Herberta jako cechy klasyczne, z tym że wyznacznikiem „klasyczności" nie jest dla niego jednoznaczność, ale wręcz odwrotnie, wieloznaczność tej poezji, która „nie daje się zamknąć w żadnej formule, w żadnym idealnym porządku". Coatzee nie zgadza się z często głoszoną opinią, jakoby ironia i alegoryczność Herberta były motywowane obecnością cenzury; aluzyjność jest dla Herberta wartością kulturalną, ironia wartością etyczną. Cenzorem staje się ten czytelnik (autor nazywa go czytelnikiem gorszego gatunku, „czytelnikiem-absolutystą"), który szuka w alegoriach i metaforach Herberta jednej jedynej absolutnej i racjonalnej prawdy i wiary.

Niektórzy krytycy próbowali stosować do poezji autora *Napisu* klucze interpretacyjne powszechnie używane w stosunku do poezji zachodniej, na przykład metodę psychoanalityczną. Anonimowy recenzent w czołowym brytyjskim tygodniku literackim „Times Literary Supplement" widzi w *Śnie cesarza* wyraźne aluzje freudowskie, a w wierszu *Arijon* ślady wizjonerstwa; plącząc się jednak w zaproponowanej przez siebie interpretacji, dodaje, że poeta „ofiarowuje" swoje wizje bardzo ostrożnie (TLS, 1968). Chociaż dla bardziej naiwnych krytyków poezja Herberta często okazywała się pułapką, wyjście poza ramy wyznaczone przez Alvareza było w zasadzie owocne, ponieważ poszerzało możliwości interpretacyjne tej poezji. Tak więc jeden z recenzentów zwrócił uwagę na humor Herberta, na jego „łobuzerską fantazję", która jest sposobem przeżycia, rodzajem oporu wobec „umysłowego niewolnictwa" totalitarnego państwa. To właśnie prostota, fantazja i brak namaszczenia stwarzają w wierszach Herberta „przestrzeń" wolną od totalitarnej presji, przestrzeń, w której „oparciem są trwałe i dotykalne przedmioty" (Liberman).

Na osobną uwagę zasługują interpretacje postaci pana Cogito, choćby ze względu na jego niezwykłą popularność. Dla jednych, pan Cogito to „kreskowa karykatura wyalienowanego intelektualisty naszych czasów" (Birkerts), podczas gdy w oczach innych jest on „cudownym i zawstydzonym sensualistą" (Hoffman), bohaterem „trochę lekkomyślnym, trochę speszonym, ale zawsze szczerym" (Dobyns). Pozwala on Herbertowi na „grę uczucia i ironii, w której nie wykluczają się one nawzajem (Dobyns). Postać pana Cogito bywa porównana do Sweeney i Hugh Selwyn Mauberley Eliota, przy czym kontekst polityczny, w którym powstały wiersze Herberta, sprawia, że ten *l'homme moyen sensuel* staje się w polskiej wersji uosobieniem egzystencjalnego i politycznego oporu (McDuff). Seamus Heaney, jeden z najuważniejszych czytelników Herberta, dostrzega wielowarstwowość pana Co-

gito: „ów pseudonim / alibi / persona / lalka brzuchomówcy / przybliżony odpowiednik samego poety" „działa niekiedy jak postać z rysunków satyrycznych, komiczny Don Kichot lub Syzyf sklejony z zapałek – niekiedy zaś jak dyskretna konwencja przesłaniająca pełny fronton autobiograficznego «ja»". Choć ta ostatnia rola nadaje niektórym wierszom ton „nietypowo intymny i elegijny", w większości wierszy pan Cogito spełnia funkcję moralnego oporu i występuje „jako reprezentant najbardziej odważnych, ofiarnych i nieustępliwie inteligentnych przedstawicieli gatunku" (Zp, s. 124).

W 1985 ukazują się po angielsku trzy ważne pozycje: *Barbarzyńca w ogrodzie*, *Raport z oblężonego miasta* oraz wznowione wydanie *Selected Poems* z 1968 roku. Stają się one okazją do podjęcia próby nowego spojrzenia na twórczość polskiego poety. Podczas gdy *Barbarzyńca w ogrodzie* otworzył czytelnikom anglojęzycznym nowy wymiar tej twórczości – po raz pierwszy poznają oni Herberta – eseistę i historyka sztuki – równoległe wydanie wczesnych i późnych wierszy prowadzi do porównań i prób uchwycenia nowych akcentów. Krytycy zgodnie podkreślają pesymizm nowych wierszy. Jonathan Aaron stwierdza, że moralna postawa odmowy kolaboracji ze złem nie jest już w stanie zapobiec rozpaczy. Motywy klasyczne nie spełniają, jak we wcześniejszych wierszach, funkcji restoratywnej, raczej potwierdzają ponurą teraźniejszość: „Zamiast Marka Aureliusza i Tucydydesa znajdujemy tu takie postacie, jak: Minos, Prokrustes, Kaligula". Także Alvarez odnotowuje zmianę tonacji w *Raporcie z oblężonego miasta* w porównaniu z wcześniejszymi wierszami: „z biegiem lat znikła żartobliwość, tak jak osłabła wiara w potęgę prawdy i inteligencji, a także ironii. Ton ostatnich wierszy jest ponury, podobnie jak ponura jest sytuacja jego kraju" (Alvarez, 1985).

Szczególnie ciekawe są uwagi Seamusa Heaneya, który, porównując *Raport z oblężonego miasta* z wierszami czterech pierwszych tomów, dostrzega nie tylko zmianę tonu, ale także większą rozpiętość głosu oraz ewolucję od absolutnej bezosobowości do bardziej „rozwiniętej osobowości" i wręcz jowialności, której „rdzeń nie [jest] tak już bardzo nabity cierpkością". Podczas gdy wcześniejsze wiersze „niosą w sobie otamowaną energię i ostrożność wymuszoną sytuacją, z jakiej wyrosły w Polsce w latach pięćdziesiątych", wiersze w *Raporcie* są dłuższe i mniej zwarte, a „ich ton wyraźniej zdradza obecność słuchaczy" (Zp, s. 122).

Na uwagę zasługuje recenzja Alvareza, która ukazała się w 1985 roku w „The New York Review of Books" pod tytułem *The Noble Poet*, ponieważ sygnalizuje ona przesunięcie akcentu w recepcji Herberta. Alvarez podkreśla moralny aspekt jego poezji: jednoznaczność postawy, czystość głosu i pasję dla klasycznej *virtu*, czyli moralną powinność służenia prawdzie bardziej niż sztuce. Wskazuje na klasyczny obiektywizm autora *Raportu*, precyzję i rygor, z jakim unika łatwych rozwiązań, melodramatu, litości nad samym sobą, nawet nostalgii: „Herbert jest jedynym współczesnym poetą, jakiego znam, który potrafi mówić o szlachetności i, co ważniejsze, mówić w sposób szlachetny, nie popadając w fałszywy ton". Tę cechę, dodaje Alvarez, posiadali Rzymianie, a także Shakespeare, Donne i Milton. Wiersz

Dwie krople to wiersz „po rzymsku klasyczny", wiersz o godności bardziej niż wyzwaniu i oporze.

Zmiana akcentu, nacisk położony na aspekt moralny bardziej niż na polityczną wymowę wierszy jest symptomatyczny. Świadczy on o ewolucji w recepcji Herberta, ewolucji uzasadnionej po części wewnętrzną ewolucją poezji autora *Raportu z oblężonego miasta*, ale także zmianą sytuacji politycznej. Nastroje polityczne w 1985 dalekie są od burzliwej, rewolucyjnej atmosfery lat sześćdziesiątych, kiedy problem relacji poezji i polityki zajmował centralne miejsce w literackich dyskusjach tego okresu. Dwadzieścia lat później traci on na ostrości, odsuwa się na peryferie. Zmienia się perspektywa odbioru: czytelnicy anglojęzyczni nie szukają już w poezji wschodnioeuropejskich kolegów idealnego modelu poezji politycznej, coraz częściej czytają tę poezję dla jej immanentnych wartości.

Stwarza to przestrzeń dla innych odczytań Herberta; młodsi krytycy i poeci amerykańscy, podobnie jak ich polscy koledzy, odrzucają polityczne odczytywanie Herberta i szukają innych tropów interpretacyjnych. Wydany niedawno zeszyt „Indiana Slavic Studies", poświęcony polskiemu poecie, nosi charakterystyczny tytuł *The Other Herbert*, tytuł uzasadniony nie tylko nowym widzeniem Herberta, ale także większą uwagą poświęconą prozatorskiej twórczości autora *Martwej natury z wędzidłem*, esejom i dramatom. Autorzy podkreślają egzystencjalny i metafizyczny wymiar Herberta, rolę epifanii w odbiorze dzieła sztuki, funkcję podróży i fizycznego kontaktu z krajobrazem, próbę przeniknięcia tajemnicy. Jeden z autorów śledzi związki Herberta z modernizmem, w szczególności z Malewiczem. Tom zawiera także błyskotliwy esej Clare Cavanagh o pozycji Herberta w poezji anglo-amerykańskiej[6].

W 1987 roku wychodzi monografia Stanisława Barańczaka *A Fugitive from Utopia* (w polskiej wersji *Uciekinier z Utopii*), która jest przełomowym momentem w recepcji Herberta. Jest to jedyna monografia Herberta po angielsku, która nie tylko dostarczyła podstawowych informacji o poecie i kontekście jego twórczości, ale także zaoferowała propozycję innego, mniej jednostronnego, bardziej skomplikowanego i niewątpliwie prawdziwszego widzenia poety. Ponieważ jednak została napisana przez polskiego krytyka, nie tu miejsce na jej omówienie.

W 1989 roku w czasopiśmie „Parnassus" ukazuje się esej Seamusa Heaneya, zatytułowany *Atlas*, który wnosi nowe, bardziej złożone i zarazem „poetyckie" widzenie Herberta. Ponieważ jest on znany polskiemu czytelnikowi w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka z tomu *Zawierzyć poezji*, ograniczam się tutaj do zasygnalizowania najważniejszych punktów, po to tylko, aby podkreślić jego nowatorską interpretację. Dla Heaneya, rdzeniem poezji Herberta jest sokratesowskie szukanie prawdy, odkrywanie prawdziwego „kształtu rzeczy", który kryje się za bolesnym, oszałamiającym i zmiennym doświadczeniem. Nie negując politycznej i moralnej wymowy tej poezji, Heaney podkreśla, że jest ona czymś więcej niż poezją dysy-

6/ Szczegółowe omówienie tej ciekawej pozycji wykracza poza ramy tego artykułu z dwóch powodów: po pierwsze, większość opracowań jest pióra polskich autorów, po drugie, z wyjątkiem eseju Mariana Stali są one poświęcone eseistyce Herberta.

dencką, bo obok demaskacji Herbert „pragnie zawsze przenikać na wskroś oficjalne wersje doświadczenia zbiorowego, by docierać w końcu do kręgu doznań i wytrzymałości jednostki" (Zp, s. 124). To właśnie nadaje tej poezji głębszą, ogólnoludzką i ponadindywidualną perspektywę.

Heaney, podobnie jak Barańczak, choć posuwa się po innej osi niż autor *Uciekiniera z Utopii*, podkreśla rozdwojenie poezji Herberta. Pewne jej cechy, takie jak bezkompromisowość logiki czy umiarkowanie tonu, stwarzają pozór, że autor *Pana Cogito* ofiarowuje swoim czytelnikom „poetycką wersję uporządkowanego życia". W istocie Herbert łączy „dwie sprzeczne skłonności", które, za Alvarezem, Heaney nazywa „miękkością" i „twardością" umysłu. Z jednej strony: otwartość, zdolność do podziwu, docenianie realności świata, „ufność w człowieka jako twórcę i obrońcę cywilizacji", tendencja, która najwyraźniej dochodzi do głosu w *Barbarzyńcy w ogrodzie*. Z drugiej – skupienie, sceptycyzm, zdolność dostrzegania okrucieństw, zbrodni i tyranii, „historyczne poczucie zawodności świata". Według Heaneya to

> właśnie taka krzyżówka naturalnej gotowości do zgody z instynktowną podejrzliwością stanowi o szczególnym charakterze umysłowości i sztuki Herberta. [...] Herbert tkwi bezustannie w uścisku kleszczy wytworzonych przez przecięcie się dwóch wzajemnie obojętnych zjawisk – sztuki i cierpienia.
>
> [Zp, s. 119-121]

Stąd charakterystyczne wyznaczniki stylu Herberta – „epicka niewzruszoność", „demon perspektywy", „oglądanie świata jak przez cienką szybkę lodu" – nie oznaczają izolacji ani abstrakcji, ale „spojrzenie stale otwartych oczu, wpatrzonych uparcie w fakty bólu". Wynikiem nie jest „załamanie się wiary w sensowność humanistycznych usiłowań", przeciwnie, Herbert podobnie jak Atlas „wzmacniany wciąż od nowa każdym powaleniem na rodzimą ziemię... dźwiga na barkach rozległy firmament ludzkiej godności i odpowiedzialności" (Zp, s. 133).

Esej Seamusa Heaneya, obfitujący w błyskotliwe i trafne definicje, często podane w formie zaskakującej metafory, zasługuje na specjalną uwagę nie tylko ze względu na wyjątkowo wnikliwą analizę poezji Herberta, ale także ze względu na niezwykle ważne miejsce, jakie ta poezja zajmuje w twórczości najwybitniejszego współczesnego poety piszącego w języku angielskim. Naprowadza on zatem w sposób pośredni na trop możliwych wpływów polskiego poety na poezję anglojęzyczną.

Helen Vendler widzi w Herbertowskim modelu, szczególnie w mistrzowskim operowaniu alegorią i paralelą między aktualną sytuacją i sytuacjami z przeszłości, lekcję godną naśladowania dla amerykańskich poetów:

> To ciągłe ustalanie symbolicznych paraleli między „wtedy" i „teraz" pozwala na dystans wobec otaczającego nas ludzkiego szaleństwa i nikczemności, nadaje ekspresji skoncentrowaną zwartość, która przydałaby się amerykańskim poetom, którzy bywają nadmiernie konfesjonalni. Także stoicki humor, który [Herbert] potrafi zachować w bardzo

ponurych kontekstach, przydałby się Amerykanom, którzy zachowują powagę często kosztem swoich wierszy.

[Vendler, 1998]

Wypowiedzi te pozostają jednak pobożnymi życzeniami i sama autorka nie wierzy w możliwość ich urzeczywistnienia.

W wypadku Herberta można śmiało powiedzieć, że podczas gdy jego poezja cieszy się niezwykłą wręcz popularnością i uznaniem, jej wpływ na anglojęzyczną poezję pozostaje raczej znikomy. Przyczyn jest kilka i są one różnej natury. Z jednej strony, jest to sprawa szeroko rozumianego języka, a więc języka, który obejmuje cały kulturalny „bagaż" danej społeczności. Każdy tekst literacki, a już szczególnie poetycki, jest silnie zakorzeniony w tej tradycji językowej, w której powstał. Nawet najlepsze tłumaczenie to tekst zubożony, oderwany od swojego kulturowo-literackiego podłoża, zawieszony w próżni. Jest to twór bez korzeni, ponieważ nie pobrzmiewają w nim echa historycznych doświadczeń ani poprzedzających go tekstów literackich. Nie odwołuje się do żadnej zbiorowej ani indywidualnej pamięci, do niczego nie odsyła. Przywoływana już tu Helen Vendler słusznie zauważyła, że podczas gdy intelektualne i moralne przesłanie poezji nie ginie nawet w tłumaczeniu, jej językowy „urok" zatrzymuje się na granicy oryginalnego tekstu (Vendler, 1985). Dlatego swoje rozważania nad możliwymi wpływami poezji Miłosza na poezję amerykańską kończy konkluzją: „Amerykańscy poeci nie mogą odebrać od Miłosza żadnych bezpośrednich nauk. Ci, którzy nigdy nie doświadczyli nowoczesnej wojny na swojej ziemi, nie mogą przyswoić sobie jego tonacji; widoki, które zraniły jego oczy, nie mogą być zobaczone przez dzieci młodego prowincjonalnego imperium" (Vendler, 1988). Podobna refleksja dotyczy Herberta.

Pozostaje więc tylko warstwa intelektualna i moralna, dzięki której poezja obcojęzyczna może przenikać i przenika do „krwiobiegu" poezji rodzimej. Okazuje się jednak, że i tu sprawa nie jest prosta, ponieważ przypadki mylnego odczytania przesłania autora są wcale częste (nie tylko zresztą na obcym gruncie). Jeszcze częstsze są przypadki „przywłaszczania" autora, używania go do własnych, najczęściej ideologicznych i politycznych, celów. Takie instrumentalne podejście do poezji Zbigniewa Herberta nie jest oczywiście fenomenem amerykańskim, o wiele częściej występuje na gruncie rodzimym, z tą różnicą, że podczas gdy w ojczyźnie *Pana Cogito* dominującą tendencją jest umieszczanie jego przesłania w kontekście prawicowym, w liberalnej Ameryce jest ono najczęściej postrzegane jako wyraz postawy lewicowej, kogoś, kto pozuje na obrońcę „poniżonych i bitych".

Przykładem takiego zniekształcającego przywłaszczenia są dwie antologie wydane w latach dziewięćdziesiątych: *From the Republic of Conscience* (1992), pod redakcją Chris Wallace-Crabbe i Kerry Flattley, oraz *Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness* (1993). Według Clare Cavanagh, która rozprawia się z tymi dziełami z wielką werwą i swadą, takie przywłaszczanie poezji często urąga „etyce i estetyce poetów, których ostentacyjnie adoptuje" (Cavanagh, s. 109). Podobnie jak Vendler, Cavanagh tłumaczy brak prawdziwego zrozumienia dla

przesłania autora *Pana Cogito* ze strony autorów antologii brakiem historycznego doświadczenia totalitaryzmu. Stąd potrzeba i tendencja angielskich i amerykańskich poetów szukania modeli poetyckiej martyrologii „gdzie indziej".

Poetą anglojęzycznym, który najwierniej, najgłębiej i najpełniej przyswoił „lekcje" Herberta, jest Seamus Heaney; „nie znam nikogo w Ameryce, kto by tak wiernie naśladował Herbertowski model", twierdzi Vendler. To poezja Herberta pokazała irlandzkiemu poecie, „co poeta ma robić w politycznie trudnych czasach" (Vendler, 1995). Od Herberta przejął Heaney metodę mówienia o bieżących sprawach politycznych językiem alegorii, paraboli i historycznej aluzji. Krytycy zgodnie widzą wpływ Herbertowskiej poetyki w tomie *The Haw Lantern*: „To Herbert dał przykład, jak poprzez parabole i mity osiągnąć poezję, która jest jednocześnie prosta i głęboka" (Hart).

Seamus Heaney sam wielokrotnie przyznawał, że lektura poetów wschodnioeuropejskich, takich jak: Mandelsztam, Miłosz i Herbert, odegrała istotną rolę w kształtowaniu się jego poglądów na poezję i niejednokrotnie potwierdzała jego własne intuicje; przyznał także, że najkrótsza droga do źródeł poezji, także anglosaskiej, „prowadzi przez Warszawę i Pragę" (Zp, s. 111). Piękny wiersz *Hiperborejczyk* jest holdem złożonym polskiemu poecie. Jak więc rozumieć jego wypowiedź w wywiadzie z 1988 roku, gdzie twierdzi, że z wyjątkiem moralnej lekcji „absolutnej uczciwości" „nikt nie może się od Herberta dużo nauczyć"? Czy możemy zawierzyć temu czytelnikowi, najbardziej wyczulonemu na poezję autora *Pana Cogito*, kiedy mówi, że Herbert jest pisarzem doskonałym, „skończonym w dobrym tego słowa znaczeniu", a przez to niemożliwym do naśladowania?

Cytowane źródła

Jonathan Aaron *Without Boundaries*, „Parnassus" 1981 nr 1.

Al Alvarez *Introduction*, Zbigniew Herbert *Selected Poems*, tr. by Czesław Miłosz and Peter Dale Scott, Penguin Books 1968; *Noble Poet*, „The New York Review of Books", July 18, 1985; *Plain Human Speech: East European Poetry and Radical Chic*, w: „Times Literary Supplement", May 15, 1992.

Autor anonimowy *Armed with Irony*, „Times Literary Supplement", May 9, 1968.

John Bayley *The Art of Austerity*, „Times Literary Supplement", January 31, 1986; *The Order of the Battle at Trafalgar*, „Salmagundi" 1985 nr 68/69.

Marvin Bell *Homage to the Runner*, „The American Poetry Review", July-August 1976.

Sven Birkerts *The Electric Life: Essays on Modern Poetry*, „Morrow Press" 1989.

Clare Cavanagh *The Unacknowledged Legislator's Dream: Zbigniew Herbert and Anglo-American Poetry. The Other Herbert, by Bożena Shalcross*, „Indiana Slavic Sudies" 1998 nr 9.

J.M. Coetzee *Zbigniew Herbert and the Figure of the Censor*, „Salmagundi" 88/99 Fall 1990 /Winter 1991.

Stephens Dobyns *Love and Other Tricky Subjects*, „The New York Times Book Review", August 21, 1994.

Terry Eagleton *Translation and Transformation*, „Stand Magazine" 1979 nr 3.

Carolyn Forche *Twentieth-Century Poetry of Witness*, wstęp do antologii *Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness*, Norton 1993.

Steve Griffiths *Names for the Newcaster's Head*, „Poetry Wales" 1991 nr 1.

Henry Hart *Heaney Among the Deconstructionists*, „Journal of Modern Literature" 1990 nr 4.

Robert Hass *The Austere Artistry of Zbigniew Herbert*, „Washington Post Book World", July 21, 1985.

Seamus Heaney *An Interview conducted by Randy Brandes*, „Salmagundi" 80 (1988), *Zawierzyć poezji*, Kraków 1996.

Edward Hirsch *The Fidelity of Things*, „The New Yorker", December 23, 1991.

Michael Hoffman *Lvov Poems*, „Poetry Review" 1994 nr1.

Roger Kimball *Poet's Pilgrimage*, „Times Literary Supplement" 1986 nr 4335.

Larry Levis *Strange Days: Zbigniew Herbert in Los Angeles*, „The Antioch Review", Winter 1987; *War As Parable And War As Fact: Herbert and Forche*, „The American Poetry Review", January-February 1983.

Laurence Liberman *A Confluence of Poets*, „Poetry", April 1969.

D. McDuff *Poetry Chronicle*, „Stand Magazine" 1988 nr 2.

William Meredith *Reasons for Poetry and the Reason for Criticism*, w: *The Motive for Methaphor: Essays on Modern Poetry in Honor of Samuel French Morse*, ed. by Francis C. Blessington, Northeastern University Press 1983.

Bruce Murphy *The Exile of Literature: Poetry and the Politics of the Other(s)*, „Critical Inquiry" 1990 nr 1; *Modes*, „Poetry", August 1994.

Dennis O'Driscoll *Eastern Ripples*, „Cambridge Quarterly" 1989 nr 2.

Michael Parker *Out of Suffering*, „Times Literary Supplement", October 8, 1993.

Kenneth Pobo *Zbigniew Herbert: Magic Finding Verse in an Occupied Land*, „World Literature Today", Summer 1994.

Sheenagh Pugh [bez tytułu], „Poetry Wales" 1998 nr 2/3.

Mark Rudman *A Calm and Clear Eye*, „The Nation", September 28, 1985.

Stephen Stepanchev *Objects Don't Lie: Talk with a Polish Poet*, „The New Leader", August 26, 1968.

Helen Vendler *The Harvard Book of Contemporary American Poetry*, Harvard University Press 1985; *The Music of What Happens. Poems, Poets, Critics*, Harvard University Press 1988; *Soul Says. On Recent Poetry*, Harvard University Press 1995; *Interview with Jaroslaw Anders*, Voice of America, August 6, 1998.

Ruel K. Wilson [bez tytułu], „World Literature Today" (1986) nr 2; *Three Contemporary Slavic Poets: A View from Other Side*, „The New Quarterly Cave" (Nowa Zelandia) 1976 nr nr 4.

Sharon Wood *The Reflections of Mr. Palomar and Mr. Cogito: Italo Calvino and Zbigniew Herbert*, MLN, January 1994.

Julian KORNHAUSER

Struna światła – między ocaleniem a niepokojem

Struna światła, późny debiut typowego przedstawiciela pokolenia Kolumbów, jest przede wszystkim książką o wojnie. Próbą określenia młodzieńczego przeżycia w czasie okupacyjnej nocy. Próbą chłodną emocjonalnie, podejmowaną z pewnego dystansu. Zdecydowana większość zamieszczonych tu wierszy dotyczy tego traumatycznego doświadczenia. Tym bardziej traumatycznego, że wynikającego przecież nie tylko z nagłego końca dzieciństwa (w chwili wybuchu wojny Herbert ukończył piętnasty rok życia), lecz również, a może przede wszystkim z utraty swojego miejsca na ziemi. Przecież miasto, w domyśle Lwów, w którym poeta się urodził i dorastał, staje się bardzo często bohaterem tych wierszy. To, co powiedziałem przed chwilą, wydaje się tak oczywiste, że trudno z tym polemizować. A mimo to jeden z pierwszych recenzentów Herberta, Kazimierz Wyka, odczytał *Strunę światła* zupełnie inaczej, nietrafnie widząc w niej „cień bomby atomowej" i atmosferę zimnej wojny[1]. Nie chodzi przecież o imputowany Herbertowi „jakiś neokatastrofizm", a tym bardziej – o zgrozo! – „odchylenie tradycjonalistyczne"[2]. Spuśćmy także zasłonę milczenia na zarzut pod jego adresem, że nie widzi „z okien Wawelu [...] kominów wokół całego Krakowa"... Nie chcę w tej chwili dociekać, co kierowało Wyką w 1956 roku, aby użyć tak śmiałych sformułowań. Dziwię się jednak, że nie zauważono oczywistych parantel debiutanckiego tomu Herberta z *Ocaleniem* i *Niepokojem*.

Tak, *Strunę światła* należy umieścić w tym samym szeregu, między Miłoszem a Różewiczem, w najważniejszym nurcie tuż powojennej poezji. Między optymistyczną i racjonalistyczną filozofią ocalenia, ważniejszego od rozpamiętywania ofiar, a filozofią trudnego do zwalczenia niepokoju, utrudniającego akceptację nowego porządku życia. *Struna światła*, złożona również z wierszy powstałych w

1/ K. Wyka *Składniki świetlnej struny*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 196.

2/ Tamże, s. 196 i 200.

czasie lwowskiej okupacji, nawiązuje do tamtej, z lat 1945-1948, dyskusji poetyckiej, w której obok Miłosza i Różewicza wzięli udział swoimi tomikami Przyboś, Jastrun, Gałczyński. Herbert nie miał oczywiście wpływu na to, że jego pierwszy zbiór krytyka natychmiast wpisała do kontekstu popaździernikowych debiutów. Ale jakże niesłusznie! To tak, jakby *Niepokój* Różewicza porównywać z *Cudami* Harasymowicza... Czyżby nie pamiętano o opublikowanych w prasie już w 1950 roku wierszach Herberta, o jeszcze wcześniejszych felietonach i recenzjach?[3] Mógł pamiętać Błoński, który w słynnej *Prapremierze pięciu poetów*, kończąc swój wielce pochwalny tekst o Herbercie, nie omieszkał zauważyć, iż nie należy już on do autorów młodych. Ale cóż z tego, skoro „Życie Literackie" witało Herberta i Białoszewskiego wraz z najprawdziwszymi młodzikami jako forpocztę nowego pokolenia! Czasy były wówczas gorące i nikt nie zwracał uwagi na ewidentne nieścisłości.

Struna światła, w odróżnieniu od niemal wszystkich zbiorów poetyckich pokolenia 56, zaczyna się utworami wprost nawiązującymi do tematyki wojennej. I nie mogło być inaczej. Niemal rówieśnik Różewicza i Gajcego, jak i oni poddany wojennym, patriotycznym nakazom, Herbert musiał dokonać rozrachunku z tamtą przeszłością, z tamtym dramatycznym doświadczeniem. Nie tylko zresztą rozrachunku. Wiedział, podobnie jak Miłosz i Różewicz, że nie można poprzestać na składaniu hołdów poległym, lecz należy podjąć próbę stworzenia „nowego początku". Kwestią podstawową dla Herberta było takie włączenie się w nurt życia, które nie akceptowałoby porządku politycznego. Wydaje się, że sygnałem tego moralnego dylematu jest ramowa konstrukcja tomu, który zaczyna się *Dwiema kroplami*, a kończy *Arijonem*.

Dwie krople, według słów samego poety, jeden z najwcześniejszych jego wierszy, napisanych w bombardowanym Lwowie[4], od razu wprowadza czytelnika w samo centrum zagadnienia. Miłość zwycięża strach i śmierć. Obejmująca się czule para zakochanych młodych ludzi nie zwraca w ogóle uwagi na to, co dzieje się wokół: na przerażonych mieszkańców, którzy przed bombami uciekają do piwnic, na szalejący pożar miasta. „Do końca byli mężni" – czytamy. Mężni, bo nie poddali się powszechnemu strachowi. Mężni, bo nie zapomnieli o sile uczucia. Poeta szuka więc wartości ocalającej, nie poddającej się presji szalejącego zła. *Arijon* natomiast, przypominając mityczną opowieść o słynnym śpiewaku z wyspy Lesbos, cudownie uratowanym z rąk piratów przez delfina, wyznacza zadania poetyckie. Komu śpiewał Arijon? Wszystkim: i poganiaczom mułów, i tyranom. A o czym śpiewał? „Tego nikt nie wie / najważniejsze jest to że przywraca światu harmonię". Stwierdzenie bardzo ważne: poezja ma przywracać światu harmonię. Harmonia oznacza wszak dobro: zwierzęta się uśmiechają, „ludzie żywią się białymi kwiatami". A więc miłość. Miłość przezwyciężająca śmierć, jak w *Dwóch kroplach*, i miłość

3/ Zob. *Kalendarium życia Zbigniewa Herberta*, „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego" 1999 nr 1-2, s. 7.

4/ Zob. K. Karasek *Zbigniew Herbert: rok 1950*, „Plus-Minus". Dodatek do „Rzeczpospolitej" 1999 nr 31, s. 1.

przywracająca harmonię. Wspólnota uczucia i sztuka łagodząca obyczaje. Sztuka dla wszystkich.

Bliżej Herbertowi takim stwierdzeniem do Miłosza niż Różewicza, choć przecież i Różewicz pragnął harmonii. Nie wierzył jednak do końca w jej osiągnięcie. Ale zanim autor *Struny światła* dotrze do konkluzji swojego rozrachunku, opisze wojenną apokalipsę. Opisze w dwojaki sposób. Są to zarówno wiersze „z pamięci", bardzo konkretne, sytuacyjne, jak i wiersze „alegoryczne", sięgające po aluzję mityczną i antyczną. Wbrew jednak pozorom, wycieczki w stronę antyku nie czynią Herberta klasycystą, jak wielu chciało go widzieć[5].

Wierszy alegorycznych jest w tomie sześć (*Do Apollina*, *Do Ateny*, *O Troi*, *Do Marka Aurelego*, *Kapłan*, *Nike która się waha*). Oczywiście, *Do Marka Aurelego* to utwór graniczny: częściowo dotyczący traumy wojennej, częściowo rysujący program poetycki. Pozostałe wiersze „antyczne" (*Zimowy ogród*, *Ołtarz*, *Przypowieść o królu Midasie*, *Fragment wazy greckiej*, *Dedal i Ikar*, *Arijon*) nie należą do „cyklu" wojennego, ale także w nich bezpośrednim bohaterem nie jest przestrzeń mitu i kultury antycznej. Trudno o nich powiedzieć, że ilustrują klasycystyczną świadomość Herberta. Ale po kolei. Apollo symbolizuje piękno sztuki, sztuki posągowej, nieśmiertelnej. Wojna okaleczyła wiarę w jej moc. Apollo obrócił się w popiół: „pęknięta szyja", „złamany śpiew". To także koniec młodzieńczej nadziei, że można było słuchać dźwięków liry do woli. Kiedy więc Herbert mówi o Apollinie, myśli o młodości, strzaskanej, milczącej. Apollińska koncepcja sztuki legła w gruzach, nie była przygotowana na cios historii. Sztuka myliła się z życiem: „inny był pożar poematu / inny był pożar miasta". W poemacie bohaterowie powrócili z wyprawy, w prawdziwym życiu zginęli. „Nie było bohaterów / ocaleli niegodni" – ten sam kompleks winy jak u Różewicza. Zwracając się do Apollina, poeta – ów „cierpliwy nurek", który chce dotknąć „pierwszego dnia młodości" – faktycznie zwraca się do siebie. Do siebie młodego, pełnego wiary w posągowość sztuki. Ale powrót do tamtego utopijnego myślenia jest niemożliwy: wyławia tylko „strzaskane torsy", zamiast posągu Apollina znajduje pusty cokół. Zwróćmy uwagę na to, że o wojnie mówi się tu nie w kategoriach historycznych, jako o spełnionej apokalipsie (jak w generacji „straconych"), lecz z perspektywy osobistego dramatu artysty. Wojna kończy naiwny etap w dorastaniu poetyckim. Co zrobić z pustym cokołem, jakiego poszukać kształtu? O ile Miłosz w *Ocaleniu* uciekł od dramatyzowania tej kwestii, o tyle Różewicz, ów archeolog, który wykopuje „małe czarne głowy zaklejone gipsem", postawił ten sam problem, mówiąc: „Szukam nauczyciela i mistrza [...] niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia" (wiersz *Ocalony*). Jak wiemy, jednym z tych pojęć była Miłość („To jest prawda: miłość uszlachetnia").

W wierszu *Do Ateny* Herbert jeszcze raz wspomina tych, którzy nie wrócili z wyprawy. „W otwarte włócznią puste ciało / oliwę lej / łagodnych blasków" – zwraca się do pełnej dobroci i litościwej Ateny. Czy zwraca się tylko w imieniu poległych,

5/ Pierwszym, kto nazwał poetę antyklasycystą, był Barańczak. Zob. tegoż, *Uciekinier z Utopii*, Londyn 1984.

tych, którzy wbiegali „przez bramy światła / z jasności w oślepienie"? Właśnie nie, i to jest najciekawsze. Używając liczby mnogiej, poeta wciela się do tego szeregu, stając się nie tylko jednym z owych porażonych światłem, ale i takim samym „pustym ciałem". Atena ma zedrzeć z oczu „łuskę powiek". Oczy „niech patrzą". Oczy uniesionych na tarczy, ale i oczy poety. „Zetrzyj z oczu pyl bitewny" – wołał w uniesieniu Baczyński. Herbert powtarza w pewnym sensie ten głos: „zedrzyj z oczu łuskę powiek". Ale pył bitewny jest czymś innym niż łuska powiek. Pył bitewny uświęca sens walki, jest gloryfikacją życia w historii. Łuska powiek to przyznanie się do klęski. Kim jest Atena? Nie jest bóstwem zakonserwowanym w mitologii. To upostaciowienie ostatecznej instancji, która „leje oliwę" na rany i uwzniośla czyn heroiczny. Nie Bóg, zauważmy, nie chrześcijańska przestrzeń *sacrum*, nie czyściec i raj. Dobroć Ateny ma „dobić", a litość „zgubić". Niezwyczajne to prośby, niechrześcijańskie. Ta przewrotność, ta zabójcza ironia wydobywa na wierzch niewiarę w siłę dawnych wartości.

Troja u Herberta nie jest Troją z *Iliady*. Ruiny Troi przypominają ruiny miasta z ostatniej wojny. Nie ma w nim ulic, są byłe ulice, a dokładniej: „wąwozy byłych ulic". Ale nie o ruinach rozprawia Herbert. Zastanawia się nad czymś innym: „– jak wyprowadzić / z ruin ludzi / jak wyprowadzić / z wierszy chór". Herberta obchodzi przyszłość, to znaczy postawa poety, który uratował się z Troi. Wbrew wieszczym marzeniom, iż „pieśń ujdzie cało", poezja nie ocalała, owszem, uszła cało, jak pisze ironicznie Herbert, ale „płomiennym skrzydłem w czyste niebo". Poeta milczy, „walczy z własnym cieniem", chce „odnaleźć ślad". Nie ma jednak żadnego śladu. „Za mało strun", powiada poeta, „potrzebny chór". Nie da się więc opisać tamtej tragedii, bo język, jaki jest dany poecie, nie wytrzymuje próby czasu. Katastroficzna wizja poetów „straconych" – wbrew temu, przypomnijmy, co sugerował Wyka – teraz, po wojnie, nie ma już racji bytu. Na razie „poeta milczy / pada deszcz".

W zadedykowanym Henrykowi Elzenbergowi wierszu *Do Marka Aurelego*, tak często cytowanym przez dotychczasowych krytyków Herberta, zadziwia i przeraża jednocześnie niespodziewana zgoda na opanowanie świata przez „barbarzyński okrzyk trwogi", na uderzenie „ślepego wszechświata". Herbert nie ma już złudzeń: „niebo mówi obcą mową", ciemny lęk zdobywa „kruchy ludzki ląd", „wątłej liry" już nikt nie usłyszy. Cóż pozostanie poecie? Trwożyć się, „szukać próżnych słów / i wlec za sobą cień poległych". Nie ma miejsca dla kogoś, kto wierzył w inne pojęcia. Pozostała tylko bezradność: „mój bezradny Marku płacz". W czym Aureliusz ma pomóc? Wcale nie w wyborze stoickiej mądrości, wszak czytamy: „więc lepiej Marku spokój zdejm / i ponad ciemność podaj rękę / niech drży gdy bije w zmysłów pięć / jak w wątłą lirę ślepy wszechświat". Podanie ręki ponad ciemnością wojny i czasów obecnych staje się niepewnym w końcu porozumieniem między wielkością „zbyt ogromną" a bezradnością poddającego się lękowi poety. Niepokój, który rodzi się w jego sumieniu, głęboka samotność, jakiej jest świadom, bierze się z wiecznej, nieuleczalnej pamięci o umarłych, ale jednocześnie z poczucia odpowiedzialnej misji budowania „trudnej nieskończoności" (jak czytamy

w *Drży i faluje*), wznoszenia portów „kruchemu trwaniu" (tamże) i z pracy „nad początkiem", nad tworzeniem na nowo swej „nieskończoności i początku" (tak w wierszu *Kłopoty małego stwórcy*). Powtórzmy: praca nad początkiem i nieskończonością. Dla kogo? Nie tyle dla samego poety, lecz – przynajmniej w *Strunie światła* – „dla was / drodzy potomni" (w wierszu jak wyżej). Również dla „czcicieli umarłych religii", jak głosi dedykacja w wierszu pt. *Kapłan*. Herbert ponawia obraz zagłady dawnej religii: mówi o rozwalonej świątyni, o przemienieniu bóstwa w człowieka, o bezsilności kapłańskiego obrządku, o zetlałych wersetach modlitwy, o ataku naśmiewców, o bezsensie świętego tańca i dymu ofiarnego, otaczającego „boga bez głowy". Dlatego trzeba budować nową nieskończoność, dlatego trzeba odkryć nowy początek. Żeby uciec przed obrazem ruin, który „znieczula" i „wonią więdnienia", która zniewala (zob. wiersz *Napis*).

Wprawdzie *Nike która się waha* czytana jest najczęściej jako pochwała „ogólnoludzkiej wartości wojennego poświęcenia"[6], a jednak nietrudno zauważyć, w kontekście omawianych tu wierszy, iż Herbert próbuje opisać w dramatycznej konwencji los swojego pokolenia wydanego na pożarcie wojennemu molochowi. Kim jest żołnierz? Samotnym młodzieńcem w szarym krajobrazie. „Ów młodzieniec niedługo zginie", nie zaznawszy słodyczy pieszczot. Nike nie składa pocałunku na czole chłopca, by ten nie zrozumiał tego gestu opacznie – jako miłosnej zachęty, co w rezultacie mogłoby spowodować jego ucieczkę z pola bitwy. Śmierć za ojczyznę jest tu poniekąd karą za niezaznanie miłości. Nike wie, że los chłopca został już przesądzony i o świcie znajdą go „z cierpkim obolem ojczyzny pod drętwym językiem". A więc jednak cierpkim obolem. Ten ciąg pejoratywnych określeń wojennego obowiązku: samotność walki, szarość krajobrazu, brak doświadczenia, naiwność i w końcu „cierpkość" rozgrzeszenia wskazuje na pełen dystansu stosunek Herberta do młodzieńczej ofiary. Wprawdzie Nike ma ogromną ochotę okazać aprobatę dla decyzji chłopca i jego wojennego poświęcenia, ale jej wahanie i niewzruszona w konsekwencji pozycja świadczyć mogą o tym, że zdaje sobie sprawę z nie całkiem pewnej postawy młodzieńca. Jego samotna śmierć – zwróćmy uwagę, że nigdzie nie ma mowy o współtowarzyszach broni – odpowiada w dużym stopniu indywidualnej perspektywie Herbertowego przeżycia wojny.

Na wojnę poeta spogląda własnymi oczami, nie daje się ponieść zbiorowym emocjom. Widać to najlepiej w wierszach „z pamięci", w których nie ma antycznego teatru cieni. W *Domu* wojna dokonuje straszliwego spustoszenia w obrębie rodziny. Dom oznaczał wzruszenie, dzieciństwo, ciepło. Ale domu już nie ma. Dom umarł, spłonął jak drzewo, jak siostra. Nie zapominajmy, że Herbert mówi o lwowskim domu, o gnieździe. Utrata domu to szerzej – utrata ojcowizny. Przeczytajmy z kolei *Pożegnanie września* jako pendant do *Nike która się waha*. Jest to wiersz sarkastyczny, ostro oceniający przedwrześniowe zapewnienia o potędze armii, anachroniczny, mobilizacyjny patriotyzm. Wiersz kończy się śmiechem słynnych z mowy Rydza-Śmigłego guzików: „nie damy nie damy chłopców / płasko przyszytych do

6/ J. Błoński *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, „Poezja" 1970 nr 3.

wrzosowisk". Czyż jednym z tych chłopców nie jest młodzieniec z cierpkim obolem ojczyzny pod drętwym językiem? Sarkazm *Pożegnania września* dyktuje inną lekturę *Nike*...

O czym mówią *Trzy wiersze z pamięci*? O grzechu niepamięci, o niemożności dokładnego przekazania obrazu wojennego zagrożenia, a zwłaszcza śmierci. Poeta lepiej pamięta życie miasta, „kobiety z naszej ulicy", niecierpliwe dzieci, bawiące się w parku, żony wyczekujące mężów. Wspominając wojnę, Herbert wspomina swoje miasto, którego już nie ma: tylko żałobne skorupy, tylko puch popiołów. To przyznanie się do poetyckiej niemocy. Jeszcze dobitniej mówi o niej Herbert w wierszu *Poległym poetom*. Śpiewak „ma wargi zestalone", jego słowa są daremne. Naprzeciw poległym poetom milczenie ocalonego. „Ten kopczyk wierszy darń zarośnie" – jakże bezwzględna ta niewiara. Nie da się w pełni zrozumieć wojennego poświęcenia. To, co przebija we wspomnieniu, dalekie jest od racjonalnej definicji: „najdłużej żyje krew", krzyk śmierci, pleśnienie ust (zob. *Białe oczy*). W *Czerwonej chmurze* odgruzowywanie miasta ma „znieść bolesną bliznę / między okiem / a wspomnieniem". Burzenie jest zapominaniem, ale – jak pisze Herbert – „nic nie rujnuje marzeń / o mieście które było / o mieście które będzie / którego nie ma". Wspomnienie jest silniejsze, choć bardziej przypomina marzenie niż topograficzną pamięć. O tym świadczy również wiersz o ojcu (*Mój ojciec*). We wspomnieniu-marzeniu ojciec zamienia się w Sindbada (na czarodziejskim dywanie), który pewnego dnia „przez szybę wyszedł i nie wrócił", choć w wyobraźni żyje nadal jako gubernator na wyspie, „gdzie palmy są i liberalizm". Herbert stale przypomina: im częściej, im nachalniej zwracamy się ku wojennej przeszłości, tym „umarli schodzą głębiej / niżej" i to, co było żywe, dojmujące, zamienia się w zwykłą kamienną płytę (jak w wierszu *Cmentarz warszawski*). Mówi poeta: „wapno na groby wapno na pamięć", ale to trudne, niewykonalne, dlatego przez jego usta przedostaje się Różewiczowskie łkanie: „nie powrócę do źródła spokoju" (*Testament*). Nie ma spokoju, gdy do drzwi stukają umarli. Nie ma spokoju, gdy „umarli proszą też o bajki / o garstkę ziół o wodę wspomnień (*Las Ardeński*).

Wspomnienia, ciągłe wspomnienia. Poeta szuka śladów tych, „którzy o świcie wypłynęli / ale już nigdy nie powrócą" (*Ballada o tym że nie giniemy*). Oni zostawili ślad, „nie umarli cali", są obecni wszędzie. Ich szept słychać codziennie. Ten szept jest przerażający. Nie pozwala iść naprzód, a „nie ma nic piękniejszego nic potężniejszego / niż to dążenie" (*Wróżenie*). Nic dziwnego, że poeta pragnie zagłuszyć tamten szept ucieczką w przestrzeń „kształtów oczywistych". Co to za przestrzeń? Sztuka z fantazji i kamienia (*Architektura*), kopuła zielonego spokoju (*O róży*), źródełka obłoków (*Struna*), cztery żywioły (*Testament*), małe planety (*Drży i faluje*), gwiazda i krajobrazy (*Wersety panteisty*), niebo (*Kłopoty małego stwórcy*), wierne, nieruchome przedmioty (*Stołek*), kwiaty i rośliny (*Ołtarz*).

Ucieczka w przestrzeń oczywistych kształtów, a więc do świata bezludzkiego, przyrody i przedmiotów, podyktowana została zarówno tęsknotą za harmonią, niezmiennym pięknym, jak i chęcią zapomnienia krzyku śmierci. Zatem pochwała życia (tu Herbert bliższy jest Miłoszowi), jak to widać dobrze w wierszach *Przypo-*

wieść o królu Midasie, *Fragment wazy greckiej*, *Dedal i Ikar* i *Sól ziemi*. W pierwszym malarz waz utrwala życie cieni, by głosić piękno i niepowtarzalność życia. W drugim namalowany na wazie młodzieniec, wyrzekając się wojennego hełmu, traci rację bytu, ale to w jego imieniu świerszcz ukryty we włosach Memnona „głosi przekonywającą pochwałę życia". W *Dedalu i Ikarze*, wierszu dość kluczowym dla wczesnej fazy twórczości poety (tym większym wydaje się zaskoczeniem jego lub wydawcy decyzja o nieumieszczeniu go w *Wierszach zebranych* z 1971 roku), upadek Ikara, którego opis nawiązuje zresztą do znanego obrazu Bruegla (podobnie jak później u Grochowiaka czy Brylla), zostanie tak skomentowany: „Był taki młody nie rozumiał że skrzydła są tylko przenośnią [...]. Istota rzeczy jest w tym, aby nasze serca [...] napełniły się powietrzem". Nie „ciężką" krwią, lecz dającym życie powietrzem. Ikar bił urojonymi skrzydłami w „próżnię", dlatego skończył tragicznie. Nie patrzył w słońce i „nie szedł naprzód". Przeciwnie – cały był zatopiony „w ciemnych promieniach ziemi". Ikarowi można przeciwstawić starą kobietę z *Soli ziemi*, zbierającą na kolanach wysypany przez nią cukier z torebki. Ona wie, jakie roztrwoniła bogactwo. Ikar pogardzał prawem grawitacji, kobieta w chustce na głowie zbiera „słodycz ziemi". Jej serce napełnia się powietrzem, bo pragnie żyć. Podobnie jak matka z czułego i bez wątpienia autobiograficznego liryku *Mama*. Serce matki, matki poety, którego „spala niepokój", też napełnione jest powietrzem. Bo matka czeka i kocha, uśmiecha się i pisze list. Oba wyznania, obie proste i mające wywołać wzruszenie sytuacje kierują naszą uwagę w stronę pierwszego wiersza w tomie. Zakochani z *Dwóch kropli* – przypominam – „do końca byli mężni / do końca byli wierni". Wiemy już, o jakim męstwie, o jakiej wierności tu mowa.

Herbertowi chodzi o prawdę wewnętrzną, o wartości ludzkie, o zwycięstwo życia, zwykłego, cichego nad ciemnymi promieniami ziemi. Im, tym promieniom, przeciwstawił strunę światła – życie w jasności, ponad grobami i cieniami. Kobieta w chustce, mama, zakochani, ale także malarz waz żyją w przekonaniu, iż to, co robią i jak czują, ma wieloraki, niepodważalny sens. Po przeciwnej stronie jest młodzieniec, chłopiec, żołnierz-poeta, ciągle wahający się, niepewny swego działania, samotny i drżący przed cieniami poległych. Nie wypełniony powietrzem, naiwny Ikar z żałośnie doczepionymi skrzydłami. Ten, który nie zaznał słodyczy pieszczot, ten, który „krzyczy jak ptak w pustce". Matka czyta wiersze syna i nie zgadza się, bo niepodobne są do marzeń. Syn nie umie spojrzeć śmiało ku słońcu, bo ma „kamyki czarne zamiast oczu". Dopowiedzeniem tego, o jakim myśli Herbert męstwie, jest pierwszy utwór z *Hermesa, psa i gwiazdy*, następnego zbioru – z 1957 roku. Chodzi o *Chrzest*. Jakże ważny to wiersz! Czytamy tam o potrójnym chrzcie: z wody, ognia i ziemi. Ci, którzy ocaleli z powodzi i pożarów, poddani są od razu życiowej weryfikacji. Ich wiara w życie jest mocna i „nieruchoma". Ich pogodzi „nicość lub miłosierdzie". Poeta zalicza jednak siebie do trzeciej kategorii: chrzczonych z ziemi: „my z tęczującą grudką ziemi pod powieką". Tylko tych spotka straszliwa kara, tylko ci nie zaznają spokoju, ci ocaleni, wyrwani z objęć wojennej śmierci. Dlaczego? „Bo zbyt mężni byliśmy w niepewności".

Niepewność chłopca i niepewność Nike wobec pewności uratowanych z pożogi, która nie kazała wybierać. Dylematy moralne wobec niewzruszonej postawy szukania ratunku. Kroczenie ku niechybnej śmierci wobec ucieczki ze śmierci ku życiu. Zasadnicze różnice, które Herbert przypomina, by dogłębnie zanalizować swój stan zawieszenia między poczuciem klęski a smakiem wolności. W *Strunie światła* przeważa uczucie niedosytu, wahania, niewiary. Wszak w wierszu *Kłopoty małego stwórcy* – a małym stwórcą jest i poeta od nowa uczący się alfabetu natury, ale i Bóg, pomniejszony do rangi nauczyciela porządkującego fakty – czytamy znamienne słowa: „to właśnie chyba twoim losem / być tworem bez gotowych kształtów / który poznaje-zapomina / nie marzyć ci o takiej chwili / gdy głowa będzie stałą gwiazdą". Zwróćmy uwagę na niepewność poetyckiej mowy: „chyba", niegotowe kształty, zapominanie, niewiara w spełnienie marzeń o stałości. To są tytułowe kłopoty twórcy, porażonego wojennym doświadczeniem. Herbert wyśmiewa w *Uprawie filozofii* nieżyciową i niepoważną w istocie postawę filozofa, który – „machając małymi rączkami", wymyśla na poczekaniu ideę nieskończoności, słowo byt i kamień filozoficzny. Świat nie wzrusza się jego „mądrością", wszystko toczy się swoim torem. Poeta i filozof staną się potrzebni innym, jeśli zrezygnują z udawania swej mądrości. Przypominam, że w *Arijonie* ideą śpiewaka z Lesbos jest przywracanie harmonii. Arijon stoi w „zamieci obrazów" i choć nie do końca jest zrozumiany, akceptuje się jego piękno. To on oswaja delfina, to on wypływa na morze „z wieńcem widnokręgów na głowie". On – zdobywca serc i serca rzeczy. Zamieć obrazów to nie mądrość. Nie mieć gotowych kształtów to budować świat z niepewności.

Zatem już w debiutanckiej książce Herbert ujawnia swoją podstawową zasadę poetyckiego myślenia, opartego na nieustannej konfrontacji przeciwieństw, „tradycji Zachodu z doświadczeniem mieszkańca Europy Wschodniej, przeszłości z dniem dzisiejszym, kulturowego mitu z materialnym konkretem życia"[7], na dzieleniu każdego zjawiska na „wartość i antywartość, na treść i przekaz, na przedtem i teraz"[8]. Poeta porusza się w świecie wartości, szukając dla siebie i ludzi zarażonych wojną, niepewnych, napiętnowanych kalectwem (w wierszu *Głos*, z drugiego zbioru, kaleki jest i poeta, i świat) – mocnej wiary. *Arijon* podpowiada, jaka to wiara, ale dopiero w *Hermesie, psie i gwieździe* Herbert wyraźnie opowie się za sztuką i wyobraźnią, przeciwko naiwnemu realizmowi i poprawności, chwaląc piękno niepoważne i kruche oraz „wielomówny język".

7/ S. Barańczak *Uciekinier z Utopii*, Wrocław 1994, s. 56.

8/ A. Kaliszewski *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 237.

Halina FILIPOWICZ

Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Zbigniewa Herberta[1]

I

Czy da się odczytać na nowo sztuki Zbigniewa Herberta?[2] Jego debiut w roli dramaturga w 1956 roku zbiegł się w czasie z wydaniem pierwszego tomu poezji, *Struny światła,* jednak utarło się przekonanie, że fascynacja pisarstwem Herberta nie obejmuje tekstów dramatycznych. Według dość rozpowszechnionej opinii Herbert jest przede wszystkim poetą i eseistą, a dopiero potem dramaturgiem. Niezależnie od oceny poszczególnych gatunków jego twórczości, nie ulega wątpliwości, że w krytycznoliterackiej syntezie, która stawia poetę wyżej od dramaturga, utwory dramatyczne uległy marginalizacji bądź „deklasacji"[3]. Kiedy w 1997 roku Bożena Shallcross zaproponowała mi, abym zajęła się sztukami Herberta, spodzie-

1/ Jestem szczerze zobowiązana Leokadii Kaczyńskiej, Michałowi Mikosiowi i Ewie Szymańskiej za ich hojną pomoc w gromadzeniu materiałów. Elwirze Grossman i Bożenie Shallcross jestem wdzięczna za inspirujące rozmowy, które towarzyszyły powstawaniu tej pracy.

2/ Są to: *Jaskinia filozofów* (1956, 1961), *Drugi pokój* (1958, 1958), *Rekonstrukcja poety* (1960, 1961), *Lalek* (1961, 1963) wystawiany również jako *Miasteczko zamknięte,* oraz *Listy naszych czytelników* (1972, 1997). Lata podane w nawiasach odnoszą się, odpowiednio, do daty pierwszego wydania i daty premiery teatralnej. Wykaz realizacji scenicznych sztuk Herberta można znaleźć w książce Andrzeja Kaliszewskiego *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990, s. 253-254, choć autor nie ustrzegł się nieścisłości i przeoczeń.

3/ Spośród dwudziestu tekstów przedrukowanych w *Poznawaniu Herberta* tylko dwa zajmują się sztukami Herberta (zob. *Poznawanie Herberta,* red. Andrzej Franaszek, Kraków 1998). W *Czytaniu Herberta,* w którym przedstawiono nowe opracowania poświęcone twórczości Herberta, znów tylko dwa artykuły (spośród osiemnastu) dotyczyły jego sztuk; zob. *Czytanie Herberta,* red. Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński, Ewa Wiegandt, Poznań 1995.

walam się zetknięcia z natrętnie literackim typem ekspresji, który kładzie nacisk na wypowiadany tekst i nie liczy się specjalnie ze zmienną, wieloaspektową materią żywego spektaklu teatralnego. Nic błędniejszego.

Na początek krótka dygresja. Utwory Sławomira Mrożka i Tadeusza Różewicza znalazły swoje stale miejsce w repertuarze teatru polskiego, tymczasem sztuki Herberta wystawiane są rzadko. Mało tego. W odróżnieniu od *Tanga* (1964) i *Emigrantów* (1974) Mrożka czy *Kartoteki* (1960) Różewicza, nie weszły one do kanonu współczesnej literatury dramatycznej. Krytyka, zarówno ta adresowana do szerokiego kręgu odbiorców, jak i ta przeznaczona na użytek grona specjalistów, ma do nich stosunek ambiwalentny. Traktuje je z rodzajem nabożnej czci jako swoistą komorę pogłosową poezji; ostatecznie jednak podciąga pod niewiele mówiącą kategorię słuchowiska radiowego, dalekiego kuzyna pozostałych uprawianych przez Herberta gatunków. Można utrzymywać, że skrajny minimalizm *Drugiego pokoju* antycypuje szorstkich i surowych *Swiadków, czyli naszą małą stabilizację* (1962) Różewicza albo że łamana składnia *Lalka* ulega w mniejszym stopniu konwencjonalnym wyobrażeniom o gatunku dramatycznym aniżeli najbardziej kontrowersyjne sztuki Różewicza[4], nie zmienia to jednak faktu, że eksperymenty dramaturgiczne Herberta nie wywołały trwałego odzewu.

Nic dziwnego. Ostatecznie, łatwo wskazać słabości sztuk Herberta. Wydają się one dosyć przypadkową, eksperymantalną mieszaniną dramatycznej reprezentacji i poetyckiej recytacji, przesadnego intelektualizmu i dziennikarskiej faktografii. Ich konstrukcja robi wrażenie serii niefortunnych gwałtownych cięć, które zrywają ciągłość akcji i mogą łatwo zdezorientować, a nawet zirytować publiczność teatralną. Te niezgrabne teksty, w których zbyt wiele jest wybuchów poezji lirycznej, a za mało efektów scenicznych, okazują się odporne wobec naszej „napastliwie wizualnej kultury"[5]. Widziane w kontekście powojennej polskiej dramaturgii, bledną wobec olśniewającej teatralności ikonolatrycznych dzieł Różewicza, a ich surowe wykonanie nie może mierzyć się z ostrą jak brzytwa precyzją wycyzelowanych sztuk Mrożka. Eksperymenty Herberta stawiają przed twórcami teatralnymi i krytykami niewdzięczne zadanie, nawet jak na standardy głównego nurtu polskiego teatru i dramatu, który manifestował zniechęcenie, a nawet zniecierpliwienie nazbyt ciasnymi i krępującymi konwencjami tradycyjnej konstrukcji dramatycznej i realizmu psychologicznego. Bez wątpienia, sztuki Herberta, podobnie jak większa część dwudziestowiecznej polskiej dramaturgii, zrywają z tradycją, która każe oczekiwać, iż teatr podporządkuje się regułom iluzjonizmu wzrokowego. Powracają one do zasad konceptualistycznych, które pozwalają artyście na konstruowanie wyobrażeń w oderwaniu od zewnętrznych referentów, a więc na

---

4/ W akcie III, na przykład, czas przeszły narracji bez przerwy przeplata się z tu i teraz akcji dramatycznej. Dlatego też nie jest do końca jasne, czy koledzy Lalka rzeczywiście ubierają jego ciało w kostnicy, czy też relacjonują zdarzenia, które już się rozegrały.

5/ Walter J. Ong *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, New Haven,Yale University Press 1967, s. 63.

tworzenie „obrazów scenicznych", których realność byłaby niezależna, choć nie mniej prawomocna od naszego wzrokowego doświadczenia rzeczywistości[6]. Bezsprzecznie jednak eksperymenty Herberta nie wyglądają – a w y g l ą d jest tu słowem kluczowym – na w pełni gotowy materiał na przedstawienie. Ich dramaturgiczność ma dosyć swoisty charakter, który wzbudza rezerwę u reżyserów[7]. Właśnie owo ulotne pojęcie odmienności otwiera przestrzeń dla dalszych teoretycznych dociekań.

Problem ze sztukami Herberta zamyka się po części w spostrzeżeniu, że są one „przegadane". Akcja ograniczona jest do minimum; widz tonie raczej w potoku słów, nie obrazów. Oczywiście, nie musi to być wadą. Wadą może być jednak niesceniczność. Sceniczność jest pojęciem trudnym do zdefiniowania; zwykle rozumie się przez nią umiejętność myślenia w kategoriach środków scenicznych i realizacji teatralnej, a więc zdolność pisania raczej za pomocą sceny niż na scenę. Pod tym względem Herbert wydaje się przeciwieństwem Różewicza, który w powojennej polskiej dramaturgii jest klasycznym przykładem autora myślącego obrazami, który stara się wyrwać swoją potencjalną publiczność z jej codzienności i przenieść w swobodny świat spektaklu teatralnego, gdzie fakt, iż jacyś ludzie robią z siebie widowisko na oczach innych nie niesie w sobie nic ekscentrycznego ani frywolnego. Różewicz doskonale zdaje sobie sprawę, że w dwudziestym wieku pragnienie postrzegania świata poprzez słowo zastępuje stopniowo znacznie łatwiejsze do zaspokojenia pragnienie postrzegania świata za pośrednictwem technik opartych na tworzeniu iluzji wzrokowej, takich jak film; Różewicz korzysta w pełni z tego epistemologicznego zwrotu. W takich sztukach, jak: *Kartoteka, Stara kobieta wysiaduje* (1968), *Na czworakach* (1971) czy *Białe małżeństwo* (1974) przedstawia burzliwe zmagania dwóch różnych języków (mowy i spektaklu). Różewicz-dramaturg jest zdeklarowanym wzrokowcem nie tylko dlatego, że jego sztuki ukazują rozdarcie między ikonolatryczną fascynacją efektami wizualnymi i ikonoklastycznym rozbijaniem uświęconych przez kulturę obrazów, ale także w głębszym, epistemologicznym sensie, który

6/ Teatr niezależny, przynajmniej we wschodnio- i środkowoeuropejskim wydaniu, nadal zachowuje coś z kontemplacyjnej aury otaczającej indywidualne dzieło sztuki. Niezależnie od tego, co utrzymuje Walter Benjamin, proces reprodukcji technicznej, szczególnie zaś szokowe efekty, typowe dla filmu, telewizji i wideo, nie zdołały (przynajmniej jak dotąd) unicestwić owej aury. Zob. Walter Benjamin *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, w: *Illuminations and Reflections*, trans. Harry Zohn, ed. Hannah Arendt, New York: Schocken 1968, s. 217-251.

7/ Pouczającą charakterystykę uprzedzeń dotyczących sztuk Herberta znajdzie czytelnik w: Stefan Kruk *Teatr Byrskich i dramat Herberta*, „Więź" 1968 nr 9, s. 78-86. Autor zwraca uwagę, iż „Herbert [...] tak pisze swoje utwory sceniczne, że reżyser w pierwszej chwili odnosi wrażenie ubóstwa środków, zwłaszcza teatralnych, więc sytuacyjno-ruchowych. Rodzi się w nim pokusa poprawiania autora, ożywiania na pozór statycznych rozmów" (s. 85).

wyraża się w zgodzie na pewien rodzaj wizualnego absolutyzmu: Różewicz pisze tak, jakby koniecznym warunkiem poznania rzeczy było ujrzenie jej – i to w sposób wyraźny – a czasami nawet, jakby widzenie było nieodzowne dla osiągnięcia choćby cząstkowej prawdy[8].

Ale Różewicz nie jest jedynym autorem, który koncentruje swoją uwagę na akcie postrzegania i rozmaitych jego implikacjach. Spośród wszystkich współczesnych polskich dramaturgów to właśnie Herbert zasługuje chyba na gruntowniejsze przewartościowanie ze względu na szczególne znaczenie, jakie w świecie jego dramatów odgrywają liczne, wzajemnie uwarunkowane operacje wzrokowe składające się na pozornie prosty akt patrzenia i widzenia w teatrze. Oznacza to możliwość zupełnie innego odczytania sztuk Herberta, jako zorientowanych na, a nie przeciwko doświadczeniu wzrokowemu. Krucha, czasem dyskusyjna wartość tych sztuk świadczy o skali trudności podjętego zadania.

Nieodłączną cechą poezji Herberta jest obrazowość języka, co wydaje się zrozumiałe, wziąwszy pod uwagę, jak wiele miejsca poświęcił on pisaniu o sztuce. Ale wykorzystanie obrazowości w charakterze interpretacyjnej podstawy w odniesieniu do sztuk, którym wyraźnie zbywa na efektach scenicznych, a co za tym idzie, na atrakcyjności wizualnej, może wydawać się dziwne. Stąd pokusa, by przyjąć, iż wyswobadzają one wizję z ograniczeń narzuconych przez wzrok i przeprowadzić analizę opartą na idei *quasi*-dialogu między różnymi gatunkami twórczości Herberta. Jeśli jednak bliżej przyjrzymy się tym sztukom, dojdziemy do wniosku, że spośród wszystkich powojennych polskich dramatopisarzy, Herbert okazuje się jedynym, który tak precyzyjnie i konsekwentnie uświadamia sobie funkcjonowanie samego narządu wzroku: ludzkiego oka. Herbert poszerza trzy wymiary poznania wzrokowego w teatrze, aby zmieścić w nich to, co teoretycy sztuki nazwali czwartym wymiarem – funkcjonowanie ludzkiego oka[9]. Dlatego sprawia wrażenie, jakby inscenizował przedstawienia-prowokacje przeznaczone dla uszu, a raczej oczu tych, którzy uznanie dla jego sztuk wpisali w ramy wyrażonej przez krytykę aprobaty dla innych uprawianych przezeń gatunków literackich.

Sztuki Herberta odwołują się wyraźnie do czegoś, co można by nazwać retoryką widzenia. Z godną uwagi konsekwencją aktywizują one różne formy widzenia /niewidzenia, a co za tym idzie, wiedzy /niewiedzy[10]: spojrzenie, rzut oka, obser-

8/ Omawiam tę kwestię bardziej szczegółowo w: *A Laboratory of Impure Forms: The Plays of Tadeusz Różewicz*, New York, Greenwood Press 1991.

9/ Więcej na temat czwartego wymiaru w sztuce, zob. na przykład: Edward Fry *Cubism*, New York, Oxford University Press 1966, s. 128-130.

10/ Jak zauważa Jaroslav Pelikan, czasownik „wiem" w klasycznym języku greckim ma formę czasu przeszłego dokonanego (perfect) czasownika „widzę", oba zaś wykazują związek z łacińskim *video* („widzę") oraz słowiańskimi słowami odnoszącymi się do wiedzy i widzenia (*Imago Dei: The Byzantine Apologia for Icons*, Princeton, Princeton University Press 1990, s. 103). W języku polskim wspólny źródłosłów mają czasowniki „wiedzieć" i „widzieć". Uzus językowy odzwierciedla jedną z podstawowych cech europejskiej kultury i myśli: skłonność, nazwaną przez Martina Jaya

wację i podpatrywanie, a także odwrócony wzrok, ograniczone pole widzenia, niedowidzenie, ślepotę, puste spojrzenie żywego trupa. Istotne są w tym przypadku nie tyle konkretne różnice między poszczególnymi sztukami, ile stanowczy nacisk położony na doświadczenie wzrokowe, a więc nadrzędność poznania wzrokowego. Rzecz jasna, niektóre postacie nie widzą, innych nie można zobaczyć, jeszcze inne potrafią dostrzec jedynie własne pragnienie bycia dostrzeżonym. Ta swoista arytmetyka odbywa się pod czujnym okiem publiczności, gdy tymczasem „ślepe" („prześlepione") obrazy paradoksalnie potwierdzają, że ekonomia wymiany wzrokowej odgrywa wyjątkową rolę w sztukach Herberta. Od *quasi*-kubistycznej konstrukcji chóru i odtworzenia alegorii Platońskiej jaskini w *Jaskini filozofów*, aż do przemiany Homera z mówcy w obserwatora w *Rekonstrukcji poety*, sztuki Herberta obfitują w nawiązania do wizualnych aspektów dramatu, przypominają o współzależności i przenikaniu się w dramacie tekstualności i obrazowego przedstawienia.

Powstaje praktyczne pytanie, czy ten rodzaj retoryki widzenia jest wystarczająco przekonujący, aby sprawdzić się w żywym spektaklu. Inscenizacja sztuki Heinera Mllera *Hamletmachine*, dokonana przez Roberta Wilsona w 1986 roku na scenie New York University, przekonuje, że tak[11]. Na poziomie teoretycznym z pozoru proste pytanie wywołane przez dramaturgiczne eksperymenty Herberta można by sformułować w sposób następujący: jeśli sztuka to coś więcej niż tylko słowa zapisane na stronie, w jakich jeszcze obszarach znaczeniowych (oprócz przedstawienia dramatycznego) zaznacza ona swoje istnienie?

Zastosowanie wiedzy teoretycznej w nauczaniu o teatrze sprowadzało się z reguły do tego, iż posługiwano się spektaklem dla uwypuklenia niestabilności tekstów dramatycznych, a przy okazji kwestionowano tradycyjny rozdział między tekstem sztuki a przedstawieniem[12]. Badania interdyscyplinarne pogłębiły naszą wiedzę na temat związków między tekstualnością a przedstawieniem obrazowym. Dzisiejsze zainteresowanie krytyki kulturą wizualną ożywiło również zainteresowanie ekfrazą, tropem retorycznym, oznaczającym „werbalne przedstawienie

---

„wzrokocentryzmem", do przedstawiania wiedzy i prawdy za pomocą określeń zapożyczonych z dziedziny doświadczenia wzrokowego (zob. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press 1993, s. 21-82). Wzorując się na greckiej koncepcji filozoficznej nieodzowności widzenia, zwłaszcza na Arystotelesowskim uznaniu prymatu wzroku w *Metafizyce*, myśl europejska stawiała zwykle wzrok przed innymi zmysłami, uznając go za źródło wiedzy.

11/ Jak trafnie zauważyła Erika Munk, *Hamletmachine* Wilsona był „zamachem na nasz sposób patrzenia", w swojej formie „wymierzonym przeciwko wrażliwości ukształtowanej przez telewizję"; *The Only Theater*, „The Village Voice", 27 May 1986, nr 51, s. 102.

12/ Na ten temat zob. zwłaszcza W. B. Worthen *Disciplines of the Text /Sites of Performance*, „The Drama Review", 1995 vol. 39, no. 1, s. 13-28; Jill Dolan et. al., *Responses to W. B. Worthen's Disciplines of the Text/Sites of Performance*, „The Drama Review", 1995 vol. 39, nr 1, s. 28-41.

przedstawienia graficznego"[13] i zachęciło do badań ukazujących złożony charakter relacji między słowem i obrazem[14]. Dramat i teatr stanowią tu naturalny przedmiot dociekań, ponieważ w obu przypadkach język wizualizacji odgrywa zasadniczą rolę. Biorąc za przykład sztuki Herberta, proponuję rozciągnąć pojęcie ekfrazy na dramat i potraktować tekst sztuki jako najpełniejszy wyraz wyobraźni ekfrastycznej – zmediatyzowaną formę postrzegania wzrokowego lub werbalizację szczególnego rodzaju „myślenia obrazowego", które organizuje tekst sztuki wokół projektowanej realizacji scenicznej[15].

Zastanawiając się nad istotą przedstawienia dramatycznego, warto pamiętać o znanym paradoksie, związanym z tworzeniem obrazowych wyobrażeń za pośrednictwem nieobrazowego medium słów. Na poziomie tekstualnym nadal skłonni jednak jesteśmy oddzielać dramat od przedstawienia. Zapomina się w ten sposób o tym, że sztuki mają z założenia charakter obrazowy, ponieważ pisane są na konkretny instrument, jakim jest teatr. Proponuję zatem zawiesić zwyczajowe łączenie dramaturgii Herberta z jego poezją i prozą, aby lepiej zrozumieć to, co dzieje się w jego sztukach[16]. Z pewnością, moje rozważania wyrywają sztuki z kontekstu tworzonego przez pozostałe formy gatunkowe, a tym samym oddalają się od przyjętego w studiach nad pisarstwem Herberta kultu syntezy, który skłonił na przykład Martę Piwińską do stwierdzenia:

> Nie ma Herberta-eseisty, Herberta-poety, Herberta-dramaturga. To wciąż ten sam Herbert [...]. Dlatego dramaty Herberta nie dają się czytać „osobno" – poza jego poezją, poza jego szkicami. Zapewne, w większym lub mniejszym stopniu tak jest z każdym pisarzem. U Herberta jednak ta organiczna niemal jedność twórczości jest szczególnie ważna. Pisać to dla Herberta tyle, co tworzyć świat. A świat to rozwijająca się w czasie jedność.[17]

Nie chodzi o to, aby wprowadzać na siłę sztuczne podziały między różnymi rodzajami twórczości Herberta i doszukiwać się w jego tekstach dramatycznych gatunkowej czystości. Nie jest moim zamiarem ustalanie idealnie przejrzystej, stabilnej i definitywnej – w etymologicznym znaczeniu tego słowa – klasyfikacji sztuk Herberta ani przeprowadzenie testów mających określić prawdopodobień-

---

13/ J. Heffernan *Ekphrasis and Representation*, „New Literary History", 1991 vol. 22, nr 299.

14/ R.D. Altick *Pictures from Books: Art and Literature in Britain, 1760-1900*, Columbus, OH, Ohio State University Press 1985; W. J. T. Mitchell *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press 1994.

15/ Terminem „myślenie obrazowe" posługuję się za Rudolfem Arnheimem. Zob. tegoż, *Visual Thinking*, Berkeley, University of California Press 1983.

16/ Odmienne stanowisko prezentują na przykład: Anna Krajewska *Teatralna persona*, w: *Czytanie Herberta*, s. 179-195; Janusz Maciejewski *Herbert w słuchowiskach radiowych*, „Literatura", 28 czerwca 1973, s. 13; Marta Piwińska *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, w: *Poznawanie* Herberta, s. 307-332; Marta Wyka *Jak oswajać konieczność, czyli o twórczości Herberta*, „Dialog" 1971 nr 7, s. 96-101.

17/ M. Piwińska *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, w: *Poznawanie...*, s. 307-308.

stwo ich scenicznego sukcesu lub porażki. Chcę raczej poddać pod rozwagę immanentną performatywność dramatu, szczególnie zaś tekstualny projekt ekonomii wymiany, obejmujący typową wymianę wzrokową – między postacią a postacią oraz między wykonawcą a widzem[18]. Akty patrzenia i widzenia (lub niewidzenia), które zachodzą między postaciami w sztuce, rozgrywają się na naszych oczach, oczach potencjalnych (lub faktycznych) obserwatorów. Jeśli chce się przeprowadzić reinterpretację sztuk Herberta, trzeba zacząć od krytycznej analizy performatywnych mechanizmów jego „obrazkowych historii", czyli od gry między tekstualnym a wizualnym. Aby zapewnić pojęciowy kontekst dla takiej reinterpretacji, zajmę się najpierw stroną dźwiękową tych sztuk, a następnie zbadam sposoby, do jakich ucieka się Herbert, aby przyciągnąć rozbiegany wzrok tekstualisty ku teatrowi jako miejscu oglądania spektaklu.

II

W *Rekonstrukcji poety,* w swoim pierwszym monologu Homer mówi: „Mam czterdzieści pięć lat. Mieszkam w Milecie. Żona, syn, dom z ogródkiem"[19]. Frazy te wpływają decydująco na mój sposób czytania sztuk Herberta. Treść jest bezdyskusyjna; to, co Herbert ma do powiedzenia, zostało już powiedziane wcześniej: człowiek jest samotny, życie bez miłości jest samotne i puste, ludzie są gruboskórni, polityka przeżarta korupcją. Uderzający jest jednak sposób mówienia. Koncentrując się na treści sztuk, łatwo przeoczyć, jak znakomicie wyczulony słuch ma Herbert na potoczną polszczyznę, nawet wówczas gdy ucieka się do antycznej stylizacji. Najważniejsza nie jest tu zatem treść, jaką niosą słowa, ale wywoływany przez nie efekt. Z pozornie wyjałowionego języka potocznego Herbert wydobywa godne podziwu efekty, głównie natury rytmicznej. W powojennej polskiej dramaturgii rzadko ma się do czynienia z tak zubożonym słownictwem i tak imponującym rytmem. Herbert jest magiem językowej ekonomii, czarodziejem rytmu[20].

Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie, że w latach sześćdziesiątych Herbert, ze swym własnym, łatwo rozpoznawalnym stylem, należał – obok Mrożka i Różewicza – do czołówki nowej polskiej dramaturgii[21]. A jednak realizacje te-

18/ Choć może się to wydać zaskakujące, krytycy nie interesowali się zbytnio teatralnymi aspektami sztuk Herberta. Perspektywę teatralną uwzględniają w swoich tekstach: Ewa Guderian-Czaplińska i Elżbieta Kalemba-Kasprzak *Teatr poety,* w: *Czytanie Herberta,* s. 196-211; Jacek Marczyński *Konstrukcja dramatów Zbigniewa Herberta,* „Przegląd Humanistyczny" 1974 nr 5, s. 103-116.

19/ Z. Herbert *Dramaty,* Wrocław 1997, s. 59.

20/ Pisząc to, mam świadomość, że sztuki Herberta potrafią być miejscami rozwlekłe.

21/ Premiery pierwszych czterech sztuk Herberta zbiegły się w czasie z erupcją talentów w polskiej dramaturgii. Po *Policji* (1958), teatralnym debiucie Mrożka, pojawiły się: *Na pełnym morzu* (1961) oraz *Striptease* (1962), które przyniosły Mrożkowi natychmiastowy rozgłos. *Kartoteka* Różewicza ukazała się w 1960 roku i ostatecznie zapewniła autorowi poczesne miejsce w kanonie współczesnej polskiej dramaturgii.

atralne, oparte na jego tekstach poetyckich, budziły znacznie większe zainteresowanie niż jego sztuki. Najlepszym chyba przykładem owej szczególnej formy teatralnej – przedstawienia poetyckiego – jest *Raport z oblężonego Miasta* (1983) przygotowany przez Teatr Ósmego Dnia[22]. Spektakl, wystawiony w niespełna dwa lata po przewrocie wojskowym Wojciecha Jaruzelskiego, oddziaływał wstrząsowo na publiczność, która patrzyła jak jej własne traumatyczne doświadczenie stanu wojennego przekształcone zostaje w sztukę. *Trauma* to oczywiście greckie słowo, oznaczające „ranę", i można powiedzieć, że spektakl Teatru Ósmego Dnia przypominał, odnawiał i rozjątrzał polskie rany i krzywdy historyczne. A jednak, w typowo Herbertowski sposób, oparł się pokusie głoszenia wyjątkowości polskiego cierpienia i samej konwencji „literatury cierpiętniczej".

Mimo całej estetycznej i politycznej śmiałości, realizacje w rodzaju *Raportu z oblężonego Miasta* Teatru Ósmego Dnia przyczyniły się raczej do utrwalenia obrazu Herberta-poety, a nie Herberta-dramaturga. Zainteresowanie teatrów jego sztukami okazuje się odwrotnie proporcjonalne do ilości pochwał wyrażanych przez krytykę[23]. A oto kolejny paradoks. W ogromnej literaturze na temat twórczości Herberta znaleźć można jedynie garść artykułów poświęconych tekstom dramatycznym[24]. Większość krytyków nie potrafi przy tym uciec przed magnetyzmem poezji Herberta. W rezultacie poezja stanowi często interpretacyjną płaszczyznę odniesienia dla sztuk. Taki styl odbioru włącza je jednak dalej w krytycznoliteracki dyskurs, który poetę stawia przed dramaturgiem.

Umieszczanie sztuk Herberta w obrębie oddziaływania magnetycznego pola jego poezji jest zarazem słuszne i niesłuszne. Przede wszystkim trzeba wyjaśnić problem intertekstualności, która obejmuje autoreferencjalność i autocytat. Czy stosowana przez Herberta metoda samozapożyczeń jest formą kontynuacji zapisu poetyckiego, czy raczej sposobem wprowadzenia krytycznego dystansu i przełamania kulturowych nawyków, które umniejszają znaczenie dramaturga, dowartościowując poetę? Czy odzyskiwanie wykorzystanego wcześniej materiału tekstowego jest demistyfikacją reprezentacji dramatycznej, a więc techniką metadrama-

---

22/ Więcej informacji na temat tej realizacji zob. Kathleen M. Cioffi *Alternative Theatre in Poland 1954-1989*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers 1996, s. 163-164.

23/ Pisząc o pochwałach krytyki, muszę wskazać na pewien wyjątek: Bogdan Wojdowski *Jaskinia filozofów (list do reżysera)* w: tegoż, *Próba bez kostiumu (szkice o teatrze)*, Warszawa 1966, s. 90-95.

24/ Wybraną bibliografię można znaleźć w: *Czytanie Herberta*, s. 274. Wśród publikowanych ostatnio opracowań warto wymienić: Ewa Guderian Czaplińska i Elżbieta Kalemba-Kasprzak *Teatr poety*, w: *Czytanie...*, Anna Krajewska *Teatralna persona*, w: *Czytanie...*, Charles S. Kraszewski *Letters from our Readers: Zbigniew Herbert's Myth of Democles*, „The Polish Review", 1998 vol. 43, nr 3, s. 277-298; Ch.S. Kraszewski *Now the Hungry Dogs Come Out: Zbigniew Herbert's „Lalek" and the Question: Who Is My Brother?*, „The Polish Review", vol. 42, no 3 (1997), s. 277-296; Ch.S. Kraszewski *The Poor Man's Macbeth: Zbigniew Herbert's Anti-Tragedy „Drugi pokój"*, „The Polish Review", 1998 vol. 43, nr 3, s. 261-275.

tyczną, która spowalnia tempo akcji i w ten sposób uwypukla jej sztuczny charakter? Czy też jest to technika teatralna, rodzaj Brechtowskiego *Verfremdungseffekt* („efektu obcości"), która włącza refleksję krytyczną w strukturę przedstawienia dramatycznego, aby uwolnić „widza od wyimaginowanych i iluzorycznych identyfikacji"[25]? Istnieje także kwestia licznych monologów, które wypełniają sztuki Herberta. W odróżnieniu od *soliloquium*, monolog zakłada obecność potencjalnych interlokutorów – milczących słuchaczy[26]. W czasach, gdy oczekuje się, aby dramat opierał się na dialogu, ponieważ rozbudowane monologi wydają się nierealistyczne, Herbert sprawia wrażenie, jakby bawił się naszymi oczekiwaniami, odwołując się do konwencji monologu dramatycznego, który osadzony jest między dramatem a poezją.

Można by zatem przekonywać, że hybrydyczne sztuki Herberta są przykładem prowokacyjnego naginania gatunku i dlatego domagają się interpretacji, która przymyka oko na gatunkowe klasyfikacje. Herbert nieustannie przekracza granice: rodzajów literackich, poszczególnych sztuk, sztuki jako takiej. Jego dramaty zmierzają od „porządku" do „nieporządku", od „harmonii" do „chaotyczności". Konwencje różnych sztuk i gatunków wykorzystywane są jedne przeciwko drugim; nie ma mowy o ich prostym, bezkolizyjnym łączeniu. Mimo iż niestabilność sztuk Herberta udaremnia wszelkie próby narzucenia im jakiejkolwiek ujednolicającej spójności, metoda interpretowania dramatów poprzez poezję zmierza do przywrócenia takiego właśnie stanu: jednolitej spójności Herbertowskiego świata, w którym naczelne miejsce zajmuje poezja. Wyjątkowo pouczające okazuje się w tym kontekście porównanie stosunku krytyki do „niepoprawnych" sztuk dwóch czołowych poetów-dramaturgów powojennej Polski: Różewicza i Herberta. Różewicza kojarzono z zamętem rzeczywistości, płynnością kłębiącego się życia; Herberta – ze sztuką wysoką i porządkiem etycznym[27]. Dlatego też w „nieuporządkowaniu" tekstów dramatycznych Różewicza nie dostrzega się zwykle zagrożenia; utrzymuje się raczej, że pobudza ono grę intelektu i wyobraźni w procesie budowania znaczeń. Natomiast „nieuporządkowanie" sztuk Herberta stwarza problem, ponieważ stanowi wyzwanie dla krytycznej kliszy, która przedstawia Herberta jako moralnego arbitra i sumienie społeczeństwa. Jego utwory dramatyczne nie odpowiadają oczekiwaniom krytyków, dlatego ich „nieuporządkowanie" należy na powrót ująć w karby. Mówiąc najogólniej, krytyczna recepcja sztuk Herberta spro-

---

25/ E. Diamond *Brechtian Theory. /Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism*, „The Drama Review", 1998 vol. 32, nr 1, s. 83.

26/ C. Hugh Holman i William Harmon podają użyteczną definicję: „Zwykle przez m o n o l o g rozumie się słowa wygłoszone przez kogoś w obecności słuchaczy, którzy zachowują milczenie", *A Handbook to a Literature*, New York, Macmillan 1992, s. 300. Autorzy zwracają też uwagę, że za twórcę monologu dramatycznego w poezji uchodzi zwykle Robert Browning, który posłużył się tą formą wypowiedzi, m.in. w wierszu *My Last Duchess*.

27/ Porównaj na przykład: Kazimierz Wyka *Różewicz parokrotnie*, red. Marta Wyka, Warszawa 1977 oraz *Poznawanie...*

wadza się do radzenia sobie z nieznanym za pomocą znanych kategorii – to znaczy za pomocą kategorii przyjętych w interpretacjach jego poezji.

Takie podejście – odczytywanie dramatów Herberta przez pryzmat poezji – skutecznie odciągnęło uwagę badaczy od wizualnej strony jego sztuk w kierunku słowa pisanego. Można by jednak argumentować, że są to teksty najbardziej nieuchwytne i najbardziej niepodatne na tradycyjne kategorie krytyki teatralnej w całej współczesnej polskiej dramaturgii. Przy odrobinie wysiłku można jakoś zaklasyfikować sztuki Mrożka i Różewicza, Janusza Głowackiego i Ireneusza Iredyńskiego. Ale sztuki Herberta to trudny szkopuł. Kpią w żywe oczy z utartych pojęć krytyki. Z pewnością jest w nich coś „dziwnego", a nawet „wyjątkowego". Ale czy są to „rzeczywiście" sztuki?

Rozpowszechniona interpretacja sztuk Herberta jako kompozycji dźwiękowych, nadających się bardziej do radia niż na scenę, pochodzi od samego Herberta, który skorzystał z uprzywilejowanej roli autora i za pomocą podtytułów w subtelny sposób narzucił odbiorcom interpretacyjną strategię[28]. *Lalka* nazywa „sztuką na głosy"[29], *Listy naszych czytelników* „słuchowiskiem"[30]. Na dodatek w *Lalku* uznaje radio za jedną z osób dramatu. A w *Rekonstrukcji poety* porównuje uczony wykład Profesora do zacinającej się igły gramofonu. Radio w *Lalku* i, w sposób symboliczny, gramofon w *Rekonstrukcji poety* występują jako narzędzia kształtowania ludzkiej świadomości. Gdy na przykład w *Lalku* z radia rozlegną się oczekiwane dźwięki, mieszkańcy miasta zapadają w letarg. Ostatecznie jednak zarówno radio, jak i gramofon służą do zdekonstruowania roli, jaką technologiczne środki przekazu odgrywają w autorytarnej polityce i indoktrynacji umysłów. Te same środki przekazu, które służyły celom totalitarnym – osłabiając zmysł krytyczny i kreując atmosferę przyzwolenia – sugerują wyjście z totalizującej struktury: zjawisko zakłóceń i szumów komunikacyjnych. Oznacza ono, że każda wiadomość jest zawsze już zafałszowana i że odbiorcy mogą być aktywnymi uczestnikami komunikacji, wyłuskującymi własny, „nieautoryzowany" sens z podanej informacji. Zniekształcenia, zakłócenia lub szumy właściwe dla wszelkich kanałów komunikacyjnych mogą stanowić zarzewie oporu wobec autorytarnej polityki, wyrażające się w aktach samodzielnej interpretacji – to znaczy zindywidualizowanego (niekolektywnego) słuchania.

Pomysły te wykorzystane zostały w *Lalku* i *Rekonstrukcji poety*, gdzie zakłócenia i panujący wkoło gwar przerywają coś, co można by nazwać ekspansją autorytarnego głosu. Nakładanie się głosów, powodowane przez cztery megafony i toczące się równocześnie rozmowy w *Lalku*, nieustanne powtórzenia i kapanie wody w *Rekonstrukcji poety* można traktować jako swoiste zwarcie na łączach między autorytarnym głosem i indywidualnym podmiotem. Intuicyjne wyczucie przez Herberta re-

28/ W istocie zdumiewająca jest bezkrytyczność, z jaką badacze literatury odnieśli się do wyrażonej wprost intencji autorskiej.

29/ Z. Herbert *Dramaty*, Wrocław 1997, s. 103.

30/ Tamże, s. 151.

lacji między akustycznym szumem a informacją otwiera przed publicznością – jeśli nie przed postaciami – pluralistyczne, antyautorytarne możliwości. Herbert wciąga publiczność do współpracy, wykorzystując pojęcie szumu akustycznego, charakterystycznego dla wszelkich technologii komunikacyjnych. W *Rekonstrukcji poety*, na przykład, Proferor przekazuje oficjalną historię, ale efekt igły gramofonowej, zaklinowanej w rowku płyty, przedziela słowa jego monologu przerwami, wprowadzając w ten sposób szum informacyjny, który komplikuje autorytarny scenariusz. My, publiczność, musimy domyślać się znaczenia słów, a tym samym uczestniczyć w jego tworzeniu.

Moja akustyczna interpretacja wydaje się potwierdzać odczucia wielu krytyków: sztuki Herberta przeznaczone są raczej dla radia niż dla sceny. Dla dopełnienia, chciałabym raz jeszcze przyjrzeć się stosowanej przez Herberta terminologii. W *Rekonstrukcji poety* listę postaci opatruje on nagłówkiem „Głosy"[31], zamiast „Osoby". W *Lalku* znów posługuje się terminem „Głosy"[32], choć tym razem wydaje się to uzasadnione; w końcu *Lalek* to „sztuka na głosy". Jednak Reporter w *Lalku*, zwracając się do publiczności, używa słowa „widzowie"[33], a nie słuchacze. Można by oczekiwać, że w *Listach naszych czytelników*, noszących podtytuł „słuchowisko", Herbert, układając listę postaci, zdecyduje się na określenie „Głosy". On jednak wybiera „Osoby"[34]. W przeprowadzonej przez Herberta klasyfikacji gatunkowej własnych sztuk występują oczywiste, chyba nawet ostentacyjne potknięcia. Można je odczytać jako wyraz ambiwalentego stosunku do dramatu jako rodzaju literackiego. Ale można też odebrać je jako próbę refleksji nad elementami strukturalnymi teatru (postacią, rolą, grą aktorską, publicznością, głosem, obrazem), a więc jako wysiłek ponownego przemyślenia znaczenia aktu naśladowczego przedstawienia w dramacie.

Przedstawienie teatralne wiąże się oczywiście z równoczesną kumulacją wrażeń wizualnych i werbalnych, które walczą o przyciągnięcie naszej uwagi. Nieodmiennie jednak teatr uprzywilejowuje raczej akt patrzenia niż słuchania. Teatr to widowisko, ponieważ jego strona wizualna jest zawsze obecna, podczas gdy wypowiadany tekst może być ograniczony do minimum, zniekształcony, zastąpiony przez dźwięki niewerbalne lub w ogóle wyeliminowany. Ale teatr dzieje się zawsze w sposób „niekompletny", a więc momentalny. Jest formą elegijną, przykładem nietrwałości. Ta nietrwałość odróżnia teatr od innych sztuk wizualnych, a także od tekstów pisanych. Ostatecznie więc nasuwa się pozornie naiwne pytanie: dlaczego poeci, tacy jak Herbert, zwracają się w stronę dramatu, a co za tym idzie, w stronę teatru? Przecież pojęciu trwałego, czy nawet ponadczasowego dzieła sztuki teatr przeciwstawia sposób ekspresji, który pozostaje zawsze prowizoryczny – nieprzewidywalny, nietrwały, podatny na zmiany. Czy poeci zwracają się w stronę teatru

31/ Tamże, s. 56.

32/ Tamże, s. 104.

33/ Tamże, s. 109.

34/ Tamże, s. 152.

dlatego, że realizacja teatralna przez swoją niestabilność i nietrwałość potrafi podważyć autorytaryzm i wyłączną, ujednoliconą perspektywę spojrzenia „z wysokości"? W świecie pozbawionym miarodajnego punktu odniesienia idea teatru w ogóle, zaś funkcjonalnych ról w szczególności, przemówiła do Różewicza dlatego, że dopuszcza wielość zajmowanych przez podmiot stanowisk. I choć dokładne powody mogły być inne, nie można wykluczyć, że teatr przyciągnął Herberta dlatego, że oferuje zdecentralizowany, ruchomy punkt widzenia, co oznacza podważenie wszystkich ambicji unifikacyjnych.

Ale jest jeszcze coś. Teatr stwarza – niedoskonałą co prawda – alternatywę dla niewystarczalności naszych słów. Choć materialność teatru potrafi przytłoczyć dramat swoim ciężarem i ostatecznie sprowadzić jego potencjał do szczegółów codziennego życia, istnieje też możliwość, że w przedstawieniu teatralnym poeci zdołają wypowiedzieć za pomocą „rzeczy" to, co nie może zostać wypowiedziane w słowach. Teatr, który potrafi „pokazać" ciszę i czas, jest w szczególny sposób powołany do tego, by dać „przemówić" niewyrażalności naszego istnienia. Jak powiedział kiedyś Heiner Müller, „w teatrze kwestią podstawową jest cisza. Teatr może obyć się bez słów, ale nie może obyć się bez ciszy"[35].

III

Zmagania z problemem wizualności utworów dramatycznych Herberta warto zacząć od lektury *Drugiego pokoju*. Złożone napięcie między widzialnym i niewidzialnym odgrywa istotną rolę we wszystkich sztukach Herberta; tu ukazane zostaje w sposób najbardziej dosłowny. Co się stanie, gdy naturalny obiekt zainteresowania widza, postać, nie pojawi się w sztuce? Herbert jest jednak zbyt wrażliwy na zakazane uroki dramatu mieszczańskiego[36] (a przy tym zbyt mądrym dramaturgiem), by tworzyć sztukę, w której jedyną interesującą postacią jest ktoś, kogo nie można zobaczyć. W *Drugim pokoju* występują więc trzy postacie, dzielące niewielkie mieszkanie: obecni na scenie On i Ona oraz nieobecna na scenie stara kobieta, którą w spisie osób określa się bezdusznym, uprzedmiotawiającym zwrotem: „To, co jest za ścianą"[37]. Dla dwojga młodych ludzi staruszka jest istotnie przedmiotem, który stoi na drodze do przejęcia jej pokoju. Stąd pokusa, aby odczytywać *Drugi pokój* przez okulary moralisty, jako wypowiedź na temat upadku humanistycznych wartości. Jednak uporczywie obecne w sztuce przeciwstawienie widzialnego i niewidzialnego skłania do głębszej analizy, która wykracza poza ten typ lektury.

35/ A. Holmberg *A Conversation with Robert Wilson and Heiner Mller*, „Modern Drama", 1988 vol. 31, nr 3, s. 458.

36/ „Zakazane" w kontekście szczególnego pojmowania roli teatru i dramatu w polskiej kulturze. Jak już wcześniej wspomniałam, idea sceny jako miejsca naśladowczego przedstawiania rzeczywistości nie należy do istoty tradycji polskiego teatru i dramatu.

37/ Z. Herbert *Dramaty*, s. 78.

Choć niewidoczna, staruszka wywiera przymożny wpływ na wyobraźnię dwojga młodych ludzi. Jej niewidzialna obecność daje o sobie znać na przestrzeni całej sztuki. To właśnie skłania do przyjęcia innej niż moralistyczna formy analizy. Para wysyła do staruszki list, który ma ją przestraszyć i wkrótce potem za ścianą zapada cisza. Czy staruszka umarła? Brak odgłosów wydaje się oznaczać śmierć. Ale słyszeć, choćby nawet ciszę, to za mało. Wiedzieć to widzieć. Jesteśmy w królestwie zaborczego i wpływowego tropu, który Martin Jay określił mianem „wzrokocentryzmu" europejskiej kultury i myśli, w królestwie epistemologicznego założenia, które zrównuje poznanie z poznaniem wzrokowym. Młoda kobieta zagląda przez dziurkę od klucza, ale coś zasłania jej widok. Mężczyzna idzie do budynku naprzeciwko i z okna klatki schodowej stara się dojrzeć staruszkę, ale zasłony w oknach jej pokoju ograniczają mu pole widzenia. Pod sam koniec sztuki wchodzi do pokoju staruszki i stwierdza, że kobieta umarła.

Układ, w którym jedna z postaci obserwuje drugą, zajętą z kolei obserwowaniem trzeciej, ma w sztuce pierwszorzędne znaczenie, połączone wektory symbolizują tu bowiem sprzeczne pragnienia, które pozostają niewypowiedziane, a przynajmniej niezaspokojone. O wszystkich działaniach dowiadujemy się jednak pośrednio, z rozmów dwojga młodych ludzi. Nie widzimy ich, kiedy podejmują próby naocznego poznania prawdy. Widzimy ich tylko wówczas, gdy oni sami nie widzą. Stawia nas to w tej samej sytuacji. Nie tylko oni, ale i my nie widzimy, co dzieje się w drugim pokoju. W finałowej scenie musimy zaufać słowom mężczyzny, kiedy stwierdza, że rzeczywiście widział ciało staruszki; podobnie jak dziewczyna, nie mamy dostępu do bezpośredniej wiedzy. Teatr tradycyjny bazuje zwykle na zróżnicowaniu kompetencji postaci i widza i na (potencjalnej) przewadze milczącego widza, tymczasem ekonomia wymiany wzrokowej w *Drugim pokoju* podważa naszą dominującą pozycję superarbitra. Mimo bogactwa „realistycznych" szczegółów scenograficznych i sytuacyjnych, w gruncie rzeczy widzimy, że nie dane jest nam zobaczyć.

Drugi pokój prezentuje swoisty „negatywny wizualizm". W *Rekonstrukcji poety* i *Lalku* wizualizm sprowadza się do uporczywego podkreślania roli widzenia w doświadczeniu człowieka – zarówno prostego aktu empirycznej obserwacji wzrokowej, jak i bardziej złożonego, symbolicznego oglądu zdarzeń za pomocą oka umysłu[38]. Pozornie obie sztuki dzieli przepaść. W *Rekonstrukcji poety* samotny głos poety, dobiegający ze sceny, która przedstawia być może wnętrze czaszki, przywodzi na myśl pustkę świata w dosłownym i metaforycznym sensie zapomnianego przez boga, świata, na który bogowie pozostają ślepi[39]. *Lalek,* w którym tytułowy bohater zostaje zabity w pijackiej burdzie, dostosowuje się do bełkotliwej mowy umysłów i ciał, gdyż język – zwłaszcza język wartości, pryncypiów moralnych – zawodzi bohaterów. Dlatego też łatwo uznać *Rekonstrukcję poety* za wytwór metapo-

38/ M. Jay *Downcast...*, s. 21.

39/ Tamże, s. 29.

etyckiej samoświadomości, zaś w *Lalku* dostrzec próbę ukazania rozpadu wspólnoty i upadku zarówno języka, jak i moralności.

Obie sztuki odwołują się jednak do widzenia jako metafory wzrokowej, wyrażającej ludzkie doświadczenie. Innymi słowy, stawiają obok siebie dwa typy widzenia, a tym samym dwa typy poznania: z jednej strony, empiryczne (to znaczy „obiektywne", a więc „oficjalne") obserwacje Reportera w *Lalku* i Profesora w *Rekonstrukcji poety,* z drugiej strony, intuicyjne lub wewnętrzne (to znaczy „subiektywne", a więc „nieoficjalne") spostrzeżenia Babki w *Lalku* i Homera w *Rekonstrukcji poety.* Reporter w *Lalku* pośredniczy między rzeczywistością a naszym postrzeganiem rzeczywistości. Pomaga nam widzieć, to znaczy pomaga nam obserwować, ale zarazem, jako przedstawiciel władzy, porządkuje i interpretuje nasze wrażenia wzrokowe zgodnie z oficjalnym punktem widzenia. Jego dążenie do uzyskania empirycznego oglądu oraz czegoś, co można by nazwać uzurpacją doskonałej komunikacji, zostaje kilkakrotnie zakłócone przez niewidomą Babkę, która upiera się przy własnej, nieoficjalnej, prywatnej wersji: „Pamiętam, wszystko pamiętam. Oczu nie mam, ale pamiętam. Oczy mi teraz niepotrzebne"[40]. Inaczej mówiąc, autorytarnym posunięciom Reportera przeciwstawione zostają „nieuprawnione" interwencje wewnętrznego oka Babki.

Rekonstrukacja poety jeszcze ściślej wykorzystuje wspomniane zestawienie. Oto Profesor wygłasza pozornie obiektywny, oparty na faktach wykład na temat odkryć archeologicznych. Szybko jednak staje się jasne, że jego obiektywizm maskuje autorytarną skłonność umysłu, upodobanie do sztywnych systematyzacji. „Nieuprawnione" interwencje, wymierzone w Profesorską władzę wzroku, pochodzą od Homera. Widzimy go w chwili, gdy daje samotny występ, aby zebrać fundusze potrzebne na kupno szklanych oczu dla posągu Hery. Podczas występu traci wzrok. Udaje się z pielgrzymką do świątyni Zeusa, która słynie ze swej uzdrawiającej mocy, ale nadzieja na odzyskanie wzroku pozostaje niespełniona. W nocy Homer wspina się na ołtarz i dotyka twarzy Zeusa. Przekonuje się, że Zeus także jest ślepy. To krótkie streszczenie zarysowuje wprawdzie zasadnicze elementy wątłej akcji sztuki, ale przesłania nieco głębszy aspekt *Rekonstrukcji poety.* Można by przewrotnie powiedzieć, iż jest to staranna wariacja, oparta na grze słów *eye/I*[41].

W sztuce szklane oczy Hery są metaforą odzyskanej zdolności widzenia. Profesor patrzy, ale nie widzi, Homer wie natomiast, że musi porzucić zamkniętą, mimetyczną ekonomię prawdziwych oczu, które jedynie odwzorowują rzeczywistość, aby oddać się otwartej, semiotycznej ekonomii szklanych oczu, które ją zwielokrotniają. Ale ponieważ jedno zależy od drugiego, kryzys widzenia w poetyce Homera osiąga swoją kulminację niejako w pół drogi między klasycyzmem epiki i modernizmem liryki. Homer traci wzrok, a więc, mówiąc obrazowo, porzuca rozległą dziedzinę wielkiej epiki i zawęża swoje pole widzenia. Wpatrując się „nie-

---

40/ W sztuce zarówno Zeus, jak i Hera są ślepi.

41/ Nieprzetłumaczalna gra słów opiera się na homofonii angielskich słów *I* – „ja" i *eye* – „oko" (przyp. tłum.).

widzącym" wzrokiem w niepozorną roślinę, kontempluje granice swojego widzenia, a więc paradoksalnie, jego potęgę. Uczestniczymy w narodzinach poety. Można by rzec – odwołując się do wspomnianej gry słów – że „ślepe" oczy Homera, owo puste centrum, wokół którego skupiają się wszystkie pytania w sztuce, to szklane ja (oko), w którym załamuje się światło – ja (oko) lirycznego poety.

Wydaje się, że sztuką, która najpełniej ukazuje istotę i konsekwencje Herbertowskiej optyki, jest *Jaskinia filozofów*. Sokrates, główny bohater utworu i najważniejsza z postaci obecnych na scenie, przebywa w więzieniu, oczekując na śmierć. Tytuł sztuki aż nazbyt dobitnie zapowiada wzrokocentryczne, epistemologiczne zrównanie wiedzy i wzroku, zanim jeszcze widok więziennej celi wywoła skojarzenia z Platońską jaskinią. Wzrokocentryzm znajduje oczywiście swój najpełniejszy wyraz właśnie w alegorii jaskini z VII księgi *Państwa* Platona. To, czy mieszkańcy jaskini osiągają poznanie wyższych prawd, zależy wyłącznie od tego, czy oglądają realne przedmioty w świetle dnia, czy też patrzą jedynie na ich cienie. Kiedy na początku pierwszego aktu widzimy Sokratesa śpiącego w przypominającej jaskinię ciemnej celi więziennej, zaopatrzonej w mały otwór okienny, wiemy, że znajdujemy się w świecie Platońskiej wiedzy pozornej.

W tej scenerii, przypominającej wnętrze aparatu fotograficznego, postacie powołują się często na podkreślany przez Greków autorytet wzroku, ale prezentują różne sposoby pojmowania widzenia jako apoteozy wiedzy. Platon w sztuce Herberta podtrzymuje twierdzenie o opozycyjnym charakterze widzenia empirycznego i umysłowej kontemplacji. Zgodnie z tym twierdzeniem, widzenie empiryczne musi być podrzędną antytezą transcendentnego oglądu i boskiego objawienia. Platon mówi to, czego można było oczekiwać: „Świat składa się z pozorów. Wszędzie cienie, tylko cienie. Ale gdzie jest rzecz, która rzuca cień?"[42] Sokrates utrzymuje natomiast, że widzenie empiryczne nie jest wcale urojeniem, ale raczej sposobem odsuwania od siebie wiedzy pozornej. Radzi swoim uczniom, aby unikali ciemności – zarówno tej dosłownej, jak i umysłowej, „ciemnej", irracjonalnej wiedzy, którą można znaleźć w snach i wizjach – ucząc się wzrokowego poznawania dotykalnej rzeczywistości:

> Spośród wszystkich zmysłów, najmądrzejsze są oczy. Oczy chronią duszę od zamętu. [...] Zapalaj światło i obserwuj przedmioty swego pokoju. Wszystko jedno co: może to być sandał albo krawędź stołu. Nauczcie się skorupy świata, zanim wyruszycie szukać jego serca.[43]

Sokrates nakłania swoich uczniów, aby rozsmakowali się w skrupulatności doświadczenia wzrokowego i oparli się pokusie alegoryzowania tego, co widzą.

Ale odtworzenie alegorii jaskini Platońskiej niekoniecznie jest najbardziej interesującym elementem sztuki. Alegoria zostaje odsunięta na drugi plan przez ustępy chóru, który pojawia się regularnie, zgodnie z konwencją antycznej trage-

---

42/ Z. Herbert *Dramaty*, s. 29.

43/ Tamże, s. 30.

dii greckiej. Sztuka składa się zatem z sekwencji następujących po sobie scen więziennych, a sekwencje te zostają powiązane za pomocą komentarzy wygłaszanych przez chór. W rezultacie akcja sztuki rozwija się za sprawą heterogenicznych tekstów – erudycyjnej i zazwyczaj rozwlekłej wymiany zdań między Sokratesem i jego gośćmi oraz zwięzłych, często obrazoburczych wypowiedzi chóru – co sprawia, że zamiast gładkiej, teleologicznej całości powstaje tekst jawnie hybrydyczny. Można oczywiście powiedzieć, że dzieje się tak w wielu innych sztukach, w których pojawia się chór. Herbert prezentuje jednak inne podejście do tego konwencjonalnego składnika dramatu. Chór w *Jaskini filozofów* to chór z fantazją.

Z twarzami pokrytymi grubą warstwą białego pudru, ze spiczastymi czapeczkami na głowach, osoby chóru wyglądają, jakby zeszły z *quasi*-kubistycznych obrazów Tadeusza Makowskiego. Można powiedzieć, że chór, który przypomina „wyklejankowe" postacie Makowskiego, jest swoistą syntezą „wyklejankowej" kompozycji sztuki. Dysonans wywołany obecnością chóru, który zajmuje miejsce na styku między skupieniem a rozproszeniem, kontemplacją a analizą, aktorstwem a „prawdą", wymierzony jest prawdopodobnie w ideę ujednoliconej reprezentacji, która sprowadza się do wiązania tekstu z tekstem, interpretacji z interpretacją. Zamiast złudzenia jedności, sztuka ukazuje zlepek tekstów, któremu wyraźnie brakuje wykończenia i który ujawnia miejsca prowizorycznego łączenia; chropawe brzegi, w rzeczywistości stanowiące o oryginalności tekstu, przenoszą uwagę widzów z uporządkowanej, retrospektywnej opowieści o ostatnich dniach Sokratesa na „wyklejankową" kompozycję przedstawienia, z przetworzonego doświadczenia na sam akt tworzenia.

Może więc najbardziej odkrywcze uwagi o *Jaskini filozofów* sformułował Bogdan Wojdowski, który nie szczędził sztuce ostrych słów krytyki:

> Nie jesteś zwolennikiem środków radykalnych, ale stanowczo zażądałbyś otrucia Sokratesa, gdyby wygłosił podobne zdania, jakie w sztuce Herberta wygłasza. [...] Herbert zapomniał, że za postacią wlecze się ogromny komentarz. Gdyby wybrał jedną maskę Sokratesa, mógłby od biedy wyjść na swoje. Pragnął odsłonić wszystkie maski naraz, powiedzieć prawdę o Sokratesie, położył się na tym, bo to szalone zadanie.[44]

Mówiąc po prostu, problem z *Jaskinią filozofów* polega na tym, że historia Sokratesa nie trzyma się kupy. W rezultacie mamy do czynienia z kompozycją, która nie chce zogniskować się na naszym pragnieniu ujrzenia wzniosłego obrazu (postaci Sokratesa, za którą „wlecze się ogromny komentarz") i zamiast tego stwarza kilka konkurencyjnych postaci. W scenach ze Strażnikiem Sokrates jest mistrzem metody heurystycznej. W scenach z uczniami jest patetycznym, wszechwiedzącym nauczycielem; staranny retoryczny kostium nie potrafi do końca przesłonić banalności jego kategorycznych stwierdzeń. Czy Sokrates jest filozofem, czy stetryczałym gadułą? Mędrcem czy kabotynem? Moralistą czy demagogiem? Ilekroć zmieniają się jego rozmówcy, widzimy innego Sokratesa.

44/ B. Wojdowski *Jaskinia filozofów (list do reżysera)*, w: *Próba...*, s. 93.

Paradoksalnie więc, Wojdowski wskazał na jeden z najważniejszych aspektów *Jaskini filozofów*. Słusznie zwrócił uwagę na to, że ikonografia sztuki jest wewnętrznie sprzeczna, tyle tylko, że tam, gdzie Wojdowski dostrzega kompozycyjną porażkę, ja widzę świadomą koncepcję postaci Sokratesa, opartą na zasadzie montażu – występowania luźnych elementów powiązanych nicią następstwa zdarzeń; immanentny element ikonoklastycznej metody, którą Herbert posługuje się w tej sztuce. Moglibyśmy życzyć sobie przedstawienia wiekopomnego portretu, czy choćby bardziej spójnego lub jednorodnego wizerunku. Jeśli Sokrates jest rzeczywiście demagogiem, dlaczego nie pokazać tego od razu? Fragmentaryczną koncepcję postaci stawia się tu jednak wyżej aniżeli ukończony portret, nadający się do niezmąconej kontemplacji. Sokrates jest podobny do swego późnego wizerunku, ale także do tego, który ma przed oczami kolega szkolny, odwiedzający go w więzieniu. Ostatecznie nie daje się więc sprowadzić do żadnego ze swoich wizerunków. Idzie przez sztukę jako mistrz kamuflażu, człowiek o wielu twarzach.

Kuszący wydaje się zatem wniosek, że *Jaskinia filozofów*, która nie potrafi dostarczyć widzowi obrazu stabilnego, suwerennego ja, poświęcona jest kwestii nieuchwytności ja. Jest jednak coś jeszcze. Zwracając uwagę na czynnościową konstytucję postaci Sokratesa i jego historii, sztuka zwraca również uwagę na konstytucję naszych postrzeżeń. Wewnętrzna sprzeczność, cechująca obraz Sokratesa, stanowi śmiałą próbę wykorzystania kulturowej ikony dla uświadomienia widzowi – pojmowanemu jako nowoczesny podmiot postrzegający – problemu świadomej percepcji. Odrzucając ujednolicony, przyjęty przez kulturę sposób widzenia pomnikowej postaci zachodniej cywilizacji, Herbert pozbawia widza znajomej perspektywy, pozwalającej na „identyfikację". Zamiast tego zestawia obok siebie osobne doznania: postrzeżeniową „normę", którą wnosimy do sztuki (monolityczną konstrukcję Sokratesa jako jednej z najwybitniejszych postaci zachodniej cywilizacji), oraz jej „deformację", którą widzimy na scenie (konkurencyjne przedstawienia postaci Sokratesa, które nie dają się uzgodnić w żaden satysfakcjonujący sposób). Widz ma do dyspozycji kilka wizerunków Sokratesa, chodzi jednak o to, aby n i e rozstrzygał, który z nich jest odzwierciedleniem prawdziwego ja, ponieważ każdy stanowi tylko fragmentaryczne przedstawienie – każda reprezentacja jest bowiem fragmentaryczna. Składniowa ironia sztuki – wykorzystywanie niezgodności między „normą" i „odchyleniem" oraz redundancji (lub sprzeczności) słowa i obrazu – służy Herbertowi do neutralizowania „władzy centrum", by posłużyć się sformułowaniem Rudolfa Arnheima[45]. *Jaskinia filozofów* zaprasza nas do przyjrzenia się niestabilnej strukturze sfikcjonalizowanej biografii, umieszczonej w odległej historycznej scenerii, ale, co ważniejsze, zaprasza nas także, poprzez przenikanie się i nakładanie *quasi*-kubistycznego chóru i historii Sokratesa, do przyjrzenia się temu, w jaki sposób patrzymy.

Skupiłam się w tym eseju na sposobie budowania złożonego napięcia między widzialnym a niewidzialnym. Napięcie to nigdzie nie narzuca się z taką intensyw-

45/ R. Arnheim *The Power of Center*, Berkeley, University of California Press 1983.

nością jak w ostatniej, z pozoru mało znaczącej, sztuce Herberta – *Listy naszych czytelników*. Na pierwszy rzut oka jest to monolog-wyznanie samotnego, rozżalonego mężczyzny w średnim wieku – określanego zaimkiem On – który stracił żonę i pracę. Wyróżnia go przesadna skłonność do intymnych wynurzeń. Ale czy jego upiorna gadanina to „rzeczywiście" monolog? Przeplata się ona z fragmentami rozmów z rozmaitymi osobami – zwierzchnikiem, psychiatrą, wychowankiem. Te dodatkowe głosy zdają się poszerzać rozpiętość perspektyw, a tym samym upoważniać nas do samodzielnego osądu. Wykraczamy poza jednostkowy punktu widzenia. Sprawa komplikuje się jednak z dwóch powodów. Po pierwsze, wypowiedzi innych osób – raz zdawkowe, raz pretensjonalne – raczej zaciemniają niż rozjaśniają obraz. Po drugie, najbardziej znacząca odpowiedź na wyznanie bohatera przychodzi nie od jego rozmówców, ale – paradoksalnie – od milczącego Reportera, który zjawił się, aby przeprowadzić wywiad.

Zachowując milczenie, Reporter pozostaje cały czas niejako „poza" ramami sztuki. Ale milczenie nie czyni go niewidzialnym. Widzimy go, gdyż jego istnienie podtrzymuje spojrzenie bohatera, który systematycznie reaguje na gesty Reportera. Mimo to, „On" jest tak pochłonięty sobą, że oderwanie, w jakim dokonuje swojego „rachunku sumienia", wydaje się czynić Reportera zbędnym. Zatem tam, gdzie spodziewaliśmy się ujrzeć Reportera, „widzimy" ciszę. Co mówi ta cisza?

Siła sztuki tkwi w tym, że nie ukazuje ona Reportera wprost. Zakładana niewidzialność Reportera kieruje uwagę w stronę psychologicznych zawiłości, które Herbert przygotowuje dla widza. Zasadnicze znaczenie ma to, że widzimy bohatera zamkniętego w przestrzeni scenicznej, który ogląda swoje życie zawarte w monologu, podczas gdy milczący Reporter przygląda się temu razem z nami, „uprawnionymi" do patrzenia, milczącymi widzami. Herbert odwraca w ten sposób tradycyjne konwencje dramaturgiczne, dotyczące identyfikacji: zamiast przyjąć, że publiczność jest po to, aby „identyfikować się" z bohaterami sztuki, Herbert stwarza postać Reportera, który może identyfikować się z publicznością. Reporter jest jak widz, który „wszystko to oglądał już wcześniej". Jak zauważał Michel Foucault:

> Dominująca pozycja nie przypada [...] w udziale temu, kto mówi (jest on bowiem zmuszony), lecz temu, kto słucha i milczy; nie temu, kto zna odpowiedź i jej udziela, lecz temu, kto pyta i nie musi wiedzieć.[46]

Foucault opisuje tu mechanizm wiedzy-władzy, na którym opiera się rzymskokatolicka instytucja spowiedzi, ale jego spostrzeżenie znajduje potwierdzenie także w innych kontekstach. Spostrzeżenie to, stanowiąc opis relacji władzy, występujących w wielu formach przedstawiania, daje wyobrażenie o stopniu, w jakim milczący widz opanowuje i kontroluje wymianę. Ze swego punktu obserwacyjnego w zaciemnionej sali, „poza" narracją bohatera, widz, którego w sztuce Herberta wyobraża Reporter, puszcza w ruch maszynerię (nieuniknionego) uprzedmioto-

---

46/ M. Foucault *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Warszawa 1995, s. 61.

wiania. Ostatecznie, paradoks tej sztuki, która ma być ponoć słuchowiskiem, polega na tym, że uświadamia ona dobitnie manipulacyjny aspekt postrzegania wzrokowego w przedstawieniu teatralnym.

Jeśli nawet wizualność dramatów Herberta nie obfituje w efekty sceniczne, to właśnie ona określa formę widocznego w nich wysiłku ujmowania świata. Jak już wspomniałam, teksty dramatyczne Herberta przenika doświadczenie widzenia /niewidzenia oraz wiedzy /niewiedzy. Czy to w oszczędnym *Drugim pokoju,* czy też w chwilami rozwlekłej *Jaskini filozofów,* Herbert skupia się na momencie percepcji i interpretacji wzrokowej, ukazując kolejno kształtowanie i późniejszą deformację doświadczenia wzrokowego. Sztuki te stawiają przed nami, jako potencjalnymi bądź rzeczywistymi podmiotami patrzącymi, problem świadomego postrzegania. Szklane oczy Hery z *Rekonstrukcji* poety mogą okazać się najlepszym drogowskazem w nieuchwytnym teatrze wizualnym Herberta. Jak pamiętamy, w *Rekonstrukcji poety* Homer traci wzrok podczas koncertu, który daje, aby zebrać fundusze potrzebne na zakup szklanych oczu dla Hery; później, pod koniec sztuki, widzimy pozornie ślepego Homera, który wpatruje się w maleńki krzew. Szklane oczy niewidzialnej Hery stanowią symboliczną figurę osławionej nieuchwytności sztuk Herberta. Jego sztuki wydają się fascynujące, a jednak nieprzeniknione. Odnosi się wrażenie, że są one powierzchowne i że ich atrakcyjność jest całkowicie zewnętrzna. Interesował mnie sposób przezwyciężania tej trudnością z punktu widzenia realizacji teatralnej. „Punkt widzenia" nie jest do końca trafnym wyrażeniem, gdyż rzeczywistość przedstawiona w dramatach Herberta często w ogóle nie daje się ujrzeć w należyty sposób (jeśli szklane oczy będziemy rozumieć dosłownie). A jednak, paradoksalnie, najlepszym miernikiem tego, czego nie daje się dostrzec (lub nie daje się dostrzec łatwo) jest to, czego prawdziwe oczy, w rzeczywistości, nie widzą, a być może widzą po prostu zbyt dobrze: to, co znajome, nieodłączne, poddane manipulacji.

Tłum. *Tomasz Kunz*

Barbara SIENKIEWICZ

Platon Herberta, czyli o rozumie, namiętnościach, pustce i lęku

W *Jaskini filozofów* Herberta Sokrates mówi:

> Jest w nas krew jasna i ciemna. Jasna obmywa nasze ciało i krzepi je. Określa kształt człowieka. Gromadzi się pod czaszką. Ciemna bije głęboko w piersi. Jest źródłem mętnych obrazów wróżbiarzy i poetów. Jeśli usłyszycie w sobie tętent, jest to głos ciemnego źródła. Kiedy dotrze do serca, nie ma ucieczki przed lękiem.[1]

Określa w ten sposób dwie siły w człowieku: jasną, można powiedzieć – konstruktywną, tę, która pozostaje we władzy rozumu i woli, oraz ciemną, niewątpliwie destrukcyjną, „mętną", będącą źródłem lęku, choć także – poezji. Niejako zgodnie z Platonem – a po nim Arystotelesem – który widział dwie siły sprawcze w człowieku (sprawcze w sensie powodowania ruchu, dążenia): rozum i pragnienie, namiętności. W myśli Platońskiej są one sobie przeciwstawione. Tak jest w *Fedonie*[2], a także w *Państwie*, gdzie wręcz mówi Platon, że w człowieku mieszkają dwa przeciwne sobie pierwiastki: „to, co prowadzi do rozpamiętywania nieszczęścia

---

1/ Z. Herbert *Jaskinia filozofów*, w: *Wybór poezji. Dramaty*, Warszawa 1973, s. 210. Wszystkie dalsze cytowania *Jaskini filozofów* pochodzą z tego wydania, opatruję je skrótem JF, po nim podaję numer strony.

2/ „Bodaj że istnieje taka niby ścieżka, którą nas rozum w rozważaniach wyprowadza, ale jak długo będziemy mieli ciało i dusza nasza będzie złączona z tak wielkim złem, nigdy w świecie nie potrafimy zdobyć i posiadać w pełni tego, czego pragniemy. A powiadamy, że tym jest prawda. Bo tysiączne nam kłopoty sprawia ciało, któremu pokarmu trzeba. [...] Pragnieniami i obawami, i widziadłami różnorodnymi, i głupstwami nas napełniają licznymi, tak że [...] naprawdę przez to niczego nigdy na rozum wziąć nie jesteśmy w stanie. Toż i wojny, i rozruchy, i bitwy znikąd nie pochodzą, tylko z ciała i jego żądz", Platon *Uczta. Eutyfron. Obrona Sokratesa. Kriton. Fedon*, przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1984, s. 385-386.

i skarg, i nigdy się nimi nasycić nie może, czy nie powiemy – pyta – że to jest pierwiastek nierozumny i leniwy, i sprzyjający tchórzostwu?"[3]. To zarazem jedna z przyczyn negowania przez Platona sztuk naśladowczych, bowiem poeta z takim właśnie pierwiastkiem w duszy ludzkiej chętnie obcuje: „rozbudza i karmi ten pierwiastek duszy, i potęguje go, a gubi pierwiastek myślący"[4].

„Człowiek nieopanowany [...] – komentuje Hannah Arendt – podąża za swoimi pragnieniami, nie zważając na nakazy rozumu. Z drugiej jednak strony, pragnienia mogą być powstrzymane za sprawą nakazów rozumu"[5]. Co prawda, już Arystoteles próbuje – jak twierdzi – zbliżyć obie siły: mówi o zdolności wyboru, która jest „pośrednią władzą, umieszczoną jak gdyby w środku dawnej dychotomii pragnienia i rozumu". Ów wybór wymaga *proairesis*, rozważnego planowania. Jego przeciwieństwem jest *„pathos*, namiętność lub, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, uczucie: jesteśmy motywowani przez to, czego doznajemy"[6].

Wedle Arendt, uwzględnienie nowej władzy – *proairesis* niweluje antagonizm rozumu i pragnienia, ponieważ dotyczy rozważnego wyboru między tymi pozostającymi w konflikcie siłami. Modyfikacja Platońskiej dychotomii, dokonana przez Arystotelesa, jest jednak częściowa tylko, bowiem to wszak nadal rozum kieruje „rozważnym wyborem" i tylko on, opanowując pragnienia, uwalnia nas od dominacji natury. Nadto, nadal pozostaje w mocy przeciwstawienie *proairesis* i *pathosu*, po części wszak pokrewne Platońskiej dychotomii rozumu i pragnienia. I t a k t e ż j e s t w H e r b e r t o w e j k r e a c j i S o k r a t e s a.

Niewątpliwie, dla Sokratesa pragnienia to ciemne źródło – są bowiem „ślepe i bezrozumne", potęgują chaos w duszy człowieka. Nadto pragnienia, wszelkie emocje i namiętności – bo o nich przecież mówimy – jako nakierowane na dążenie, na przyszłość nie mogą być wolne od lęku i cierpienia. Ten motyw wielokrotnie powraca w dramacie i przybiera formy wręcz niepokojące. Doskonale wyraża to poetycko-filozoficzny dialog uczniów z Sokratesem: „Dla ciebie – mówi Uczeń I – świat jest wykuty z kamienia. Ale wiedz, serce kamieni drży czasem jak serce małych zwierząt". Wtóruje mu Uczeń II:

> Lęk łączy się z lękiem, wszystko, co żyje i przemija, pociesza się w lęku. My, cząstki rozgrzanego powietrza, my, kwiaty, my, ludzie, jednoczymy się przeciw nieodwracalnej katastrofie.
>
> [JF, s. 210]

Lęk staje się więc właściwie istotą świata, esencją ludzkiej – i nie tylko ludzkiej – w nim egzystencji. U Herberta jednak ten sąd – jak każda prawda nieoczywista –

3/ Platon *Państwo*, przełożył, wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1991, t. 2, s. 232.

4/ Tamże.

5/ H. Arendt *Wola*, przeł. R. Piłat, przedmowa H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1996, s. 91.

6/ Tamże, s. 95.

rozpisany zostaje na głosy. Uczniowie wiedzą, że można przeciwstawić się katastrofie, tylko jednocząc się, otwierając się na drugiego, na nowe wymiary doświadczenia, także więc na emocje.

Wedle Sokratesa, nawet jeśli lęk jest stałym składnikiem ludzkiej egzystencji, to należy ów lęk opanować. I jedyną siłą zdolną do tego j e s t r o z u m. Dlatego rozum to jasne źródło – pełni on funkcję woli w tym sensie, że – jak *proairesis* – decyduje o rozważnym wyborze. Wybór Sokratejski (czy Platoński) wszakże, na co zwraca uwagę Arendt, nie jest w naszym rozumieniu wyborem wolnym. Człowiek bowiem wybiera środki do realizacji celu, sam cel jednak nie podlega wyborowi. Celem bowiem wszystkich ludzkich działań jest „eudaimonia, czyli szczęście rozumiane jako «dobre życie»"[7]. Tak też zdaje się sądzić Sokrates Herberta i także dlatego rozum pozostaje najwyższą władzą w człowieku; tylko on zdolny jest, powściągając emocje, chronić przed lękiem. Dlatego w końcowych scenach dramatu Sokrates zdaje się być od niego wolny. Właśnie za sprawą podporządkowania namiętności rozumowi i osiągniętej w efekcie szczególnej jedności – zgody z sobą.

Rozum i pragnienia są dwiema siłami, stronami ludzkiej osobowości, choć któraś z nich może dominować u poszczególnych osób. W sposób specyficzny stan napięcia między nimi reguluje wola, nie są więc sobie ostro przeciwstawione. Tymczasem Herbert jakby nie uwzględniał korygującego czynnika woli, co wyraźnie wskazuje na konieczność interpretowania opozycji rozumu i pragnienia w kontekście myśli antycznych filozofów – prototypów postaci dramatu. W efekcie rozum i namiętności przedstawiane są jako dwie konfliktowe siły: albo zwycięża jedna, albo druga. Poddanie się namiętnościom nie tylko osłabia, ale wręcz oddala siłę rozumu. Ma charakter imperatywny i wiąże się – jak u Platona[8] – z dualizmem duszy i ciała, które stają się tu zarazem dwiema władzami i narzędziami poznania.

Dlatego uczniowie pozostają we władzy chaosu, namiętności, lęku, w r o z b i t y m n a o k r u c h y ś w i e c i e. Szczególnie dramatyczne wymiary przybrało to w *Jaskini filozofów* w wyznaniu Platona: „Widzę świat jak w rozbitym lustrze – załamany i postrzępiony" (s. 207). Nie ma siły jednoczącej. Tą byłby rozum i stworzona przezeń idea jedności: „Bez początku, bez końca, nieruchoma, niepodzielna" (JF, s. 211).

W efekcie szczególne znaczenie zyskuje refleksja, „bezgłośny dialog myślowy, jaki wiedzie się z samym sobą"[9], a nie ruch i działanie. I to oddaje kreacja Sokrate-

---

7/ Tamże, s. 95.

8/ Czytamy w *Fedonie*: „– Więc kiedyż [...] dusza dotyka prawdy? Bo jeśli próbuje oglądać coś z pomocą ciała, widać, że ono ją wtedy w błąd wprowadza. [...] – A ona bodaj że wtedy najpiękniej rozumuje, kiedy jej nic z tych rzeczy oczu nie zasłania: ani słuch, ani wzrok, ani ból, ani rozkosz, kiedy się, ile możności, sama w sobie skupi, nie dbając wcale o ciało, kiedy, ile możności, wszelką wspólność, wszelki kontakt z ciałem zerwie, a sama ręce do bytu wyciągnie", Platon *Uczta. Eutyfron...*, s. 383.

9/ H. Arendt *Wola*, s. 93.

sa – nastawionego na bezinteresowne rozpoznanie prawdy, która w całości jest rzeczą dociekań rozumu, refleksji utwierdzającej osobową tożsamość i gwarantującej szczęście, tak jak jego pierwowzór.

To zresztą kolejny punkt w filozoficznym sporze o racje i model życia człowieka świadomego i szczęśliwego. Ksenofont na wezwanie Mistrza mówi: „Ostatnio rozważaliśmy prawdziwość równania: rozum = dobro = szczęście. Podaliśmy definicję tych pojęć. Szereg przykładów z życia. Potem była dyskusja" (JF, s. 196). Sokrates bowiem naucza: „rozum równa się szczęściu" i jest to teza doskonale nam znana. Ale czy Herbertowy Sokrates wierzy w nią bezwarunkowo, czy nie jest pozbawiony wątpliwości? W wyróżniającym się w kontekście całego dramatu – już choćby wierszowaną formą – dialogu z Dionizosem-Kusicielem (a może w *soliloquium*?) czytamy:

> Natrudziłeś się mizeroto
> chciałeś wyzwolić człowieka
> od niepokoju od męki wcieleń
> dlatego złapałeś dwa najdalsze wyrazy
> i zszyłeś śmieszną formułę
> rozum równa się szczęściu.
> Czy słyszysz rechot
> czy widzisz jak trzęsie się
> przenajświętszy brzuch
> matki Natury?

Fraza ta włożona jest w dramacie w usta Dionizosa, niewątpliwie jednak ujawnia wątpliwości Sokratesa. Pozostaje on przecież przy swojej formule; chce wytrwać w spełnianiu obowiązków nauczyciela. Imperatywem moralnym pozostaje zadanie wyzwolenia uczniów od lęku i wskazanie, jak można tego dokonać. Nauczyciel podsuwa formuły, ale i egzempla. Najważniejszy jest niewątpliwie on sam. Pokazuje, jak poprzez refleksję uczyć się mądrego trwania; jak – nawet w obliczu bliskiej śmierci – można pozostać wolnym od lęku. Inaczej jest z uczniami. Najpoważniejszą wątpliwość zgłasza właśnie Platon: „dlaczego Edyp, który niewątpliwie był mądry i dobry, nie był szczęśliwy. Mądrość jest jednym z warunków szczęścia, ale jest jeszcze przeznaczenie" (JF, s. 196).

Herbert zatem dialogicznie komplikuje Sokratejską formułę. Na drodze do szczęścia, którego warunkiem jest rozum, staje przeznaczenie, a wtedy nawet rozważne działanie, kierowane rozumem, nie jest dostateczną gwarancją szczęścia. Przeznaczeniem człowieka może być bowiem to wszystko, co pochodzi z ciemnego źródła: cierpienie, rozpacz, lęk, wielkie pragnienie, namiętność, miłość i śmierć. Czy rozum może pokonać przeznaczenie? Sokrates uchyla się od odpowiedzi –

> Sądziłem, że dorośliście do abstrakcji, tymczasem wy naprawdę rozumiecie tylko obrazy. No cóż, za mało czasu na nauczanie mądrości.
>
> [JF, s. 196]

Ciekawe, iż w żadnym ze źródeł nie bierze początku „iskra bogów" – radość. A przecież była ważnym składnikiem systemu etycznego Platona. Zabrakło jej w świecie Herbertowego Platona i Sokratesa, a wszak na pewno – poprzez emocje – należy do ciemnego źródła, ale poprzez wiedzę, piękno łączy się i z jasnym.

Herbertowemu Sokratesowi źródło rozumu zapewnia spokój wynikający z rozpoznania ładu świata i swojego w nim miejsca. Ale wymaga światła i chłodu. Chłód wyklucza radość. A ten zaleca Sokrates, zwolennik abstrakcji i geometrii (jak Platon w *Państwie*[10]):

> Spójrz chłodno na linie zamykające przedmioty: widzisz stożki, kule, sześciany. Są bez barwy. Leżą w przestrzeni, jakby je ułożyła ręka szukająca ładu. Spośród wszystkich zmysłów najmądrzejsze są oczy. Oczy chronią duszę od zamętu. Uleczy was spokój, jaki zsyła linia gałęzi położona na tło zimowego nieba. Ty, Fedonie, jeśli budzisz się w nocy, zapalaj światło. Nie leż w ciemności, bo wtedy zatopią ciebie mętne muzyki. Zapalaj światło i obserwuj przedmioty swego pokoju.
>
> [JF, s. 197; podkr. B.S.]

Uczniowie – żyją w świecie mętnych obrazów. Geometria, abstrakcja, równanie, do którego Sokrates sprowadza kształty i rozmaitość rzeczywistości, w istocie oddalają od nich. Ale są *przeciw rzeczywistości*, zmysłowości, barwom świata. Są „bez barwy". „Nie ma ciebie – mówi kategorycznie Sokrates – i cienia drzew, i ptaków, ziemi i nieba. Jest tylko nieruchoma jedność" (JF, s. 210). Dla uczniów, niezbyt mocno przywiązanych do imperatywu rozumu, takie myślenie to zdrada ziemi. Znaczący więc wydaje się także fakt, iż rozum jako władza specyficznie ludzka jest w dramacie przeciwstawiany Naturze.

Pisze Kazimierz Obuchowski:

> Rozszczepienie w człowieku racjonalnego i emocjonalnego z tendencją do przypisywania racjonalnemu większej wartości, a emocjonalnemu większej przyjemności, przewijało się w historii naszej kultury w najrozliczniejszych układach, przy tym podział na ogół przebiegał według kryterium dobra i zła. Zawsze jednak to, na czym człowiekowi szczególnie zależy, pozostawało po stronie czarnej. [...] W tradycji helleńskiej owe wewnątrzpochodne, silne motywacje nazywano daimonionem.[11]

10/ „– A czy mierzenie i liczenie, i ważenie nie okazuje się najmilszą pomocą i lekarstwem na te rzeczy, tak żeby w nas nie miało władzy to pozornie większe albo mniejsze, albo więcej tego, albo cięższe, tylko to, co wylicza i mierzy albo waży? [...]
– A to by była robota pierwiastka myślącego w naszej duszy„ (*Państwo*, t. 2, s. 227).

11/ K. Obuchowski *Słowo wstępne*, w: R. May *Miłość i wola*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1978, s. 15.

Uważano go za „n a t u r a l n ą f u n k c j ę władną zapanować nad całym człowiekiem", za „władzę losu"[12]. Dlatego łączony był z przeznaczeniem. To o nim mówi Platon w dramacie, powołując się na przykład Edypa. May, podkreślając jego związek z naturą, powołuje się na Arystotelesowskie: „*Daimonion* jest władzą natury"[13].

Do tej myśli Arystotelesowskiej zdaje się także odsyłać cytowany już fragment dialogu Sokratesa z Dionizosem – słowa, iż to „przenajświętszy brzuch / matki Natury" trzęsie się ze śmiechu nad formułą Sokratesa: „rozum równa się szczęściu". Zaiste, trzęsie się ze śmiechu, jeśli zgodzimy się, iż *daimonion*, zobrazowany przez Platona w postaci silnych, pędzących koni, których opanowanie wymaga wielkiego wysiłku, „jest naturalnym pchnięciem [...], które człowiek, będąc w pełni świadomy, może do pewnego stopnia przyswoić i kierować nim. *Daimonion* niszczy czysto racjonalne plany i otwiera jednostkę na twórcze możliwości, które nie były jej nawet znane"[14].

Dionizos w dramacie jest rzecznikiem represjonowanej i deprecjonowanej rzeczywistości. To on – „dwa flety / dwa rogi / wynurzone nad krawędź / rzeczywistości" – twierdzi, iż r o z u m „j e s t i n s t y n k t e m ś m i e r c i / e c h e m n i c o ś c i" (JF, s. 198, 199). Tak, jeśli rozum oznacza abstrakcję, cyfrę, geometrię, oderwanie od rzeczywistości w „czystej" spekulacji myślowej. „Kiedy spełniamy akt chcenia – powiada Hannah Arendt – [...] wycofujemy się ze świata zjawisk w nie mniejszym stopniu niż wówczas, kiedy podążamy za strumieniem swoich myśli"[15]. Otóż niewątpliwie to właśnie jest udziałem Sokratesa w dramacie – jego bycie w świecie to konsekwentne wycofywanie się ze świata zjawisk. To po stronie Natury zatem pozostają pragnienia, lęki, cierpienie i chaos zjawisk nie poddanych porządkującej myśli ludzkiej.

W dramacie nie ma między nimi mediacji. Będzie jej szukał Herbert w poezji, zalecając w *Ścieżce* połączenie idei, abstrakcji i rzeczy poszczególnej: pnia, liścia poziomki. Tam opozycję konstytuują dwie metafory: źródła i wzgórza. Jej istota jest jednak zbliżona – chodzi także o dwie władze w człowieku, dwie zarazem drogi poznania. I tylko ścieżka prawdy, odsłanianej rozumowo, w filozoficznej refleksji, jest gwarancją jedności: swojej, świata i myślącego podmiotu. Jeśli się z niej zboczy, cele stają się niejasne.

Sokrates w dramacie zaleca uczniom: „naszą rzeczą jest przebić się ku temu, co ponad chaosem źródeł trwa jak gwiazda" (JF, s. 210). Dla Sokratesa są oni jednak

---

12/ R. May *Miłość i wola*, s. 157. „*Daimonion* łączy się z siłami natury, a nie z superego, jest poza kryteriami dobra i zła. Nie jest też Heideggerowskim «odwoływaniem się do siebie», którym później posługiwał się Fromm, ponieważ jego źródła tkwią w tych rejonach, w których zakorzeniona jest jaźń, w siłach natury. Daimoniona odczuwamy jako władzę losu; wyrasta z samej istoty bytu, a nie po prostu jaźni" (s. 159).

13/ Tamże, s. 162.

14/ Tamże, s. 175-176.

15/ H. Arendt *Wola*, s. 61.

zbyt młodzi, by w pełni i świadomie partycypować w głębokim sensie jego myśli. Są „Ogłuszeni kłótnią życia i śmierci" (JF, s. 211). Nie przyjmując jego nauki, pozostają we władzy chaosu, lęku, także lęku przed śmiercią, która jawi się im jako coś nie-do-pojęcia. Lęku, albo – co gorsza – pustki. Mówi Fedon:

> Kiedy budzę się w nocy i uświadamiam sobie nagle, że jestem, odczuwam ból. Wtedy powtarzam twój [tj. Sokratesa] katechizm. „Kim jesteś? Człowiekiem. Kim jest człowiek? Zwierzę śmiejące się i rozumne. Co trzeba człowiekowi? Wiedzieć. A szczęście? Szczęście jest dzieckiem wiedzy". Wtedy zamiast lęku czuję w sobie pustkę. Dotykam twarzy. Znów wraca lęk.
>
> [JF, s. 196]

Pustka zatem – a nie rozum i wiedza – okazuje się dla uczniów, także dla Platona, alternatywą lęku[16]. Ból jest nieodłączny od istnienia, kiedy przestaje się go odczuwać, kiedy zaufa się spekulacji rozumowej w dochodzeniu do wiedzy, pozostaje pustka. Wiedza zatem, rozumiana w duchu Sokratejskim, niespodziewanie wiąże się z nią. Wyjątkowo pesymistyczna to filozofia. Jej horyzontem zaczyna być instynkt śmierci i nicość.

Refleksja o śmierci prowadzi Sokratesa do wniosku, że „życie jest pełne śmierci, a śmierć pełna skurczów życia [...] od urodzenia umieramy i wy w kwiecie wieku jesteście do kolan martwi" (JF, s. 288). W tym kontekście dramat staje się traktatem o umieraniu, „dobrym" umieraniu, pozbawionym dramatyzmu i lęku. Dla Sokratesa nawet nicość to „żywioł łagodny i kołyszący" (JF, s. 189). Inaczej dla uczniów – odsłania ona swą przerażającą twarz. Może więc lepiej Sokratejskie i Platońskie – rozum i powinność? Dotykamy sedna etyki i „filozofii" Herberta, jej podwójnego zakorzenienia.

* * *

Znaczący wydaje się fakt, iż Herbert słowa o jasnym i ciemnym źródle wkłada w usta właśnie Sokratesa, a jego oponentem czyni Platona. Można przypuszczać, że zadecydował o tym fakt, iż tam, w myśli Platońskiej, tkwią źródła opozycji, która jest dla Herberta zadaniem do rozwiązania, także w poezji. Zapewne również z tego względu, iż u Platona zyskiwała ona wyraźny aspekt poznawczy, który niewątpliwie jest dla poety ważny.

Uderza jednak – przy wielu zbieżnościach – pewna odmienność Herberta. Otóż, pisząc o źródle ciemnej krwi, czyli namiętnościach, w szczególny sposób akcentuje on jego „ciemność", to, że jest ono miejscem, w którym biorą początek namiętności nieokiełznane: miłość i lęk przed śmiercią, Eros i Tanatos, złączone z miłością cierpienie, a także „mętne" obrazy. I to możemy interpretować jako wywiedzione z myśli Platońskiej, najpełniej wyrażone w *Uczcie*. Natomiast rozpacz i lęk wydają

16/ „Przeciwnym biegunem daimoniona nie jest racjonalne bezpieczeństwo czy spokojne szczęście, ale [...] zagarnięcie przez instynkt śmierci. Antydaimonionem jest apatia" – pisze May, *Miłość...*, s. 157.

się szczególnym składnikiem doświadczenia dwudziestowiecznego, pochodną poczucia samotności: sam wobec Boga, albo i bez Boga, sam wobec świata, wobec tłumu, wobec drugiego człowieka, sam w wielkim mieście, w pustym mieszkaniu, etc.; problemem staje się wtedy nie tyle okiełznanie namiętności – jak dla starożytnych – ile atrofia uczuć? „Zmory i widziadła dobywające się z pustki są sygnałami nicości" – pisze Brandys w *Miesiącach*[17]. To – można powiedzieć – niemal stały motyw w literaturze XX wieku; w sposób szczególny to doświadczenie zwerbalizował i uczynił przedmiotem filozoficznej refleksji egzystencjalizm.

> Ty okazałeś się – mówi w dramacie Sokrates do Dionizosa – lepszym psychologiem: naprzód obezwładnić, rzucić w otchłań, a potem dać egzegezę lęku, cierpienia i tych tam innych rzeczy. No cóż, masz lepszą metodę. Wobec niesprawdzalności wyników znaczy to, że masz lepszą filozofię.
>
> [JF, s. 223]

Kwestia ta wyraźnie wskazuje na synkretyczny charakter poglądów filozoficznych (etycznych) Herberta. Ich korzenie, tak jak i postaci dramatu, są antyczne, przydane im zostają jednak także sensy wynikające z doświadczenia jak najbardziej współczesnego. Co ciekawe, nowy, dwudziestowieczny, egzystencjalny i egzystencjalistyczny wątek wprowadzają uczniowie, także Platon.

To zarazem kolejny przykład tego, jak Herbert werbalizuje współczesne doświadczenie poprzez związanie go z postaciami i sądami wywiedzionymi z tradycji europejskiej filozofii, w sposób oczywisty – i za sprawą właśnie Platona, jak powiedziałby Derrida – metafizycznej i związanej z „myślą obecności". Jak tym samym nadaje im nowe znaczenie i przewartościowuje je, a także w p i s u j e w k o n s t r u k c j ę d i a l o g u, dzieląc je na głosy.

„Osobliwy przypadek – komentuje słowa Platona Sokrates. – Dwa potwory walczą o ciebie: potwór poezji i potwór rzeczywistości" (JF, s. 208). Warto przyjrzeć się sensom tego fragmentu, nie są one bowiem bynajmniej oczywiste, przede wszystkim jeśli odniesiemy poglądy ujawniane przez Platona w dramacie do tych, które znane nam są z dzieł filozofa. Dlaczego Sokrates mówi o potworze poezji? Dramatyczny Platon pisze: elegie, poematy. Wyznaje: „Czego się dotknę, muszę nazywać". I dalej:

> Niedawno umarł mój przyjaciel. Na wieść o jego śmierci poczułem natchnienie. Napisałem poemat. Potem dopiero ogarnął mnie prawdziwy żal. Zacząłem cierpieć.
>
> [JF, s. 208]

Dlatego zapewne Sokrates w dramacie mówi: „Pisz, Platonie, wiersze. Trzeba świat pokrzepiać fałszywymi łzami" (JF, s. 208). Tu już wyraźnie pobrzmiewają echa poglądów filozofa. Przy czym i tu swój sąd r o z p i s u j e H e r b e r t n a g ł o s y, o d s ł a n i a j ą c j e g o n i e o s t a t e c z n o ś ć, zawiązując dialog. Stronami dialogu pozostają Platon i Sokrates.

17/ K. Brandys *Miesiące 1978-1981*, Warszawa 1997, s. 10.

Wedle Platona, sztuki naśladowcze, przede wszystkim malarstwo, były pięknym oszustwem, były bowiem odległe od prawdy. Naśladowały nie samą rzeczywistość – „jaka ona jest", ale jej wygląd – „jak ona się przedstawia", dlatego stwarzały „widziadła tylko"[18]. A do tego rodzaju sztuk zaliczał także poezję liryczną, epikę, tragedię i komedię: „przyjmijmy, że począwszy od Homera wszyscy poeci uprawiają naśladownictwo i stwarzają widziadła dzielności i innych rzeczy, o których piszą, a prawdy nie dotykają"[19]. Rzeczy w ich zmysłowych wyglądach są przecież tylko cieniem idei, a te mogą być poznawane tylko rozumowo. Kwestia ta powraca u Herberta wielokrotnie i w rozmaitych wariantach. O tym mówi Platon w dramacie: „Świat składa się z pozorów. Wszędzie cienie, tylko cienie. Ale gdzie jest rzecz, która rzuca cień?". Przeciwstawienie wnętrza, istoty, i zewnętrznej powłoki, skóry – znaczące dla systemu Platońskiego[20] – konstytuuje *Drewnianą kostkę*:

> Drewnianą kostkę można opisać tylko z zewnątrz. Jesteśmy zatem skazani na wieczną niewiedzę o jej istocie. Nawet jeśli ją szybko przepołowić, natychmiast wnętrze staje się ścianą i następuje błyskawiczna przemiana tajemnicy w skórę.[21]

Ale przecież i Sokrates w dramacie – polemicznie – mówi o „fałszywych łzach" i zaleca uczniom: „Nauczcie się skorupy świata, zanim wyruszycie szukać jego serca". Sokrates bowiem sądzi, iż warto pokrzepiać świat, choćby fałszywymi łzami, warto uczyć się skorupy, nawet jeśli to tylko skorupa i nie ma związku między przedmiotem a jego wyglądem. Należy zatem uprawiać poezję, mimo iż jest ona jedynie pięknym pozorem.

Ten problem pojawia się u Herberta już w debiutanckim tomie *Struna światła*. Midas pyta malarza zdobiącego czerwone wazy, „dlaczego utrwala życie cieni", ten odpowiada: „ponieważ szyja galopującego konia / jest piękna / a suknie dziewcząt grających w piłkę / są jak strumień żywe i niepowtarzalne"[22]. Przeciwstawienie prawdy i pozoru, istoty i wyglądu, wnętrza i powierzchni, skóry

---

18/ Platon *Państwo*, t. 2, s. 219.

19/ Tamże, s. 223.

20/ „By sprzeczne wartości (dobro /zło, prawdziwe /fałszywe, istota /pozór, wnętrze /zewnętrze itd.) – pisze Derrida o systemie Platońskim – mogły się sobie przeciwstawić, każdy z tych terminów musi być po prostu zewnętrzny wobec drugiego, to znaczy jedno z przeciwieństw (wnętrze /zewnętrze) musi być już przyjęte jako matryca wszelkiego możliwego przeciwieństwa. Jeden z tych składników systemu musi mieć również znaczenie jako ogólna możliwość systemowości czy też seryjności" (J. Derrida *Farmakon*, w: *Pismo filozofii*, przeł. K. Matuszewski, wybór i przedmowa B. Banasiak, Kraków 1993, s. 53). W przypadku Herberta niewątpliwie wyjściowe jest wnętrze; to ono konstytuuje opozycję.

21/ Z. Herbert *Drewniana kostka* (z tomu *Studium przedmiotu*), w: *Wybór poezji...*, s. 149.

22/ Z. Herbert *Przypowieść o królu Midasie*, w: *Wybór poezji. Dramaty*, Warszawa 1973, s. 42. Podkreśl. B.S.

czy skorupy okazuje się w twórczości Herberta niezwykle trwale, dowodząc stabilności podstaw jego koncepcji estetycznej. Uobecnia się także i w ostatnich pracach. Gerard Terborch, w szkicu tak zatytułowanym, mówi: „tak, znalem dobrze świat ubóstwa i brzydoty, ale malowałem skórę, połyskliwą powierzchnię, p o z ó r r z e c z y"[23]. Podobny sąd wkłada Herbert w usta Vermeera w listownym dialogu z przyjacielem, przyrodnikiem Antonie van Leeuwenhoekiem:

> Pojąłem, co chciałeś przez to wyrazić: że my, artyści, u t r w a l a m y p o z o r y, ż y c i e c i e n i, k ł a m l i w ą p o w i e r z c h n i ę ś w i a t a, a nie mamy odwagi ani zdolności dotrzeć do istoty rzeczy. Jesteśmy, by tak rzec, rzemieślnikami pracującymi w m a t e r i i z ł u d y, gdy Ty i Tobie podobni jesteście mistrzami prawdy.[24]

Tu jeszcze raz podejmuje Herbert dialog z Platonem i tradycją myślenia o sztuce od niego wywodzącą się, ale – i to znamię ewolucji jego poglądów – tym, co broni sztukę przed zarzutem utrwalania życia cieni nie jest już tylko piękno szyi galopującego konia, lecz oswajanie człowieka ze światem. Bowiem prawda uczonych niespodzianie odsłaniać zaczyna niebezpieczną twarz: „Z każdym nowym odkryciem – mówi Vermeer w *Liście* – otwiera się nowa otchłań". Sprawia, że „Jesteśmy coraz bardziej samotni w tajemniczej pustce wszechświata". Oto – można powiedzieć – do czego doprowadza Sokratejski rozum. Tylko zatem artysta zyskuje moc godzenia człowieka z otaczającą rzeczywistością – oswaja go bowiem z grozą istnienia, powtarzając „nieskończoną ilość razy niebo i obłoki, portrety miast i ludzi"[25].

Herbert przeto podejmuje dialog z Platonem, uwzględniając argumenty, jakimi w *Jaskini filozofów* posługuje się Sokrates, ale i z Sokratesem – używając argumentów Platona. Związując sztukę z Prawdą, widząc w niej zatem formę poznania, jest zarazem antyplatoński w jej rozumieniu, bowiem – jak pisze Kwiatkowski – „Myśl jest dla Herberta czymś nie dającym się oddzielić od substancji życia"[26]. Dlatego dialogicznie „rozszczepiając" Platoński sąd, pokazuje jego złożoność, nieoczywistość rozstrzygnięć, ale i tego problemu żywotność.

Nie można zatem nie zauważyć, że postać Platona jest dla Herberta jeszcze jednym Panem Cogito, poetycką figurą, która staje się swego rodzaju *vehiculum* jego własnych sądów, w szczególności tych, które dotyczą tytułowej o p o z y c j i r o z u m u i n a m i ę t n o ś c i oraz związanej z nią o p o z y c j i a b s t r a k c j i i r z e c z y w i s t o ś c i. Można powiedzieć, że przeświadczenia poety „przełamują się" w sądach filozofa.

Wyraźnym tego potwierdzeniem jest fragment listu – wczesnego, bo z 1951 roku – do Henryka Elzenberga. Tak odpowiada w nim Herbert na postawione sobie pytanie, czego szuka w filozofii:

23/ Z. Herbert *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*, w: *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 88. Podkreśl. B.S.

24/ Z. Herbert *List*, w: *Martwa natura z wędzidłem*, s. 165. Podkreśl. B.S.

25/ Tamże, s. 167, 168.

26/ J. Kwiatkowski *Niezrównany Pan Cogito*, w: *Felietony poetyckie*, s. 103.

> Szukam wzruszeń. Mocnych wzruszeń intelektualnych, b o l e s n e g o n a p i ę c i a r z e c z y w i s t o ś c i i a b s t r a k c j i, j e s z c z e j e d n e g o r o z d a r c i a, jeszcze jednej, głębszej niż osobiste, przyczyny do smutku. [...] Wolę, aby była [filozofia] bezpłodnym szarpaniem, jakąś osobistą sprawą, czymś, co idzie w b r e w p o r z ą d k o w i ż y c i a, niż profesją.[27]

Trudno oprzeć się wrażeniu, że u p r a w i a n i e p o e z j i j e s t d l a H e r b e r t a s w e g o r o d z a j u k o n t y n u a c j ą t a k r o z u m i a n e g o f i l o z o f o w a n i a, że i w niej przede wszystkim szuka „mocnych wzruszeń intelektualnych": bolesnego napięcia abstrakcji – która jawi się jako efekt poznania rozumowego i intelektualnej refleksji oraz rzeczywistości – percypowanej zmysłowo, łączonej z „ciemnymi" pragnieniami i lękiem. Nadto trzeba stwierdzić, że opisywane napięcie okazuje się w refleksji (eseistycznej) i poezji Herberta do końca nieredukowalne.

I jeszcze jeden znaczący fragment listu – wysłanego w kolejnym roku do tego samego adresata. Pisze w nim Herbert o szczęściu, cierpieniu i przeżyciach. *Notabene*, p r z e ż y c i a s ą d l a n i e g o – tu wyraźnie – s f e r ą w s t y d l i w ą, stoją bowiem po stronie ciemnego źródła – pragnień, namiętności, zmysłowej powłoki świata:

> Rozumiem bardzo dobrze sens cierpienia tylko dlatego, że jest to zawsze jakaś ofiara [...]. Nie rozumiem natomiast słowa szczęście i nigdy nie przeczytam odnośnej rozprawy prof. Tatarkiewicza. Natomiast rozumiem wyrzeczenie przez jego zaprzeczenie, przez wstyd posiadania. To wszystko w języku pojęć, a nie przeżyć. W p r z e ż y c i a c h j e s t j e s z c z e c a ł e m o r z e t e g o, c z e g o t r z e b a s i ę w s t y d z i ć.[28]

Słowa te wydają się z wielu względów ciekawe. Dla Herberta przeżycia, pragnienia łączą się ze wstydem i jest to konstatacja, która – za sprawą Freuda – stała się składnikiem popularnych i często strywializowanych mniemań o roli pragnień, libidalnych popędów w życiu człowieka.

W interpretacji *Uczty* Platona Brach-Czaina stwierdza: „im bardziej zbliża się Platon do możliwości bezpośredniego dotknięcia doskonałości, tym liczniejsze pojawiają się maski symboliczne, osłaniające tę ideę"[29]. Owe maski to temat i język erotyki, za pomocą których mówi o dążeniu do doskonałości, do – zarazem – stanu nadświadomości (a także maski rozumiane jako formy zapośredniczenia – w *Uczcie* Platon oddaje głos Sokratesowi, a ten z kolei mówi w imieniu wieszczki Diotymy). – Symbole bowiem zbliżają do sfery nadświadomości lepiej niż „mowa racjonalna". Nadto: „Kieruje tym procesem wstyd, obawa przed ośmieszeniem.

27/ Z. Herbert, H. Elzenberg *Korespondencja*, „Zeszyty Literackie" 1999 nr 68, s. 130 (list Z. Herberta do H. Elzenberga, Warszawa, 2 XI 1951). Podkreśl. B.S.

28/ Tamże, s. 137 (list Z. Herberta do H. Elzenberga, 15 II 1952). Podkreśl. B.S.

29/ J. Brach-Czaina *Sofa*, w zbiorze: *Estetyka pragnień*, red. J. Brach-Czaina, Lublin 1988, s. 20.

[...] Wbrew przekonaniom Freuda, PRAGNIENIE i WSTYD leżą nie tylko u podłoża zabiegów symbolizacyjnych, kryjących podświadomość, ale i nadświadomość"[30].

To – jak się zdaje – nie tylko klucz do języka Uczty Platona, ale i wskazanie źródła wielokrotnie deklarowanych przez Herberta powściągliwości, umiaru, dystansu, ironii. W omawianym kontekście są one formami opanowania emocji, zaznaczenia dystansu, ucieczki przed patosem i sentymentalnością, ale i swoiście rozumianej wstydliwość pragnień i przeżyć: wyrazem lęku przed ich ośmieszeniem i w efekcie – naruszeniem i zniszczeniem[31].

> O doskonałości – pisze Brach-Czaina – można ewentualnie mówić bez obawy w terminach abstrakcyjnych. Sam Platon tak postępował w wielu dialogach. Ale gdy owa wyższa sfera zostanie złączona bezpośrednio z życiem i gdy wiąże się z osobistymi pragnieniami – publiczne odsłanianie się jest ryzykowne.[32]

Czyż nie tak samo postępuje Herbert? Co prawda, nie może wprowadzić do poezji zbyt wielu pojęć abstrakcyjnych (choć przecież nie unika ich); posługuje się jednak s w e g o r o d z a j u abstrakcjami: gotowymi sądami, mniemaniami, stereotypowymi wyobrażeniami, okruchami mitów, odwołaniami do dzieł literackich i plastycznych, strzępkami utartych fraz, wreszcie – stosuje zapośredniczenie personalne. Nie mówi w swoim imieniu, każe wspomniane sądy i pragnienia wypowiadać postaciom: historycznym i fikcyjnym. Zasada ta wyjaśnia także, paradoksalną w kontekście dotychczasowych rozważań, frazę z *Przesłania Pana Cogito*: „Strzeż się oschłości serca". I tu mamy przecież – wbrew treści wypowiadanego nakazu – chwyt zapośredniczenia, zaznaczenia autorskiego dystansu, a więc i swego rodzaju oschłość.

Herbert staje po stronie prawdy dociekanej rozumowo, po stronie myśli, intelektualnej refleksji, powściągającej emocje i ból. Zwycięża jasne źródło; namiętności zostają opanowane. „Intelektualizm etyczny" – powiada Tatarkiewicz o systemie Sokratejskim. Ale czyż nie to samo określenie można – jako opisowe – zastosować do poezji Herberta? W tym kontekście należy także umieścić Herbertowe tyrady przeciw wyobraźni. „Dżungle skłębionych obrazów / nie były jego ojczyzną"[33]. Fraza ta odsyła niewątpliwie do tego samego sądu, który kazał Sokratesowi w dramacie mówić o mętnych obrazach, mających początek w ciemnym źródle.

Stwierdzenie to wszakże wyraźnie pokazuje, iż dla Herberta o p o z y c j a r o z u m u i p r a g n i e n i a n i e t r a c i w a ż n o ś c i t a k ż e w p o e z j i. Przeciwnie – zaczyna decydować nie tylko o rozumieniu powinności poezji, ale

---

30/ Tamże, s. 21.

31/ Potwierdza to w bardzo swoisty sposób wydany ostatnio tom nie publikowanych wcześniej wierszy miłosnych i fragmentów listów Herberta (Z. Herbert *Podwójny oddech. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*, wstęp B. Szczepula, Gdynia 1999).

32/ J. Brach-Czaina *Sofa...*, s. 22.

33/ Z. Herbert *Pan Cogito i wyobraźnia*, w: *Raport z oblężonego Miasta*, Wrocław 1992, s. 25.

i jej istoty. Można wręcz powiedzieć, że z tej opozycji zostają wywiedzione. „Pozwól o Panie" – mówi Pan Cogito-podróżnik – „żebym r o z u m i a ł innych ludzi inne języki inne cierpienia / a nade wszystko żebym był pokorny to znaczy ten który p r a g n i e ź r ó d ł a"[34]. Zadaniem poezji i poety winno być – po Platońsku – pragnienie źródła, czyli Prawdy: rozpoznawanie ludzkich losów, postaw, przeżyć, sądów, mniemań i dokonań, istoty zjawisk, praw, pokazywanie wielostronności i złożoności przejawów egzystencji. Znaczące wszakże jest to, że Herbert chce przede wszystkim z r o z u m i e ć, p o j ą ć, a nie wyrażać uczucia, co tradycyjnie uznawane jest za domenę liryki. Apeluje do wiedzy i rozumu, głównego narzędzia poznania. Chce – jak jego poetycki bohater, Pan Cogito – pojąć: „szaleństwo ludobójców", „sny Marii Stuart", „rozpacz ostatnich Azteków", „długie konanie Nietzschego", „radość malarza z Lascaux"; a pojąwszy, uczynić narzędziem współczucia[35].

Nie krzyk zatem, ból czy radość poety, ale zrozumienie świata i innych ludzi. Poddanie refleksji poetyckiej i intelektualnej zarazem. W pewnym więc sensie – myślowe opanowanie. To ono – co ważne – okazuje się warunkiem wierności „niepewnej jasności". Jasnemu źródłu?

W wierszu *Objawienie* poeta wyznaje: „Dwa może trzy / razy / byłem pewny / że dotknę istoty rzeczy / i będę wiedział"[36]. Ciekawe są warunki owego objawienia. Wyraźnie wymagają one wyłączenia zmysłowej percepcji, nieruchomości, wskazują na konieczność przyjęcia postawy „czystej", intelektualnej refleksji: „ziemia stanęła / niebo stanęło / moja nieruchomość / była prawie doskonała". Jak u Platona, który w *Fedonie* pisze: „jeśli kto z nas pragnie kiedy poznać coś w sposób czysty, musi się od ciała wyzwolić i samą tylko duszą oglądać rzeczywistość samą"[37]. Toteż kiedy w wierszu w przestrzeń objawienia wkracza rzeczywistość: dzwoni listonosz, poeta musi wylać brudną wodę, nastawić herbatę – „idea szklanki" rozlewa się na stole. Poeta pozostaje „wypełniony pustką / to znaczy pożądaniem". I może tylko postanawiać, iż kiedy zdarzy się kolejne objawienie, nie ruszy go dzwonek listonosza:

będę siedział
nieruchomy
zapatrzony
w serce rzeczy

martwą gwiazdę

czarną kroplę nieskończoności

34/ *Modlitwa Pana Cogito-podróżnika*, w: *Raport z oblężonego Miasta*, s. 21. Podkreśl. B.S.

35/ Z. Herbert *Pan Cogito i wyobraźnia*, s. 26-27.

36/ Z. Herbert *Objawienie* (z tomu *Studium przedmiotu*), w: *Wybór poezji*..., s. 145-146.

37/ Platon *Fedon*, w: *Uczta. Eutyfron*..., s. 386.

Takie rozumienie poznawczej roli poezji i związany z nią wybór postawy poety – nawet jeśli nie pojmowany tak skrajnie jak w wierszu *Objawienie* – zadecydowały o eseizacji poezji Herberta, o tym, że trwa w niej nieustanny dialog sądów, mniemań, przeświadczeń, postaw, głosów, konwencji i wyobrażeń. Naturalną tego konsekwencją wydaje się dialogizacja poezji, dominowanie w niej form liryki pośredniej, a także jej swoista dyskursywność. A stało się tak zapewne w dużym stopniu za sprawą Platona.

Bożena SHALLCROSS

Zbigniewa Herberta podróż do zachwytu

Przyjacielu, potęga krwi w sercu
Przerażająca śmiałość sekundy porywu
Jej nie wykreśli sto lat przezorności
T.S. Eliot, *Ziemia jałowa*[1]

W wyrosłej z licznych podróży eseistyce Herberta wzrok autora skierowany jest ku ruinom, pejzażom, obrazom. Dreszcz dostąpienia tajemnicy i radosne uniesienie płyną jednako z patosu włoskich malarzy i powściągliwości małych mistrzów holenderskich. Jako eseista, Herbert ujawnia dwa pozornie tylko przeciwstawne poglądy o naturze prawdy utajnionej w dziele sztuki. Po pierwsze – że można do niej dotrzeć przez epifanię i po drugie, że powinno się uszanować stan wiecznej nieprzejrzystości prawdy, zazwyczaj nieosiągalnej lub, co najwyżej, ledwie przeczuwanej. Takie dwoiste ujęcie pozwala Herbertowi przekazać dramatyczne, lecz przy tym niewzruszone przekonanie o istnieniu stałego, metafizycznego rdzenia sztuki, którego nie można ani całkowicie zanegować, ani też zrekonstruować w sposób obiektywny. Nieuchwytna prawda, pojmowana jako zaszyfrowany tekst i uobecniona w epifanijnym zachwyceniu, zwiększa szanse autonomiczności dzieł sztuki, autonomiczności bardzo, wedle poety, ograniczonej, jako że widzi on je zazwyczaj silnie osadzone we własnej epoce, kulturze i środowisku twórcy. Zatem Herbertowe doświadczenie epifanii przez spotęgowanie momentu percepcji doprowadza do oderwania dzieła sztuki, aczkolwiek chwilowo, od jego historycznego i społecznego tła. Przejdźmy jednak do sedna sprawy, stawiając pytanie, czym jest epifania Herberta.

Epifanijne momenty, z definicji trwające oka mgnienie a przynoszące rozkosz bądź melancholię, nie sprowadzają się wyłącznie do poznawczego czy zmysłowego doświadczenia sztuki, gdyż często są to chwile objawiające transcendencję, choć

1/ Przeł. Cz. Miłosz.

trzeba zaraz zaznaczyć, że oczyszczoną z tradycyjnej religijności. Z wyjątkiem nielicznych mrocznych objawień, opisanych przez Herberta w terminach negatywnej estetyki i ciążących ku apofatycznej teologii, w esejach poety brak świadectw przeżycia teofanijnego[2]. Rozpatrywać więc trzeba epifanię jako intensywne i ekstatyczne objawienie lub uprzytomnienie sobie prawdy niewyrażalnej w inny sposób niż przez sztukę, jako jej urzeczywistnienie, zaistniałe dzięki jej sile.

Nie każdy moment przeżycia nasyconego pięknem dzieła sztuki osiąga w esejach Herberta charakter epifanii, i nie każde arcydzieło, nawet najbardziej mistrzowsko wykonane, może wywołać olśnienie. Cóż więc stanowi o dziele epifanijnym? Nie bacząc na trudności wywoływane przez ulotność epifanii (która „pojawia się, spala się i odchodzi", jak wyjaśnia jeden z jej zwolenników[3]), chciałabym określić, jakie dzieła sztuki budzą w esejach Herberta taki rodzaj reakcji. Nie ulega wątpliwości, że musi to być zawsze dzieło pierwszy raz widziane, odebrane w całym blasku nowości i nieprzewidywalności. Ale czy tylko?

Zajmujący się epifanią badacze zgadzają się co do tego, że struktura i materialne tworzywo sztuki są nieistotne w porównaniu z olśniewającym doświadczeniem, które wywołują[4]. Wydaje mi się jednak, że, w przeciwieństwie do uznanego stanu rzeczy, u Herberta dzieło sztuki decyduje o epifanii, determinuje ją i wzbudza. To znaczy, że musi to być dzieło szczególne i tę właśnie szczególność oraz wzajemną zgodność między obrazem i odbiorcą doznającym epifanii chciałabym opisać na tych stronach. Przede wszystkim to nie przypadek, że Herbert doświadcza artystycznych objawień, znajdując się w drodze. Podróż wraz ze swą wizualną dynamiką stwarza odmienne, bo płynne ramy dla jego refleksji na temat sztuk plastycznych. Z tego powodu epifanijne epizody Herberta są wywołane przez te arcydzieła, w które wpisana jest d y n a m i c z n a s t r u k t u r a z n a c z e n i a. Ta ważność budowy dzieła sztuki i jego zrytmizowanych warstw odróżnia podejście Herberta od całej niemal tradycji pisania o epifanii[5].

2/ Morris Beja twierdzi, iż właśnie to, co uniemożliwia przeżywającemu epifanię ujrzenie Absolutnego Bytu „czyni go podatnym... na materialny świat". Zależność tę Herbert rozwiązuje w inny sposób, gdyż, chociaż obdarzony jest sensualną wrażliwością, stale przekracza jej ograniczenia. Zob. M. Beja *Epiphany in the Modern Novel*, Seattle 1971, s. 125.

3/ T. Wolfe *Of Time and the River: A Legend of Man's Hunger in his Youth*, Garden City 1944, s. 55.

4/ Ryszard Nycz zastanawia się nad trywialnością i nieistotnością przedmiotu, który prowokuje epifanię, jako nad jej podstawowymi kryteriami. Zob. R. Nycz *„A Closed Sliver of the World". On the Writing of Gustaw Herling-Grudziński*, w: *Renascence: Essays on Values in Literature*, ed. H. Filipowicz. A special issue on „Sacrum in Polish Literature" 1995 nr 3-4, t. XLVII, s. 219-227.

5/ O powiązaniach Herberta z innymi polskimi eseistami zob. studium Piotra Siemaszki *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996. Dla moich celów najbardziej znacząca jest relacja między Herbertem a Herlingiem-Grudzińskim, którą Siemaszko interpretuje w kategoriach wpływu Herberta. Krytyk znajduje także

Herbert, posługując się po raz pierwszy epifanią jako własną metodą percepcji w szkicu z podróży, *Labirynt nad morzem*[6], sięgnął po chwyt wywodzący się z romantyzmu[7], a więc dobrze ukształtowany, którego nowatorstwo i eksperymentalne ambicje należały już do przeszłości. W porównaniu z takimi nowoczesnymi powieściopisarzami, jak Virginia Woolf czy Thomas Wolfe, których dzieła składają się z łańcuchów epifanii, polski autor odwołuje się do swych nagłych duchowych objawień o wiele mniej często i z większą ostrożnością. Jego swoista reakcja na sztukę pozostaje entuzjastyczna, czasami nawet ekstatyczna[8], ale rzadko nawiedza go epifanijna pewność, iż ukryta w dziele sztuki semantyka odsłoniła się przed nim w całej swojej głębi. Warto przyjrzeć się więc najpierw nieepifanijnym chwilom Herberta.

Nierozszyfrowalny kod

Herberta szczególnie interesuje dociekanie, jakim sposobem zdobywa się dostęp do tajemnicy dzieła sztuki i zarówno w swej poezji, jak w opowieściach z podróży, mówi o jej odkrywaniu. W wierszu *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika* głosi pochwałę świata, którego różnorakich cudów natury i sztuki można dostąpić, znajdując się w drodze. Spotkania podróżnika z arcydziełami wzbogacają go, ale czasami nastręczają problemy:

> – dziękuję Ci że dzieła stworzone ku chwale Twojej udzieliły mi cząstki swojej tajemnicy
> i w wielkiej zarozumiałości pomyślałem że Duccio van Eyck Bellini malowali także dla mnie
>
> a także Akropol, którego nigdy nie zrozumiałem do końca cierpliwie odkrywał przede mną okaleczone ciało.[9]

Odsłanianie tajemnicy Akropolu ma swoją ciągłość w czasie, jego trwanie współistnieje z czasem percepcji. Próba uchwycenia najgłębszego sensu ruin jest procesem percepcyjnym nie mającym końca, czymś odnawiającym się z każdą po-

---

podobieństwa w silnym moralnym imperatywie obu autorów, w ich krytycznych opiniach na temat sztuki współczesnej i ogólnie biorąc historii sztuki, oraz w ich fascynacji Pierem della Francesca. Herling-Grudziński nie nadaje jednak tajemnicy charakteru tekstowego i oddziela swe epifanie od dynamiki doświadczenia podróżnego.

6/ Z. Herbert *Labirynt nad morzem*, „Twórczość" 1973 nr 2. Dalej cytaty w tekście oznaczone LNM i numerem strony.

7/ Romantyczne korzenie epifanii zostały przedstawione w studium Martina Bidneya *Patterns of Epiphany: From Wordsworth to Tolstoy, Pater, and Barret Browning*, Southern Illinois University Press 1997.

8/ Beja interpretuje związek między fizjologią i wizją duchową w dziełach Fiodora Dostojewskiego i Tomasza Manna jako sublimację orgazmu. Beja *Epiphany in...*, s. 42. Nie sądzę, by ten punkt widzenia przystawał do Herberta momentów nagłego wglądu; raz mówi on o „cielesnej unii" z dziełem sztuki, ale uważa to jedynie za możliwość.

9/ Z. Herbert *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992, s. 20.

dróżą oka. W tym wypadku Pan Cogito czeka, niemal błagalnie, na przebłysk prawdy, jednak zdaje sobie sprawę z własnych ograniczeń – Akropol nigdy nie objawi mu swojej całej prawdy. *Satori* znajduje się poza zasięgiem Pana Cogito. Akropol – niemal tak obsesyjnie ważny dla Herberta jak góra St. Victoire dla Cézanne'a, nigdy nie rezygnującego z jej malowania – został przez niego opisany w dwóch esejach, *Akropolu* oraz *Akropolu i duszyczce*. Wyrażona w nich wiara w przewagę bezpośredniego kontaktu ze sztuką nad substytutem reprodukcji, potrzeba dotyku i możliwość zjednoczenia z okaleczonym ciałem Partenonu nasuwają na myśl związek pomiędzy nagłą wizją duchową a fizjologią, obecny w dziełach Fiodora Dostojewskiego i Tomasza Manna. Nie sądzę jednak, by sublimacja orgazmu była źródłem iluminacyjnych chwil przeżywanych przez Herberta. Mówi on o erotycznym zespoleniu z dziełem sztuki tylko raz i to wyłącznie jako o przeczuciu nawiedzającym go przed pierwszym spotkaniem twarzą w twarz z Akropolem:

> Skąd więc ta przemożna wola konfrontacji, ta pasja pchająca do zbliżenia fizycznego, pożądanie, aby położyć ręce, zjednoczyć się cieleśnie, a potem oderwać się, odejść i unieść ze sobą co? Obraz? – dreszcz?[10]

„Oddające się spojrzeniu" ruiny wywołują moment szczęścia, wprawdzie nie zwieńczonego iluminacją[11] i płynącego z poczucia przemijalności ich ciała, z niedostępnej rozumowi, stale rosnącej kruchości ich szkieletu. Przeżycie Akropolu poświadcza ową podstawową poznawczą trudność tak uporczywie obecną w dziele Herberta, o której opowiedziałam wcześniej. Nie zawsze udaje się wydrzeć dziełu sztuki „cząstkę tajemnicy", czasem należy ją uszanować, a jeśli zdarzy się moment olśnienia, to i tak ograniczenia języka nie sprzyjają wyartykułowaniu tego, czym jest owa cząstka. Poeta rozważa ten dylemat głównie w esejach, gatunku bardziej odpowiednim dla podobnych estetycznych refleksji. Równie dobitnie szkice te świadczą o czymś przeciwstawnym, a mianowicie o jego przemyślnym staraniu, by uchronić tajemniczą aurę emanującą z dziel sztuki oraz by docenić pierwiastek tajemnicy w innych sferach życia.

W jaki sposób Herbert ściga to, co nieuchwytne i często zapieczętowane w tajemniczej i nierozszyfrowalnej formie? Mówiąc o *Biczowaniu* Piera della Francesca, po prostu przyznaje, że dzieło „pozostanie na zawsze jednym z najbardziej nie poddających się interpretacji obrazów świata"[12]. W innym eseju podważa autorytet całej szkoły badawczej, by wskazać wyższość architektury gotyku właśnie z powodu oporu, jaki stawia egzegezie: „Z początku poszukiwałem naiwnie formuły wyjaśniającej cały gotyk. To, co jest w nim zarazem konstrukcją, symboliką i metafizyką. Ale ostrożni uczeni nie dawali jednoznacznej odpowiedzi" (BO, s. 149). Oczywiście, Herbert nie poszukuje prostych rozwiązań, chociaż nie stroni od ra-

10/ Z. Herbert *Akropol*, „Twórczość" 1969 nr 1, s. 32.

11/ Z. Herbert *Akropol i duszyczka*, „Więź" 1973 nr 4, s. 8.

12/ Z. Herbert *Barbarzyńca w ogrodzie. Szkice literackie*, Warszawa 1973, s. 304. Dalej cytaty w tekście oznaczone BO i numerem strony.

cjonalnych odpowiedzi podbudowanych intuicją. Obydwa te przeciwstawne podejścia szybko odsłaniają swoją słabość jako metody krytyczne, ale odpowiadają dobrze Herberta upodobaniu do antynomii[13]. Jego dyskurs krytyczny, łączący obydwie, tradycyjnie sprzeczne ze sobą, reakcje na sztukę, osiąga niepewną równowagę w ich koegzystencji. Dwie rywalizujące ze sobą siły, sceptycyzm i impuls metafizyczny, znane nam ze strategii krytycznej T.S. Eliota, napierają na krytyczną personę w tekstach Herberta. Owa taktyka, jak zobaczymy później, powraca u niego w opozycji między dyscypliną znawcy a intuicyjnym oglądem artysty. Na przykład w *Liście*, centralnym tekście *Apokryfów*, ta pozornie nieprzekraczalna sprzeczność poznawcza jest rozważana z punktu widzenia Jana Vermeera van Delft, któremu Herbert przypisuje rolę czciciela tajemnicy: „Naszym [artystów – B.S.] zadaniem nie jest rozwiązywanie zagadek, ale uświadomienie ich sobie, pochylenie głowy przed nimi, a także przygotowanie oczu na nieustający zachwyt i zdziwienie"[14]. Czyniąc adresatem „listu" Vermeera Anthony'ego van Leeuwenhoeka, siedemnastowiecznego holenderskiego uczonego, cenionego za prace nad soczewką, Herbert nie dąży do przeciwstawienia „szkiełka i oka", lecz do połączenia obu perspektyw w dialogicznym współistnieniu intuicji i racjonalizmu.

Chciałabym przyjrzeć się bliżej temu, jak Herbert rozszerza obecność tajemnicy poza artystyczne dokonania. Tajemnica może ujawnić się w jakimkolwiek poznawczym przedsięwzięciu. Przykładem opowieść o rozwiązaniu przez Aleksandra Wielkiego gordyjskiego węzła. Herbert patrzy na ten epizod jako na akt pogwałcenia tajemnicy; ściślej mówiąc, Aleksander Wielki „zamordował tajemnicę" przecinając węzeł[15]. W tym punkcie rodzi się Herbertowa koncepcja wyjaśniająca historyczną dewaluację kategorii tajemnicy. Zgodnie z jego interpretacją tej opowieści, waga tajemnicy stopniowo się zmniejsza i skutkiem tego pomnaża się aksjologiczna pustka w sferze historii. Opisując ten proces, Herbert przerzuca pomost między własną wizją współczesnej kultury a rolą, jaką wyznacza tajemnicy w swoim dyskursie o sztuce.

Próby uchwycenia tajemnicy układają się w tekstach Herberta w stały wzór. Napotykając prawdę ukrytą w dziele sztuki, autor wpierw stara się ją uchwycić, uciekając się do istniejących naukowych interpretacji. Powoduje to jedynie pogłębienie jego i tak imponującej erudycji, zaś ostateczny rezultat owych dążeń okazuje się bądź nieistotny, bądź dowodzi braku zgody wśród historyków i krytyków sztu-

---

13/ Antynomiczna struktura poetyckiego dzieła Herberta została zanalizowana przez S. Barańczaka; zob.: S. Barańczak *Uciekinier z Utopii*, Londyn 1984, zwłaszcza rozdział *Antynomie*.

14/ Z. Herbert *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 168. W dalszym ciągu książka cytowana jako MNW z numerem strony.

15/ „Niepojęte zaślepienie sprawiło, że wprowadził do procesu myślenia element siły. Jak mógł przeoczyć fakt, że rozwiązywanie węzłów i problemów nie jest popisem atletycznym, ale operacją intelektulną, a ta zakłada zgodę na błądzenie, bezradność wobec splątanej materii świata, cudowną ludzką niepewność i pokorną cierpliwość", Z. Herbert *Węzeł gordyjski*, „Więź" 1981 nr 6, s. 45.

ki. Nie mogąc więc znaleźć przekonujących odpowiedzi (a nic nie wzmacnia bardziej odczucia tajemnicy), Herbert zgodnie ze swym systemem wartości przyjmuje rolę szerzyciela tajemnic i niejasności. Dzięki przyznanej sobie roli mistagoga sztuki, Herbert może opowiadać o swych rozczarowaniach i frustracjach, płynących z prób ujarzmienia wieloznaczności lub nieosiągalnej prawdy. Te emocje kryją się w autoportrecie z *Labiryntu nad morzem*, w którym przedstawia siebie jako nieudolnego interpretatora niepochwytnej tajemnicy.

Ten mało znany esej, opisujący wyprawę z Grecji kontynentalnej na Kretę we wczesnych latach siedemdziesiątych, łączą z *Barbarzyńcą w ogrodzie* pewne charakterystyczne cechy, zwłaszcza posługiwanie się zmysłową percepcją świata. Przenika go zarówno nadzieja na wielką estetyczną (i ekstatyczną) przygodę, jak i pełna świadomość, czym jest spełnienie takiej przygody. Esej zawiera także autoironiczny opis próby rozszyfrowania starożytnego pisma. Próba ta ma wyraziście ilustrować niewystarczalność metod naukowych w obliczu tajemnicy.

Pismo, o którym mowa, to zachowanych na glinianej tablicy, znalezionej na Krecie, czterdzieści pięć znaków (w tym kilka w formie ideogramów), do dziś nieodczytanych. Tablica, znana jako tak zwany dysk z Fajstos, jest pojmowana przez Herberta raczej jako t e k s t u a l n a n i e w i a d o m a niż typowy obiekt artystyczny. Do tej właśnie formy nie dającego się wyjaśnić znaczenia będziemy powracać, ponieważ odgrywa ona doniosłą rolę w dyskursie Herberta. Z relacji z pobytu na wyspie dowiadujemy się o niemal obsesyjnym pragnieniu autora, by złamać kod pisma pokrywającego dysk. Spotykające go niepowodzenie przedstawione zostaje jako nawiedzający go koszmar senny. Posługując się w tej relacji językiem emocji i marzenia sennego, Herbert sprowadza swe roszczenia mistagogiczne do podświadomości, a więc do wymiaru, gdzie może mieć nad nimi pewien rodzaj władzy.

Pasja Herberta do dokonywania odkryć w świecie sztuki lub też do ich ponawiania, które, jak ma nadzieję, winno wpłynąć na istniejący kanon, przybiera charakterystyczną postać w jednym z jego krótkich szkiców poświęconych Altichiero, wczesnorenesansowemu malarzowi fresków. Profesja pisarza odpowiada takiemu ryzyku:

> Często się zdarza, że wielkie odkrycia w dziedzinie historii sztuki są dziełem pisarzy, a nie historyków. Tak było na przykład z odkryciem znakomitego Holendra – Vermeera, którego dokonał francuski dziennikarz i pisarz w wieku XIX.[16]

Ciekawe, że nazwisko Theophile'a Thoré-Burgera, odkrywcy Vermeera, nie zostaje tu wymienione. Podobnie Herbert maskuje własną tożsamość, podpisując szkic o Altichiero pseudonimem „Patryk", jak gdyby odsłonięcie prawdziwej wartości sztuki Altichiera wymagało odsunięcia w mrok innego nazwiska. Lecz kim był Altichiero? Źródło tak podstawowe jak *Encyclopaedia Britannica* portretuje go

16/ Patryk *Altichiero*, „Zeszyty Literackie" 1990 nr 32, s. 143.

jako założyciela szkoły werońskiej i najbardziej znaczącego artystę XIV wieku w północnych Włoszech[17]. Skąpa informacja, wyrazista hierarchia. Ten – według Herberta – zapomniany malarz zasługuje na przypomnienie, stąd podjęte w tym kierunku jego niewątpliwie szlachetne starania. Dla mojej interpretacji jednak bardziej istotne jest to, jak Herbert kształtuje wywód zmierzający do uczynienia Altichiera na powrót powszechnie znanym. Otóż kładzie on nacisk na niewytłumaczalny charakter jego twórczego procesu, mającego miejsce wśród przyziemnych okoliczności oraz na brak wiedzy o życiu osobistym artysty. Dodatkowego dramatyzmu dodaje temu zapomnieniu ponadindywidualny i metafizyczny charakter tego, co Altichiero stworzył. Herbert otacza Altichiera aurą tajemnicy, sięgając po te same tematy, które pojawiają się w innych jego esejach. W ten sam bowiem sposób próbuje on odczytać (i jednocześnie zatrzeć szlak wiodący do owego odczytania) postacie Piera della Francesca i Torrentiusa.

Nie tylko wyrafinowany smak i dramatyczny styl opisu wspomagają usiłowania Herberta, by przewartościować istniejący kanon sztuki. Świadom, że jego przedsięwzięcia mogą spalić na panewce, przyznaje: „spróbowałem swoich sił, w nadziei, że Altichiero doczeka się wreszcie należnego miejsca pośród najwybitniejszych twórców. I spóźnionej sławy"[18]. Sedno jego krytycznego zadania zasadza się na swoistym poczuciu sprawiedliwości i misji zaznajomienia czytelników z malarstwem mniej znanym i mniej spopularyzowanym. Herbert, którego poglądy rozsadzają przyjęte dogmaty, pojmuje swoje szkice o Altichierze i Torrentiusie jako przypominanie zarzuconych tekstów kultury. Trudno byłoby jednak ocenić skuteczność starań Herberta, mających przywrócić do istnienia artystów, którzy zostali niesprawiedliwie odsunięci na bok; jeszcze trudniej byłoby zapewniać o jego sukcesie jako polskiego Thoré-Burgera.

Inną próbę złamania szyfru tajemnicy, tym razem dotyczącej zagmatwanego tekstu, jakim było życie Torrentiusa, stanowi równie zawiła historia, opowiedziana w *Martwej naturze z wędzidłem*. Epizod opisany w tym eseju rozegrał się w rzeczywistości, w przeciwieństwie do koszmaru ze snu o dysku z Fajstos. Snując swą opowieść, Herbert twierdzi, że brak jakichkolwiek biograficznych informacji o Torrentiusie. Dochodzi do tej konkluzji w bardzo znamienny sposób: najpierw szuka niezbędnych szczegółów w rozmaitych łatwo dostępnych słownikach i encyklopediach, co jest podejściem osobliwym w badaniach nad siedemnastowiecznym holenderskim artystą, reprezentowanym tylko przez jedno płótno. Po dalszych poszukiwaniach natrafia na monografię o Torrentiusie, pióra znanego holenderskiego uczonego, Abrahama Brediusa, tego samego, który potwierdził autentyczność fałszerstw Van Megheerena. Dociera także do historycznych źródeł, wśród nich do *Uwag o malarstwie* Constantine'a Huyghensa, postaci współczesnej Torrentiusowi,

---

17/ Aczkolwiek, zdaniem Mario Praza, Altichiero nie był malarzem szczególnie wybitnym. Zob. M. Praz *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przel. W. Jekiel, Warszawa 1981, s. 82.

18/ Patryk *Altichiero*, s. 143.

zawierających wyczerpujący przegląd kariery i dzieł artysty[19]. Źródła te nie zmieniają jednak przekonań Herberta (elokwentny wywód potęguje tylko niewzruszoność jego poglądów), że życie Torrentiusa pozostaje niedostępną zagadką. Stopień tej niezbędnej dla eseisty niedostępności zmienia się zresztą. Herbert, aczkolwiek już nie trzymany w szachu przez domniemany brak naukowych źródeł, dalej jest zaintrygowany fragmentaryczną i tajemniczą materią biografii holenderskiego malarza. Żeby przydać więcej substancji życiu artysty, temu „splątanemu węzłowi wielu wątków" (MNW, s. 90), Herbert czuje się zmuszony do użycia terminów magicznych i do stwierdzenia, iż „nasz bohater wymyka się formułom, definicjom, tradycyjnym sposobom opisu – jakby jedyną jego pośmiertną ambicją było zwodzić" (MNW, s. 105). Zatem żywot malarza stanowi materiał literacki, którego znaczenia nie sposób przeniknąć. Możemy przypuścić, że Herbert wiedział od samego początku, że życie Torrentiusa, traktowane przezeń jako hermetyczny tekst, nie jest do rozszyfrowania. Mimo to próba jego wyjaśnienia była taktyczną koniecznością. Traktując treść tego życia jako umykającą konstrukcję tekstową (niemniej otwartą na różne odpowiadające Herbertowi rodzaje spekulacji), miał na celu przygotowanie gruntu do następnej poznawczej wędrówki.

Tym razem Herbert przygląda się starannie emblematycznemu tekstowi umieszczonemu na jedynym zachowanym olejnym obrazie namalowanym przez Torrentiusa, znanym jako *Martwa natura z wędzidłem*. Zanim jednak zaczniemy nasze własne dociekanie, warto krótko wspomnieć, na czym zasadza się emblematyczna interpretacja sztuki holenderskiej. Szkoła ta odrzuca, z powodu redukcjonistycznych tendencji, ogląd sztuki holenderskiej jako realistycznej (interesującą współczesną orędowniczką tej postawy jest Svetlana Alpers), kontynuuje natomiast starszą tradycję odczytywania ukrytego znaczenia, przedstawionego zręcznie w formie napisu, motta, epigramu lub komentarza na płótnie. Współczesnym uczonym, takim jak Eddy de Jongh, oferuje „poprzez skomplikowany i przemyślnie ułożony koncept przekład rzeczy widzialnych na pojęcia intelektualne, oraz pojęć intelektualnych na rzeczy widzialne"[20].

Mieszczący się w poetyce emblematu napis Torrentiusa stanowi intrygujące wyzwanie dla Herberta-hermeneuty. Po dłuższym wykładzie na temat klasycznej literatury hermetycznej i po rozważaniach na temat powiązań między Torrentiusem a różokrzyżowcami, Herbert koncentruje się z nowym przypływem energii na na-

---

19/ Mnie samej udało się znaleźć kilka wzmianek o Torrentiusie w książce *Still-Life in the Age of Rembrandt* Eddy'ego de Jongha, wybitnego znawcy w dziedzinie holenderskiej martwej natury. Jedna z nich zwłaszcza mówi: „Martwe natury w formie tego, co zwykle określa się włoską nazwą tonda, nie były zbyt częste w siedemnastowiecznej Holandii. Wielkim wyjątkiem jest obraz Torrentiusa z Rijksmuseum w Amsterdamie. Mniej znanym wyjątkiem jest obraz Jana Olisa" (p.m. – B.S.), E. de Jongh, with the assistance Ti van Leeuwen, A. Gasten, H. Sayles *Still-Life in the Age of Rembrandt*, Auckland 1982, s. 101. Choć jest to tylko uwaga informacyjna, jasno wskazuje, że Torrentius nie jest całkowicie nieznanym artystą.

20/ S. Alpers *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983, s. 230.

malowanym u dołu *Martwej natury z wędzidłem* arkuszu papieru z niejasnym dystychem napisanym po holendersku. Podaję go w tłumaczeniu poety:

> To co istnieje poza miarą (ładem)
> w nad-miarze (bezładzie) zły swój koniec znajdzie.

[MNW, s. 114]

Herbert traktuje ten wiersz jako absolutną tajemnicę (w podobny sposób podszedł do dysku z Fajstos), wbrew faktowi, że poezja gnomiczna, do której należy dystych, zazwyczaj przedstawia zwięźle moralizatorskie maksymy. Tłumaczenie tego wiersza z holenderskiego na polski pozwala Herbertowi skłaniać się ku rozumieniu całości martwej natury jako alegorii umiarkowania. Znaczenie wędzidła namalowanego na obrazie doskonale współbrzmi z rozumieniem płótna jako alegorii powściągliwości – interpretacja historycznie i ikonograficznie prawdopodobna. Herbert przyznaje, że te koncepcje potwierdza analiza przeprowadzona przez holenderskiego uczonego Pietera Fischera, po czym, cokolwiek przekornie, odrzuca tę egzegezę z przyczyny, jak powiada, jej „podejrzanej prostoty" (MNW, s. 115). Powód ten, wiele mówiący o metodzie krytycznej Herberta, pozostawia mroczne arcydzieło otwarte na niekończące się odczytania. Tak więc gnomiczny dystych, który Torrentius wpisał w swój obraz, kilka wieków później dotarł do obdarzonego wielką intuicją i wiedzą odbiorcy. Ten poświęcił wiele czasu, by dociec, na czym polega sens wiersza, po to tylko jednak, by po rozważeniu istniejących możliwości interpretacyjnych wstrzymać się od wniosków.

Herbert uznaje za niemożliwe rozszyfrowanie kodu dystychu, mimo że w porównaniu ze złożonością całości płótna przedstawia on względnie łatwy problem. Dlaczego poeta nie chce zaakceptować bardziej dosłownego rozumienia gnomicznego wiersza? W geście chroniącym wiersz, umieszczony na czarnym tondzie, tłumaczy, że do jego tajemnicy powinno zbliżać się ostrożnie. Niechętny zbyt dosłownej interpretacji, która „płoszy tajemnicę" (MNW, s. 114), poeta skłania się ku jej drugiemu biegunowi – ku wieloznaczności i niejasności. Cały ten wywód, jakże pociągający w swej przekorze, zdradza pragnienie, by uszanować tajemnicę, której efemeryczna wartość dawno zniknęła z obszaru badań nad sztukami plastycznymi. Poprzez swe uparte i konsekwentne zadanie poznawczej pokory wobec niewyrażalnego, Herbert dociera do ostatecznego punktu swej poznawczej podróży, punktu stanowiącego swoiste *reductio ad mysterium* owej peregrynacji. Zaplątywanie rozciętych węzłów staje się jego specjalnością.

Należy podkreślić, że Herbert zazwyczaj pojmuje pierwiastek tajemnicy tkwiącej w dziele jako tekst, bez względu na to, czy badany przekaz jest werbalny czy wizualny. Dlatego, mówiąc o martwej naturze Torrentiusa, wyznaje uczucie znane czytelnikowi z jego wcześniejszych esejów: „Od początku towarzyszyło mi nieodparte wrażenie, że w nieruchomym świecie obrazu dzieje się coś znacznie więcej, coś bardzo istotnego. Wyobrażone przedmioty łączą się jakby w związki znaczeniowe, a cała kompozycja zawiera posłanie, z a k l ę c i e b y ć m o ż e,

utrwalone literami zapomnianego języka" (podkr. – B.S.; MNW, s. 113). Tekstualizacja nierozszyfrowalnego przesłania obrazu pozwala na jego przesunięcie ze sfery chaosu i nieokreśloności do sfery form uporządkowanych. Nawet jeśli tajemnica emblematycznego dystychu lub tekstu życia pozostaje nieodczytana, to gramatyka owych enigmatycznych form przeciwstawia się bezforemności i nadaje kształt temu, co niezrozumiałe. Wraz z nałożeniem na zagadkowe płótno obrazu siatki reguł językowych wzrastają szanse na jego pomyślne zdekodowanie. Dążność Herberta do wyposażania utajnionej prawdy, zawartej bądź w dziełach sztuki, starożytnym piśmie, bądź to w materiale życiorysowym, we właściwości tekstowe nadaje jego romansowi z tekstami większej rozpiętości i, nie waham się użyć tego słowa, głębi. Metoda ta zakłada bowiem istnienie wielości niezależnych od siebie kodów, a tym samym otwiera pole niezmierzonej kreatywności.

Wbrew determinacji, z jaką Herbert sięga po emblematyczną interpretację, u podstaw której kryje się zawsze zaszyfrowane znaczenie, jego wywód nie zawsze czyni ów sens przejrzystym. Toteż zdarza się mu przyznać, z dramatycznym poczuciem klęski, do negatywnego wyniku swoich dociekań: „Nie potrafiłem złamać szyfru"(MNW, s. 120). A wówczas czytelnikowi pozostaje wrażenie, że najbardziej intrygującą część dążeń Herberta stanowi meandryczna opowieść o poznawczej podróży, hermeneutyczny proces, podczas którego pracowicie szuka on odpowiedzi na kuszącą zagadkę, by nigdy nie doprowadzić do jej rozwiązania. Dynamiczne przeżycie dzieła sztuki może być więc tylko ponawianiem próby, ciągłą lekcją, nieustannym czuwaniem-otwarciem na tajemnice, z których największą okazuje się martwa natura Torrentiusa. Do niej jeszcze powrócimy.

Wtajemniczenie

Herbert jako znawca sztuk pięknych żywi skłonności rewindykacyjne, powodowany zamiarem stworzenia własnego wyrazistego kanonu malarskich arcydzieł. Pragnienie przewartościowania czy nawet odrzucenia tak powszechnie uznawanych mistrzów jak Jacob Ruisadael, wypływa z jego osobistej wrażliwości, gustu i z poczucia misji, mającej przypomnieć obrazy bytujące często na peryferiach sztuki. Ośrodkiem tej przewartościowującej pracy Herberta jest epifania, rodzaj probierza decydującego o losie dzieła sztuki w jego świecie. Chwila, w której po raz pierwszy zetknął się z malarstwem Torrentiusa, służy jako klasyczny przykład takiego olśniewającego odkrycia. Nagle, w nietzscheańskim okamgnieniu, Herbert doświadczył olśnienia i rozpoznał w holenderskiej martwej naturze arcydzieło. Pdobne wtajemniczenie w dzieło staje się dla Herberta drogą wiodącą do świata sztuki najstarszej i najmniej nam dostępnej, bo splecionej z magią.

Ilustruje to epizod z *Barbarzyńcy w ogrodzie*. W latach sześćdziesiątych Herbert oglądał słynne freski z epoki kamiennej w grotach Lascaux. Kilka ustępów w eseju o Lascaux stanowi ważny element w Herbertowskim myśleniu o sztuce. W przedsionku przy wejściu do jaskiń narrator wspomina o ciężkich, zamkniętych drzwiach. To przed tymi drzwiami, w towarzystwie innych turystów jest zmuszony

stać „w mroku oczekując na wtajemniczenie" (BO, s. 6). Będąc już wewnątrz, pierwszym obrazem, jaki nagle spostrzega na ścianie w długiej procesji namalowanych zwierząt, jest dwurogie zwierzę, najoczywiściej owoc wyobraźni prehistorycznego artysty:

> stwór o [...] malej, przypominającej nosorożca głowie, niepodobny jest do żadnego z żyjących ani kopalnych zwierząt. Jego tajemnicza obecność zaraz na wstępie mówi nam, że nie będziemy oglądali atlasu historii naturalnej, ale jesteśmy w miejscu kultu, zaklęć i magii.
>
> [BO, s. 8]

Przeczucie wtajemniczenia łączy się w znaczący sposób z uwagami na temat dwuroga. Informują czytelnika o czymś, czego turyści w grotach, obsługiwani nędznie przez miejscowego przewodnika, „dukającego objaśnienia" (BO, s. 7), mogą być całkowicie nieświadomi. Prehistoryczne malowidła z Lascaux nie powinny być oceniane na postawie *mimesis* lub czysto formalnie, gdyż stanowią ekspresję sakralnych formuł i obrzędów[21]. Chociaż do pewnego stopnia narrator uznaje wartość mistrzowskiej techniki i naśladowczej wirtuozerii jaskiniowych malarzy, początkowe wrażenie, jakie wywołało zagadkowe dwurożne stworzenie, nadaje ton całemu jego doświadczeniu. Odsłaniające się stopniowo przed widzem, posuwającym się w głąb jaskiń, freski tworzą nieprzenikniony system obrazów złożonych nie tylko z przedstawień figuratywnych, lecz także z pojawiających się na ścianach kolorowych geometrycznych znaków. Owe rozproszone kropki, plamki, kwadraty i koła tworzą szczególnie niedostępną konfigurację. Czym jest tajemny tekst pokrywający porowate ściany Lascaux? Pismem boga? A może raczej metafizycznym traktatem ludzi neolitu? Najstarszy język obrazów stworzonych przez człowieka opiera się zarówno przejrzystej komunikacji, jak i jednoznacznej interpretacji, funkcjonując bardziej jako zaszyfrowana abstrakcja wzmagająca poczucie misteryjności panującej w jaskiniach.

Galeria fresków ciągnie się dalej i zwiedzający wchodzi do absydy wychodzącej na skalny szyb. To tutaj zwiedzający spotyka „tajemnicę tajemnic" (BO, s. 14). Fresk wewnątrz szybu (zwanego też Studnią) zawiera pierwsze znane nam i niewątpliwie zagadkowe przedstawienie człowieka. Choć scena odmalowująca ludzką postać jest jednocześnie prosta i dramatyczna, jej sens pozostaje wciąż przedmiotem dyskusji. Przedstawia ona leżącego na ziemi człowieka i grupę zwierząt nieopodal: bizona przebitego włócznią, ptaka i wyraźnie oddalającego się nosorożca. Jaki sens można nadać tej scenie? Herbert, zaintrygowany jej niejasną ikonografią, daje przegląd istniejących teorii. Zgodnie z jedną, mamy tu do czynienia ze sceną z łowów, wedle innej, scena ta przedstawia szamana w ekstazie. Jako że Herbert nie stawia własnej hipotezy, czytelnikowi pozostaje sycić się nierozwiązywalną zagadką, „tajemnicą tajemnic", której dostąpienie polega nie na

---

21/ Na temat obrazów obdarzonych specjalną siłą magiczną zob. studium D. Freedberga *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

mechanicznym zdobyciu wiedzy, lecz na nie wywołującym kryzysu poznawczego ogarnięciu rozmiarów niepoznawalnego.

W narracji Herberta wizyta w Lascaux ma wyraźnie zrytmizowaną, sekwencyjną strukturę. Przez serię zwierzęcych przedstawień i geometrycznych znaków czytelnik dociera do finałowej Sceny Studni, której ikonograficzna zagadka wyznacza punkt kulminacyjny pobytu w jaskiniach. Lascaux odsłania się spostrzegawczemu oku jako stopniowa, kilkuetapowa podróż w głąb narastającej tajemnicy. Dopiero na ostatnim stadium tajemnica może być przeżyta i celebrowana w całej swej pełni.

Poetyka olśnienia

Poznawcze podróże Herberta przybierają bardziej określony kształt dzięki iluminacji jako najwyższej i najbardziej upragnionej formie kontaktu ze sztuką. Błysk ekstazy wywołują zarówno spotkania autora z budowlami, czy będzie to Notre Dame w Paryżu, czy Binnenhof w Hadze, jak i przeżycie malarstwa Piera della Francesca i Jana van Eycka. We wszystkich tych sytuacjach nieprzewidywalność olśnienia pokazuje siłę sztuki, skłaniającą do pójścia śladem innego ekstatyka, Winckelmanna, w kierunku medytacji i studiów, bez których nie ma trwałej estetycznej satysfakcji. Na przykład przeżyte podczas pobytu na Krecie ekstatyczne olśnienie przezwycięża rozczarowanie Herberta, wywołane sławną grupą minojskich fresków, a wśród nich tzw. *Paryżanka*, *Książę wśród lilij* i *Tauromachia*, które odmalowują różne aspekty kreteńskiego życia i przyrody. Odnalezione przez sir Arthura Evansa podczas prac wykopaliskowych, zostały umieszczone w Muzeum Archeologicznym w Heraklionie i stanowią kanoniczną grupę malowideł z późnego okresu minojskiego. Spragnionemu autentyczności Herbertowi oferują jedynie rozczarowanie, połączone z nieufnością. Ten sam rewindykacyjny zapał, który skłania go, by odwrócił spojrzenie od wielu nadmiernie spopularyzowanych dzieł sztuki zachodniej, zmusza go do odrzucenia fresków. Tym razem jednak obiektem jego krytyki stają się nie typowe gusta turystów, lecz proces restauracji minojskich fresków, proces, który raz na zawsze uniemożliwił przeżycie fresków w jakikolwiek sensowny sposób. W przeciwieństwie do nieskazitelnie zachowanych malowideł ściennych z Lascaux, freski minojskie zostały poważnie zniszczone podczas wybuchu wulkanu, który położył kres starożytnej kreteńskiej cywilizacji. Odrestaurowane w raczej dowolny sposób przez Evansa i dziwacznie połączone z jego wiktoriańską wrażliwością, malowidła te porównane są przez Herberta do chorych pacjentów, spodziewających się współczucia i zrozumienia.

Mimo iż freski minojskie są żałosnym szczątkiem, spotkanie z nimi było w pewnym sensie potrzebne, gdyż tym silniejsze okazało się następujące po nich olśnienie. Oczywiście, przychodzi ono nieoczekiwanie i niemalże zostaje udaremnione przez dzwonek sygnalizujący koniec muzealnego dnia pracy. Tym razem dziełem sztuki, które zainspirowało epifaniczny moment Herberta, jest wykonany z wapnia sarkofag z Hagii Triady. Z wyjątkiem całkowicie zniszczonej części górnej, określonej poetycko przez Herberta jako „biała chmura nieistnienia" (LNM,

s. 15), malowidła dekorujące ściany sarkofagu pozostały nienaruszone. Ręka wiktoriańskiego restauratora nie retuszowała tego dzieła sztuki, w znikomym zakresie dotknął je też czas, pozostało więc ono wiernym świadectwem swej epoki. Walor całkowitości, rzadki w starożytnych dziełach sztuki, dodatkowo pobudza epifaniczną percepcję pisarza, wyznającego z radością: „doznałem olśnienia" (LNM, s. 14).

W stanie olśnienia próbuje on raz jeszcze ujrzeć ten skromny i prosty sarkofag takim, jakim rzeczywiście jest, by zbadać i zapamiętać go całego wraz z wszystkimi namalowanymi scenami, ich kolorystyką i stylem. Opisuje freski szczegółowo, gdyż w ten sposób ma nadzieję zachować swoje epifanijne doświadczenie. Utrzymuje, że w przeciwieństwie do fotograficznych reprodukcji, indywidualna pamięć wzrokowa może dokładniej zarejestrować obrazy i nadać im osobisty odcień. Tymczasem sarkofag opiera się systematycznej procedurze interpretacyjnej i Herbert porównuje jego opisywanie do rzeźnickiej jatki. Skoro malowidła na sarkofagu zostały mu objawione „w jasnym i nagłym świetle jednoczesnej obecności"(LNM, s. 15), akt ich opisywania nie może oddać sprawiedliwości owemu objawieniu. Mimo to Herbert podejmuje się opisania serii scen pokrywających ściany z wapnia. Wbrew zapewnieniom, iż istota fresków jest niewyrażalna, zdawana z najwyższą prostotą i precyzją relacja ewokuje z powodzeniem ich treść i liczne kolorystyczne subtelności. Herbert opisuje scenę po scenie, w sposób pozbawiony zbędnych ozdobników i przeniknięty pragnieniem należytego przybliżenia dzieła. Śledzi z zachwytem sceny starożytnego rytuału, przedstawione na ścianach sarkofagu i zapamiętuje wszystkie fazy cyklu, jego procesualność, której poszczególne stopnie wiodą od rzeczywistości ku „tamtemu" światu[22].

Malowane panele opowiadają o kolejnych fazach rytuału należącego do kultu śmierci, począwszy od ofiarowania zwierząt i libacji aż po wywołanie ducha zmarłego. Ów końcowy akt zmartwychwstania, wedle Herberta dowód wiary starożytnych, że życie jest niezniszczalne, wywiera na nim najsilniejsze wrażenie. Przed opisaniem treści tej sceny przechodzi on od przyziemnego sprawozdania do natchnionej inwokacji: „dotykamy teraz samego serca sceny, tajemnicy tajemnic, mistycznej przyczyny" (LNM, s. 16). Dążność do obiektywności opisu i poetyckie oczarowanie są z reguły wpisane w ekfrazę Herberta. Poprzez podniosłą retorykę Herbert przygotowuje czytelnika do podzielenia się z nim swym cennym doświadczeniem, żądając empatii oraz spontanicznej reakcji. W końcu przechodzi do opisu wizerunku zmarłego: „Ma kształt posągu, hermy, owinięty w jasną szatę jak kokon, zagadkowy jak zjawa, konkretny jak kamień. [...] obojętny i wyniosły" (LNM, s. 16). Uderzony skutecznością magicznego rytuału, który zmusił zmarłego do powrotu na świat, Herbert nazywa to ostatnie stadium cyklu „tajemnicą tajemnic". Tak dokładne powtórzenie słów użytych przy opisaniu fresku w Lascaux

---

22/ M.A. Caws *A Metapoetics of the Passage: Architextures in Surrealism and After*, Hanover 1981. Caws podkreśla zaangażowanie oka w proces rekonstrukcji progów świadomości.

łączy obydwie sceny, z których każda w swej pokorze wobec eschatologicznego misterium stanowi wyzwanie dla racjonalnego wyjaśniania.

By podkreślić więź między kreteńskim sarkofagiem i egipską Księgą Zmarłych, a przede wszystkim w zgodzie z własnymi zmaganiami z różnymi zagadkowymi tekstami, Herbert przemianowuje sarkofag na minojską Księgę zmarłych. W księdze tej, jak sądzi, zawarła się summa antycznej cywilizacji, paradoksalnie objawiająca „szczęśliwy moment olśniewającej wiedzy i natchnionej trzeźwości" (LNM, s. 15). Sprzeczne wewnętrznie połączenie erudycji i wizji, którą Herbert przypisuje anonimowemu kreteńskiemu artyście, uzewnętrznia dynamiczną zmienność relacji między znawcą a artystą, tak właściwą jego postawie wobec sztuki. Sam określa to połączenie jako zdarzenie „szczęśliwe", a jest to niewątpliwie najrzadszy epitet w jego dykcjonarzu. Czy znaczy to, że Herbert, porwany radością, projektuje te dwie postawy na freski ze starożytnego sarkofagu? Niekoniecznie. Myślę, że raczej jesteśmy świadkami momentu przylegania aparatu krytycznego Herberta i przeżyć wyłaniających się z malowideł na sarkofagu. Oszczędna precyzja eschatologicznej wizji jako poetyka tego fresku odpowiada podejściu Herberta do tego dzieła, podejściu jednocześnie epifanijnemu i fenomenologicznemu. I tak koło się zamyka.

Porównanie przeżyć podróżniczo-estetycznych stanowi pouczającą lekcję. A przecież freski z Lascaux i freski minojskie dzieli przestrzeń, czas, indywidualna wrażliwość ich twórców, a nawet rozmiary. Malarze neolitu nie byli ograniczeni przestrzenią i rozpościerali swe freski na ścianach jaskiń o monumentalnych wymiarach, gdy tymczasem sarkofag z Hagii Triady jest niewielki. Wzbudza on jednak tę samą reakcję u odbiorcy, który znalazł się całkowicie we władzy jego tajemnicy.

Co jeszcze łączy te dwa przykłady? Czy tylko fakt, że obydwa przynależą do rodzaju sztuki obrzędowej? Chociaż ten czynnik odgrywa tu pewną rolę, wartość i rzeczywiste znaczenie owych świętych obrządków zostały prawie całkowicie zagubione i zapomniane, o czym Herbert nigdy nie omieszka wspomnieć. Czy jeszcze coś innego wiąże owe dzieła? Niewątpliwie dynamiczny i procesualny charakter obydwu fresków, tych z Lascaux i tych z sarkofagu z Hagii Triady. Utworzony przez naturę system korytarzy i komnat w jaskiniach i oparta na ich obiegu, przemyślnie wykorzystana przez artystów neolitu zasada kompozycyjna, oraz cykliczność kompozycji paneli sarkofagu, odtwarzają drogę prowadzącą od rzeczywistości ku tajemnicy śmierci. Stopniowe pojawianie się kolejnych malowideł, następujące w rytmie *stacatto*, prowadzi Herberta ku wtajemniczeniu.

Inne epifanie utrwalone w jego esejach potwierdzają, że procesualna struktura dzieła jest nieodzowna dla przeżycia epifanii. Wróćmy więc na krótko do *Martwej natury z wędzidłem* Torrentiusa, która wywołała ostatnią z epifanii poety. Jej moc skupia na sobie całkowicie uwagę i opisową werwę pisarza. W lirycznym uniesieniu Herbert przypomina sobie, co stało się w Królewskim Muzeum w Amsterdamie:

> Od razu pojąłem, choć trudno byłoby to racjonalnie wytłumaczyć, iż stało się coś ważnego, istotnego, coś znacznie więcej niż przypadkowe spotkanie w tłumie arcydzieł. Jak określić ten stan wewnętrzny? Obudzona nagle ostra ciekawość, napięta uwaga, zmysły postawione w stan alarmu, nadzieja przygody, zgoda na olśnienie. Doznałem niemal fizycznego uczucia – jakby ktoś mnie zawołał, wezwał do siebie.
>
> [MNW, s. 89]

Ekstaza, jej nagłość i irracjonalność, wywiera długotrwały wpływ na pamięć i stan umysłu Herberta. Toteż nadaje on temu momentowi kształt podobny do nawrócenia Szawla, który – według *Dziejów Apostolskich* – na drodze do Damaszku ujrzał Boga i usłyszał Jego głos. Wyobrażana przez takich mistrzów jak Caravaggio, który na swym płótnie uczynił konia jednym z głównych aktorów tego epizodu, niezwykła siła boskiej iluminacji zwala Szawla z wierzchowca. Herbert jest również w drodze, ale, w przeciwieństwie do Szawła, ma tylko wrażenie, iż słyszy jakiś głos, wrażenie, które pozostaje dwuznaczne i opatrzone rozważnie warunkowym trybem „jak gdyby". Ten gest ostrożności stanowi doskonałą ilustrację różnicy, jaka dzieli jego epifanię od ściśle religijnych objawień.

Herbert, by przydać siły swemu pierwszemu wyznaniu, mówiącemu o jego zbliżonej do objawienia reakcji na płótno Torrentiusa, powraca do ekstatyczności owej chwili:

> ja sam nie wiem, jak przetłumaczyć na język zrozumiały – stłumiony okrzyk, kiedy stanąłem po raz pierwszy oko w oko z *Martwą naturą*, radosne zdziwienie, wdzięczność, że zostałem obdarzony ponad miarę, strzelisty akt zachwytu.
>
> [MNW, s. 109]

Później, w nastroju bardziej sceptycznym, poeta chce dokładniej zbadać przyczynę swojego wrażenia. Z poczuciem misji, wynikłym z niezapomnianej epifanii w amsterdamskim Rijksmuseum, rozpoczyna inną, hermeneutyczną podróż w głąb pojedynczej martwej natury. Mimo że nie doświadczył żadnego nawrócenia, czuje się wezwany do opowiedzenia o potędze sztuki i objaśnienia jej czytelnikowi.

Pełne żarliwości wspomnienie epifanii zmusza pisarza do rozważenia ograniczeń języka i retorycznych środków przekazujących niewyrażalne. Dwukrotnie podejmuje próbę oddania istoty tego doświadczenia, a tymczasem opisuje jedynie swoją bezpośrednią reakcję na tondo Torrentiusa, jako że istota tej epifanii nie poddaje się racjonalizacji i ekspresji językowej. Na końcu tej wędrówki oka Herbert spotyka tylko milczenie. Mimo że przeżył iluminację, pozbawiony jest możliwości przekazania substancji tego doświadczenia innym, a to niebagatelna sprawa w zawodzie pisarza. Treść jego iluminacji pozostanie ukryta – nie wyrażona, ponieważ jest niewyrażalna.

Kiedy ulotna chwila objawienia mija, pozostaje jej ślad w pamięci i fizyczny przedmiot, dzieło sztuki, które ją wywołało. Brak jakiegokolwiek innego dowodu na to, co faktycznie się stało, powoduje nostalgiczne pragnienie, by przypomnieć sobie to przeżycie i zweryfikować je intelektualnie przez opis. Dlatego też chęć

opanowania całkowitej wiedzy o dziele sztuki, które wywołało epifanię, stanowi jedną z charakterystycznych metod Herberta. Raz jeszcze przechodzi od ekstatycznej reakcji do obiektywnego opisu. Dokonuje wysiłku oddzielenia swego zachwytu od jego przyczyny, i w rzeczowy sposób daje klarowny opis tajemniczej martwej natury:

> ...po lewej, brzuchaty dzbanek z wypalonej gliny w kolorze nasyconego, ciepłego brązu; pośrodku masywny, szklany kielich zwany *römer*, do połowy napełniony płynem; po prawej stronie, srebrnoszary cynowy dzbanek z przykrywką i dziobem. I jeszcze na półce, gdzie stoją te naczynia, dwie fajansowe fajki i kartka papieru z nutami i tekstem. U góry metalowe przedmioty, których zrazu nie mogłem zidentyfikować.
>
> [MNW, s. 90]

Lista przedmiotów jest skromna. Emanują surową prostotą, pozbawioną wirtuozerii w oddaniu luksusu, widoczną na przykład na martwych naturach Hedy. Same przedmioty są pospolite. Można wyobrazić je sobie w rękach wesołej i rubasznej kompanii, która pije i śpiewa w hałaśliwej i zadymionej gospodzie gdzieś w siedemnastowiecznej Holandii – obrazy Adriaena Brouwera odtwarzają wiele podobnych scen. W pustce nie wypełnionej ludzką obecnością utensylia na płótnie Torrentiusa przywodzą na myśl przyjemności życia. Ich trywialność w stosunku do wzniosłego doświadczenia epifanii, jakie wywołały, wydaje się potwierdzać zasadę nieprzystawalności przedmiotów wywołujących to przeżycie, tak często wskazywaną w teorii epifanii. Stąd płynie wrażenie jednego z licznych dualizmów tego obrazu, gdyż mamy tu do czynienia zarówno z „przyziemną realnością" przedstawienia, jak i z „wysokim" dyskursem o epifanii[23].

Tymczasem tondo Torrentiusa nie stanowi najlepszego argumentu na rzecz samego gatunku martwej natury, uznawanego za jeden z „niższych" w sztuce[24]. Zwyczajność rzeczy oznacza w tym przypadku coś więcej niż trywialność egzystencji. Surowa symetria ich ustawienia mówi o wyższym porządku i harmonii, przekraczających dalece życie codzienne. Niezwykła jakość obrazu leży w wyrazistym jawieniu się utensyliów na tle niezgłębionej czarnej pustki. W odczytaniu Herberta tondo Torrentiusa łączy przed-Kantowską estetykę *mimesis* z po-Kantowską wzniosłością. Nie ulega też kwestii warstwowa struktura płótna. Składa się ona z trzech wyraźnie określonych poziomów: kilka naczyń na pierwszym planie, „hieratyczna, groźna" (MNW, s. 112) uprząż w środku, i czarne, antycypujące obrazy Malewicza, tło[25], otwierające się na „perspektywy nieskończoności" (MNW, s. 90).

23/ N. Bryson *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge 1990, s. 14.

24/ Zob. komentarze Brysona o gatunku martwej natury jako „wciąż odsuwanej na margines dzisiejszej historii sztuki" – *Looking...*, s. 10.

25/ Szerzej na ten temat piszę w mającej się ukazać w Northwestern University Press książce *Parallel Visions*, poświęconej epifanijnym podróżom Herberta, Zagajewskiego i Brodskiego.

Oko patrzącego przechodzi od jednego poziomu do następnego, od świata przedmiotów do bezprzedmiotowości i w ten sposób rekonstruuje wewnętrzną dynamikę tej martwej natury.

Dotąd wskazałam pewne kompozycyjne i przestrzenne zasady kilku dzieł sztuki, które były źródłem epifanii Herberta. Można zauważyć, że martwa natura Torrentiusa nie pasuje całkowicie do tej konstelacji. Jeśli tak, to istnieje możliwość zlikwidowania tej pozornej niekonsekwencji. Próba ta wymaga przypisu z historii sztuki. Krótko mówiąc, gatunek martwej natury nie zrodził się, jak się często przypuszcza, w sztuce flamandzkiej na początku XVI wieku, lecz wcześniej, w czternastowiecznych Włoszech. Z kolei przedstawianie przedmiotów nieożywionych w ówczesnym malarstwie włoskim wywodzi się bezpośrednio z malarstwa starożytnego Rzymu. Charles Sterling udowadnia, że początki nowoczesnej martwej natury sięgają swymi korzeniami do rzymskiej formy malarskiej, zwanej *xenia*, czyli do przedstawień nieożywionych przedmiotów na malowidłach ściennych[26]. Owoce, naczynia i warzywa układano na rzymskich freskach według pewnych schematów, które są także obecne w szesnastowiecznych flamandzkich martwych naturach. Ten fakt dostarcza brakującego ogniwa pomiędzy sztuką antyku i późnym średniowieczem na Północy.

Łączący je, według Sterlinga, schemat został później potwierdzony w strukturalnej analizie przeprowadzonej przez Normana Brysona[27]. Omawiając rzymskie malowidła ścienne oraz ich wewnętrzny ruch – zaznaczony przez różne stadia i poziomy – ku teofanii, Bryson powołuje się na Villa dei Mysteri, jako najbardziej znany przykład figuratywnego malowidła, przedstawiającego wszystkie stopnie inicjacji. Namalowani na ścianach Villa dei Mysteri mężczyźni i kobiety odprawiają zagadkowy obrządek, być może odnoszący się do kultu Dionizosa. Bryson opisuje kolejne stadia rytuału w kategoriach wędrówki zaczynającej się „od przygotowań do obrzędu, mających miejsce jeszcze w rzeczywistym świecie, przez zbliżanie się uczestników orszaku do tajemnicy, aż do przełomowego momentu, w którym świadomość, przemieniona przez rytuał, otwiera się na inne wymiary i bogowie... objawiają się"[28]. Bryson odnajduje wspólnotę między malowidłami typu *xenia* i malarstwem ściennym w Villa dei Mysteri, w ich wewnętrznym teleologicznym ruchu. Tak więc ta sama strukturalna dynamika określa dwa odległe od siebie gatunki malarskie. By zacytować Brysona, „ustrukturowanie ich ruchu od tego, co realne, ku temu, co nierealne, przez serię precyzyjnie oznaczonych progów, stanowi ich zasadę konstrukcyjną"[29].

26/ Ch. Sterling *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*. Przeł. J. Pollakówna i W. Dłuski, Warszawa 1998. Wiele dowodów na związek rzymskich ściennych malowideł z późnym średniowieczem zostało zniszczonych wskutek łupiestwa.

27/ Bryson *Looking...*, s. 17.

28/ Tamże, s. 46.

29/ Tamże, s. 46.

Słowem, *xenia*, pierwowzory nowożytnej martwej natury, przekraczają materialną rzeczywistość w ten sam sposób, co Villa dei Mysteri, sarkofag z Hagii Triady i *Martwa natura z wędzidłem* Torrentiusa. Wszystkie te malarskie teksty, niezależnie od ich wieku i pochodzenia, są powiązane ze sobą wewnętrznym ruchem od widzialnego do niewyrażalnego. Podczas swych podróży Herbert napotkał zaledwie kilka podobnych obrazów, które przyczyniły się do jego epifanijnego doświadczenia. Dzieła te są natchnione przez neoplatońską wrażliwość, wyrażoną poprzez dążenie i ruch ku innej rzeczywistości. Podróżnik szczególnie się temu poddaje, ponieważ jego rzeczywistość – jak rzeczywistość każdego wędrowca – nieustannie się zmienia. Kiedy przydarza się spowodowana przez tę dynamikę epifania, jej szczęśliwa wyrazistość przekształca i scala poczucie tożsamości podróżnika. Podróż do zachwytu odbywa się na szlaku oznaczonym przez obrazy – osobliwe kamienie milowe mówiące więcej niż przebyta odległość.

Roztrząsania i rozbiory

Herbert w stanie podejrzenia?

Poznawanie Herberta 2 jest kontynuacją edytorską tomu *Poznawanie Herberta* z 1998 roku, przede wszystkim edytorską (co poświadcza szata graficzna). Redaktor we wstępie podkreśla ciągłość wydawniczą antologii, trudno jednak obecny tom uznać za kontynuację myśli krytycznej Wyki, Kwiatkowskiego, Błońskiego, którzy tworzyli pionierskie kategorie opisu dzieła autora *Pana Cogito*[1]. Dlaczego? Ośrodkiem rozważań w nowym zbiorze jest pytanie, czy i jak istnieją rzeczy ostateczne w twórczości Zbigniewa Herberta. Które z Rzeczy Naprawdę Wielkich mają dla niego znaczenie, wyjaśnić próbują artykuły Krzysztofa Dybciaka, Piotra Śliwińskiego, Janiny Abramowskiej, Andrzeja Franaszka, Jacka Kopcińskiego, pozostające w myślowej więzi z refleksjami Stanisława Barańczaka, Mariana Stali i Bogdana Burdzieja – autorów interpretacji pojedynczych wierszy. Posłużmy się cyframi dla podkreślenia rangi zjawiska: jeśli na dwadzieścia cztery rozprawy dziesięć podejmuje próbę choćby częściowego rozpoznania metafizycznego *credo* Herberta (do wymienionych nazwisk można dodać Jacka Łukasiewicza i Juliana Kornhausera, dygresyjnie poruszających to zagadnienie), oznacza to zmianę w myśleniu o tym poecie. Warto przypomnieć słowa Mariana Stali o monografii Andrzeja Franaszka: „*Ciemne źródło* można odczytać w perspektywie dawnych i najnowszych odczytań dzieła Herberta. Można się w związku z tym zastanawiać, jak wiele zawdzięcza ono esejowi Ryszarda Przybylskiego *Między cierpieniem a formą* [...], albo jak jest bliskie szkicom Pawła Lisickiego (*Puste niebo Pana Cogito*) i Przemysława Czaplińskiego (*Śmierć, czyli o niedoskonałości*)"[2]. Franaszek natomiast pisał w recenzji z *Czytania Herberta*:

1/ *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, kalendarium życia i twórczości Zbigniewa Herberta opracowali P. Czapliński i P. Śliwiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

2/ M. Stala, „Tygodnik Powszechny" 1998 nr 26.

zawarte w tomie odczytania chcą penetrować „ciemną stronę" Herbertowskiego dzieła, zakładają, że strona jasna (etyczna, poświadczająca trwanie wartości *etc.*) skrywa zwątpienie, rozpacz, nihilizm. Dlatego szuka się rozdarcia, antynomii, kwestionujących niewątpliwie cokolwiek monolityczny obraz twórczości autora *Raportu z oblężonego Miasta*, jaki – nie bez pomocy samego poety – herbertologia otrzymała w spadku po latach osiemdziesiątych. [...] W dalszej perspektywie może to doprowadzić do zasadniczego przekłamania wizerunku poety, do popadnięcia w rozmaite „dostojne bziki" – rozpaczy, nihilizmu itd.[3]

Powiedzmy wprost: tak skomponowane *Poznawanie Herberta 2* nie zniekształca obrazu tej twórczości, zachowuje rozsądne proporcje w eksploracjach „jasnej" i „ciemnej" strony poezji Herberta, ale pokazuje, że schedę herbertologiczną z *Poznawania Herberta* kolejni badacze przejmują nie bez podejrzeń. Częściowo rezygnują z podziału na rodzaje literackie w opisie (pierwsza antologia miała diachroniczny i rodzajowy układ, w tej obowiązuje podział na wspomnienia, szkice dotyczące konkretnych tomów bądź motywów oraz interpretacje poszczególnych utworów) na korzyść całościowego ujmowania dzieła. Tak dzieje się w esejach Heaneya, Carpenter, Hirscha, łączących poezję z malarstwem i architekturą. Rewizji poddane zostają utrwalone w *Poznawaniu Herberta* kategorie, takie jak ironia i klasycyzm, szuka się szczelin i pęknięć w obrazie dzieła, powstałym z dotychczasowych odczytań w relacji do podmiotu poezji i eseju oraz osoby autora.

Pierwszy dział przynosi świadectwa znajomości, przyjaźni, spotkań ze Zbigniewem Herbertem. Te swoiste epitafia pokazują jego sylwetkę w innym świetle niż krytyka. Za ich pośrednictwem możemy zobaczyć Herberta innego niż ten wykreowany w latach osiemdziesiątych przez koryfeuszy „Solidarności" i bardów poezji śpiewanej. Nie oznacza to pozbawiania autora *Barbarzyńcy w ogrodzie* należnego mu miejsca. Idzie raczej o częściowe przynajmniej wyjaśnienie publicznych wystąpień poety, w których nie zawsze zachowywał przypisywany mu dystans, także o podzielenie się częścią prawdy o Herbercie-człowieku, jaka nie dociera do czytelnika laudacji czy wywiadów prasowych. Alfred Alvarez pamięta go obdarzonym niebywałą siłą charakteru i organizmu. Podobnie widzi go Małgorzata Dziewulska, zdumiona jego skupieniem, gdy przygotowywał swój ostatni wieczór autorski wbrew niedomogom zmęczonego cierpieniem ciała i umysłu. Jan Lebenstein, Piotr Kłoczowski i ci, którzy obserwowali go w podróżach, z notatnikiem w ręku, dostrzegają wspólną zasadę łączącą pisarstwo Herberta z jego rysunkami. Zofia Głodowska przypomina go sprzed debiutu: bezkonkurencyjnego erudytę o sprecyzowanych poglądach politycznych, który już wówczas był autorytetem dla współuciśnionych. Zdzisław Najder wraca pamięcią do wspólnie spędzonych wakacji, wyjawia, jak skromnie żył poeta za kulisami wierności swoim zasadom... Oczywista, że to, co najprawdziwsze i najciekawsze, nie przedostało się między epitafijne wiersze przyjaciół, że dla potrzeb żadnej antologii nie ujawnią oni se-

3/ A. Franaszek, „Pamiętnik Literacki" 1998 z. 2, s. 228.

kretów znajomości z nim. Ich świadectwa zmieniają jednak optykę, w jakiej dotąd umieszczano dzieło Herberta, w jakimś stopniu odpowiadają też obecnym trendom w opisywaniu jego twórczości.

W drugim dziale znalazły się analizy dotyczące ostatnich książek Herberta, obecności tradycji antycznej w jego poezji, heterogeniczności gatunków scenicznych w jego dramatach, pokrewieństw z Kawafisem, Audenem, Różewiczem i Miłoszem. Centrum zamieszczonych tu rozważań jest metafizyka, czy ściślej: obecność tradycji chrześcijańskiej w jego dziele. Krytyków zajmuje przede wszystkim, czy i jak istnieje transcendencja u Herberta oraz to, co jej obecność albo też nieobecność dla Herbertowskiego podmiotu oznacza, jaki jest horyzont przeświadczeń religijnych poety, czy – mówiąc wprost – niebo Herberta jest puste, jak oświadczył Paweł Lisicki? Herbert-moralista, Herbert-strażnik pamięci, Herbert-wybredny kontestator historii i koneser sztuki ustępuje miejsca Herbertowi-wyznawcy, Herbertowi-metafizykowi. Zgody co do składu nieba Pana Cogito – rzecz jasna – nie będzie. Czym innym jednak zgoda, czym innym sumienne poszukiwanie odpowiedzi.

Julian Kornhauser i Jacek Łukasiewicz interpretują *Epilog burzy* i *89 wierszy*. Ostatnie tomy tego autora nie doczekały się jak dotąd gruntownej analizy i nie zostały jeszcze włączone do całościowego opisu jego twórczości. Kornhauser i Łukasiewicz także wyznaczają im osobne miejsce. W żadnej znanej mi analizie *89 wierszy* nie zwrócono uwagi na odwrócony gest Orwella, jaki, moim zdaniem, wykonał Herbert, komponując w 1998 roku tom pod tak znamiennym tytułem, i konsekwencje, jaki ten chwyt za sobą pociąga. Myślę, że *89 wierszy* – zbiór wydany w tym samym roku co *Epilog burzy* – za pomocą kompozycji i utworów już znanych mówi o Herbercie po upływie niezwykłej dekady i o niej samej, a więc o historii. Jest w swym znaczącym układzie glosą do nowego zbioru wierszy i wobec tego dobrze byłoby omawiać wspólnie przedśmiertne książki autora *Rovigo*. Łukasiewicz i Kornhauser rozdzielają oba tomy, nie szukają między nimi więzi, dlatego rezultaty ich analiz są chyba połowiczne... Ciekawe byłoby zestawienie głosu Kornhausera z recenzją *Epilogu burzy* ks. Józefa Tischnera, który czyta go jako świadectwo poszukiwania prawdy, także prawdy o Bogu[4].

Z wielu perspektyw – mam tu na myśli głównie perspektywy z przekładów tekstów obcojęzycznych – podejmowane są tu refleksje nad obecnością kultury w twórczości Herberta. To dopiero drobna cząstka z tego, co o „barbarzyńcy" napisano na obszarze „ogrodu" i poza nim, ale – miejmy nadzieję – będzie ona zapowiedzią następnych inicjatyw translatorskich, dzięki którym polski czytelnik pozna Herberta widzianego oczami zagranicznych krytyków. Wypowiedzi Heaneya, Brodskiego, Carpenter, Hirscha, van Nieukerkena tylko w niewielkim stopniu pełnią funkcję popularyzatorską na użytek czytelnika z Zachodu. Poszerzają wskutek swej „obcości" horyzonty interpretacyjne polskiej krytyki i mówią tyleż o Herbercie, co o cudzoziemskim sposobie czytania i pisania o poezji. Brodski pi-

4/ J. Tischner, „Gazeta Wyborcza" 1998 nr 137.

sze wprawdzie: „Jak więc widzisz, Drogi Włoski Czytelniku, współczesna poezja nie jest taka najgorsza. W każdym razie niniejszy tom Zbigniewa Herberta dowodzi, że jest lepsza niż potoczna o niej opinia" (s. 129). Można mieć zastrzeżenia co do tego, czy taka rekomendacja mieści się w normie krytycznej właściwej innym kulturom, czy tylko zgodnie z polskimi standardami mogłaby się wydawać wątpliwym komplementem... Że włączanie obcych głosów do rodzimej dyskusji o literaturze jest potrzebne, pokazuje na przykład zestawienie tekstów Aleksandra Fiuta i Arenta van Nieukerkena, konfrontujących postawy poetyckie Herberta i Kawafisa. Zasadą konstrukcyjną artykułu Fiuta jest porównanie. Ramą refleksji krytyka jest stosunek autorów *Itaki* oraz *Podróży* do tradycji antycznej, rejestrowany przez niego w formie raz po raz przywoływanych różnic i podobieństw. Van Nieukerken centrum swych poszukiwań czyni motywy Miasta i podróży, wokół których buduje on rozległą panoramę odniesień poetyckich, sięgając do tradycji starej i współczesnej: Dantego, Baudelaire'a, Audena, Kawafisa, w tym również polskiej: Mickiewicza, Norwida. Przywołania te ilustrowane są oryginalnymi cytatami oraz ich tłumaczeniami, dzięki którym czytelnik ma możność zaobserwowania zjawisk intertekstualnych także na poziomie języka.

Jacek Kopciński w szkicu *Rejestracje i rytuały. O „Lalku" Zbigniewa Herberta* rozpoznaje autorskie intuicje gatunkowe, zawarte w didaskaliach do sztuki na głosy, odnajduje w konstrukcji utworu odniesienia do tragedii antycznej, a w perypetiach tytułowego bohatera dostrzega współczesną Pasję. Współczesną, bo przypadkową, nie przynoszącą odkupienia, przebytą przez Everymana. Bogdan Burdziej, interpretator wiersza *Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, w swojej przenikliwości i drobiazgowości analitycznej wykorzystuje metodę Barańczaka: rekonstruuje uniwersum myślowe poety, krok po kroku odsłania wielowymiarowy sens słowa poetyckiego, by na końcu mistrzowsko złączyć sensy poszczególne w całość interpretacyjną. Analiza Burdzieja to w *Poznawaniu Herberta 2* lektura obowiązkowa.

Interpretacje pojedynczych utworów, jak w przypadku Jacka Łukasiewicza, Stanisława Barańczaka oraz wierszy umieszczonych przez interpretatorów w kontekście innych, wybranych przez siebie liryków, jak u Mariana Stali i Per-Arne Bodina, zawiera dział trzeci. Marian Stała swą wykładnię wiersza *Fotografia* tytułuje *Przeciw fotografii*, sugerując tym samym kierunek swoich rozmyślań nad tym utworem. Niezgoda podmiotu lirycznego na zadawanie śmierci jednostce i historii za pomocą kliszy światłoczułej, jest dla krytyka wiodącym motywem wiersza. W głębszej perspektywie ta niezgoda ma, według autora, stać się „próbą określenia własnej postawy wobec świata" (s. 404). Danuta Opacka-Walasek inaczej czyta *Fotografię*:

> W tym wierszu pamięć (i niepamięć) przedmiotów-przyjaciół dzieciństwa oznacza równolegle, metonimicznie wierność obrazowi siebie z tamtych lat. Przedmioty, łatwe w konkretyzacji, stają się realnymi znakami dawnego myślenia i przeżywania podmiotu. Refleksja nad nimi jest jednocześnie wspominaniem siebie dawnego, rozmaitych epizo-

dów, układających się w proces dorastania, równoznacznego (niestety!) z odchodzeniem od niewinnych „ogrodów dzieciństwa".[5]

Najpoważniejszym mankamentem *Poznawania Herberta 2* jest dla mnie właśnie nieobecność w tym wyborze fragmentu cytowanej książki Danuty Opackiej-Walasek. Autorka poddaje w niej analizie wczesne wiersze Herberta ze *Struny światła*, które nie cieszą się dziś taką popularnością jak utwory późniejsze, choć – czego dowodzi Opacka-Walasek – niesłusznie, bo stanowią one laboratorium poety, w którym dopracowywał się on swoich technik. Badaczka rekonstruuje tzw. „strukturę autorytetu", na jaki składają się, według niej, pamięć, wierność, patriotyzm, uporczywe poszukiwanie sensu w otaczającym bezsensie. Owej rekonstrukcji dokonuje także przez zestawienia Herberta z Różewiczem i Miłoszem. Próbuje ponadto rozpoznać paradygmat podróży w sensie egzystencjalnym, epistemologicznym i socjologicznym Pana Cogito i w ogóle podmiotu wierszy Herberta. Nade wszystko Opacka-Walasek przeprowadza ważne rozróżnienie pomiędzy kategorią ironii, przejętą od Błońskiego i Barańczaka, a kategorią sceptycyzmu, które w jej przekonaniu są mylone, co w konsekwencji prowadzi do błędnych wniosków interpretacyjnych. W całości książka Danuty Opackiej-Walasek jest na tyle istotnym głosem o poezji Zbigniewa Herberta, że jej pominięcie w omawianej antologii zastanawia. Dodatkowym argumentem za umieszczeniem w *Poznawaniu Herberta 2* szkicu z pracy katowickiej badaczki jest bardzo niski nakład jej monografii.

Drugą sugestią, gdyby miało powstać *Poznawanie Herberta 3*, byłoby włączenie do międzynarodowej dyskusji, jaka się na tym forum odbywa, wypowiedzi krytyków nie tylko z obszaru europejskiego „ogrodu", ale także tych z rubieży „barbarzyńców". Nagrody literackie przyznawane Herbertowi: Węgierska Nagroda Bethlema, Międzynarodowa Nagroda Vilenica Stowarzyszenia Pisarzy Słoweńskich, a poza Europą Nagroda Jerozolimy, potwierdzają jego obecność wszędzie tam, gdzie utrzymywanie „postawy wyprostowanej" tworzyło osobistą enklawę wolności. Wiersz Herberta *In memoriam Nagy Laszlo* sugeruje, że i on nie izolował się od tego obszaru kulturowego. Włączanie tylko angielskojęzycznej krytyki do herbertologii byłoby pewnym jej ograniczeniem, niezależnie od literackiej kompetencji Anglosasów. Dla równowagi chciałabym widzieć w *Poznawaniu Herberta 3* teksty Węgrów, Litwinów, Rosjan i innych wrażliwych czytelników Herberta. Chociaż może chętniej powitałabym nową monografię poświęconą twórczości autora *Napisu*.

Ewa KOŁODZIEJCZYK

5/ D. Opacka-Walasek *„...pozostać wiernym niepewnej jasności". Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996.

Krytyk, skądinąd literaturoznawca

Krytyka literacka stała się u nas w dużej mierze domeną literaturoznawców. Dosyć rzadko jednak zdarza się, aby zainteresowania krytycznoliterackie i literaturoznawcze były ze sobą tak ściśle splecione, podążały jednym torem, jak to ma miejsce w przypadku działalności pisarskiej Krzysztofa Uniłowskiego. Dwie wydane niedawno książki tego badacza z Uniwersytetu Śląskiego, *Skądinąd. Zapiski krytyczne*, zawierające teksty krytycznoliterackie, oraz opracowanie z zakresu historii literatury współczesnej: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*[1], stanowią nieomalże awers i rewers. Uniłowski-krytyk zarysowuje problemy, stawia pytania, na które odpowiedzi udziela Uniłowski-badacz. Ale też praca literaturoznawcza ułatwia Uniłowskiemu kreślenie spójnej wizji najnowszej prozy; pozwala czytać wnikliwiej tę prozę. Jest to możliwe dlatego, że działalność krytycznoliteracka Uniłowskiego nie jest nastawiona na ulotne recenzenctwo, koncentrujące się na wystawianiu cenzurek autorom, ale służyć ma przede wszystkim konsekwentnemu budowaniu autorskiego obrazu najnowszej prozy.

Uniłowski wyraźnie odróżnia dwie odmienne strategie krytycznoliterackie: „recenzencką" i „krytyczną"[2]; w swojej praktyce krytycznoliterackiej stara się wykorzystywać strategię „krytyczną". Pierwsza opiera się na r o z p o z n a n i u, czyli odnalezieniu w tekście literackim tego, co już krytykowi jest znane, wpisaniu go w istniejący paradygmat. Krytyk stosujący strategię „recenzencką" skupia się na sortowaniu pojawiających się na rynku nowości i umieszczaniu ich w przygotowa-

1/ Zob. K. Uniłowski *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. „FA-art", Bytom 1998; tenże, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999. Cytaty z tych książek lokalizuję w tekście, podając skrót tytułu (S – *Skądinąd*, PPI – *Polska proza innowacyjna...*) oraz po przecinku cyfrę arabską, oznaczającą stronę.

2/ Zob. K. Uniłowski *Krytyk i jego kryteria. Ankieta „Znaku"*, „Znak" 1998 nr 7, s. 86-88.

nych i zawczasu opisanych – najczęściej przez literaturoznawców – przegródkach. Szuka raczej podobieństw między tekstami niż różnic, co prowadzić musi w konsekwencji do spłaszczenia krytycznoliterackiego dyskursu, równania do średniej. Teksty traktowane są niejako „ilustracyjnie", to znaczy – potwierdzać mają słuszność przyjętych wcześniej tez. Podstawą drugiej z wyróżnionych przez autora *Skądinąd* strategii jest natomiast p o s z u k i w a n i e. Lektura krytycznoliteracka tekstu w takim przypadku „wymaga podjęcia wyzwania", stać się ma „intelektualną przygodą" (S, s. 135), poszukiwaniem tego, co nowe, pozasystemowe, wymykające się pospiesznym standaryzacjom. Krytyk nie cofa się wtedy przed penetrowaniem marginesów tekstów, starając się zwrócić uwagę na różnice wyznaczające rozstęp pomiędzy rozmaitymi dopuszczalnymi interpretacjami. Lektura „krytyczna" staje się w ten sposób zarazem odkrywaniem nowej formuły interpretacyjnej. Jest więc to lektura podwójna, ponieważ zmusza – czy jedynie prowokuje, podsuwa taką możliwość – do odczytywania poprzez tekst literacki własnego dyskursu krytycznoliterackiego. Pisanie tekstów krytycznoliterackich równoznaczne jest z prze-pisywaniem wypracowanych wcześniej przez krytyka formuł i schematów. Postawa taka, mimo iż wymusza elastyczność, nie wyklucza bynajmniej możliwości tworzenia hierarchii i wypowiadania uogólniających sądów na temat literatury. Tyle tylko, że krytyk wykorzystujący strategię „krytyczną" nieustannie redefiniuje stworzony przez siebie paradygmat, wychodząc z założenia, że to schemat powinien pasować do tekstów, a nie – teksty do schematu.

1. Harcownik z fortecy „FA-artu"

Dyskurs krytycznoliteracki nadbudowujący się nad literaturą ostatniej dekady XX wieku naznaczony jest trudnym do przeoczenia brakiem. Próżno szukać w nim sporów, poważnych dyskusji o tekstach. Podejmowane tu i ówdzie próby wymiany zdań kończyły się jak dotąd na wzajemnych połajankach, albo przeradzały w zatarg – odwołuję się tutaj do Lyotardowskiego rozróżnienia: spór/ zatarg – co powodowało, że „dyskutanci" uzyskiwali swobodę monologowania i nie musieli zawracać sobie głowy zbijaniem argumentów wysuwanych przez przeciwników. Przykładem niech będzie starcie „trzydziestolatków" z „czterdziestolatkami", którego areną stał się na początku roku 1995 „Tygodnik Powszechny". Sprowokowało ono Jerzego Jarzębskiego do utyskiwań nad „błazeństwem tonu, jakie towarzyszy dzisiejszym dyskusjom o literaturze"[3]. I nic dziwnego, bo na dobrą sprawę wadzącym się przedstawicielom obu pokoleń bardziej chyba zależało na obronie własnego miejsca na literackiej scenie (może raczej należałoby napisać: pozycji na literackim rynku) niż na rzeczowej dyskusji. Uniłowski nazwał swego czasu środowisko związane z kwartalnikiem „FA-art" „fortecą FA-artu"[4]. Ta żartobliwa metafora doskonale oddaje sytuację w młodoliterackim świecie. Powstanie wielu perio-

3/ J. Jarzębski *Nowy turniej pokoleń*, w: tegoż, *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 127.

4/ K. Uniłowski *Szukając, czego nie było*, „FA-art" 1997 nr 2-3, s. 141.

dyków literackich, ukonstytuowanie się licznych „central", skupiających wokół siebie pisarzy i krytyków, nie zaowocowało powszechnym dialogiem o konkretnych tekstach, dyskusją na temat literatury. Prozaicy i poeci wraz z towarzyszącymi im krytykami pozamykani są w swoich „fortecach" i koncentrują uwagę przede wszystkim na „życiu ideologicznym, codziennym i artystycznym" w obrębie własnych murów. A jeżeli nawet wyprawiają się poza nie, to jedynie po to, aby spacyfikować okolicę, rozdając pospiesznie ciosy na prawo i lewo[5].

Tom *Skądinąd* stanowi duży krok na drodze do wypełnienia tego braku i zapoczątkowania w krytyce towarzyszącej młodoliterackim dokonaniom – jak to określa Uniłowski – „procesu negocjacji między poszczególnymi autorami" (S, s. 59). Przy tym – co szczególnie warte jest podkreślenia – wyprawa krytyka „FA-artu" poza mury własnej „fortecy" została starannie przygotowana. Żarliwość polemiczna autora *Skądinąd* ufundowana została na solidnych fundamentach. Innymi słowy, Uniłowski, rozprawiając się z krytycznoliterackimi stereotypami, których całkiem sporo zdążyło się już zadomowić na prawach nieomalże dogmatów w krytycznoliterackim dyskursie nadbudowanym nad „młodą" literaturą, odwoływał się do autorskiej wizji literatury i roli krytyka.

W szkicu *Chłopcy i dziewczęta znikąd?*, będącym próbą syntetycznego opisu prozy powstającej po roku 1989, Uniłowski koncentruje się przede wszystkim na zbijaniu tezy o przełomowym znaczeniu dla literatury roku 1989. Podobnie jak Przemysław Czapliński w *Śladach przełomu*[6], krytyk „FA-artu" ogląda przygody prozy minionej dekady przez pryzmat poetyki i świadomości literackiej. Jaka jest zasadnicza różnica w ujęciach obu krytyków? Jej źródło tkwi w odmiennym podejściu do problemu periodyzacji literatury współczesnej. Czapliński zdaje się akceptować wizję literatury najnowszej pociętej na mikrookresy, granice których wyznaczają wydarzenia historyczno-polityczne; stara się też bronić takich rozstrzygnięć periodyzacyjnych na gruncie poetyki. Stąd wziął się pomysł Czaplińskiego, aby prozie podokresów 1976-1989 oraz 1989-1996 przydać odmienne dominanty, odpowiednio: antyfikcyjną i metafikcyjną. Mimo iż poznański badacz asekuruje się stwierdzeniami w rodzaju: „zamiast przełomu co się zowie, przełomu całą gębą, przełomu na miarę przejścia od nowoczesności do ponowoczesności, mamy do czynienia ze zjawiskiem niewyraźnym i trudno uchwytnym, zjawiskiem, które m n o ż y i m y l i ś l a d y"[7], to jednak przydanie prozie po obu stronach sugerowanej granicy roku 1989 różnych dominant wskazuje jednoznacznie, że autor *Sla-*

5/ Uniłowski tak oto komentuje dwie książki, poświęcone opisowi młodoliterackich dokonań: „książki duetów Klejnocki/ Sosnowski (*Chwilowe zawieszenie broni*) i *Grupiński/ Kiec (Niebawem spadnie błoto)* nie wnoszą nic nowego, dając za to powód do podejrzewania młodych o nieznośne samodurstwo. Kłótnia w piaskownicy: Klejnocki i Sosnowski piszą ku chwale «bruLionu», Grupiński i Kiec – na pohybel pismu Tekielego, upominając się o zasługi własnego środowiska" (S, s. 58).

6/ Zob. P. Czapliński *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997.

7/ Tamże, s. 6-7.

dów przełomu opowiada się za prawdziwością tezy o przełomowym dla literatury znaczeniu roku 1989.

Uniłowski w rozważaniach o przełomie wychodzi od założenia o trwałości tendencji modernistycznych w prozie XX wieku. Jedynie zerwanie z modernizmem, lub chociaż znaczące przekonstruowanie modernistycznego modelu literatury, wskazywać by mogło, zdaniem autora *Skądinąd*, na rzeczywisty przełom w literaturze ostatnich lat. Tymczasem już na wstępie omawianego szkicu Uniłowski pisze: „po roku 1989 nie spotkaliśmy się z żadną nową propozycją estetyczną" (S, s. 5). Jaki obraz prozy ostatnich dekad kreśli krytyk „FA-artu"? W okolicach roku 1980 nastąpiła – szczególnie wyraźna w literaturze i krytyce związanej z drugim obiegiem – „pacyfikacja literatury nowoczesnej (modernistycznej)" (S, s. 17), która nie implikowała jednak całkowitego zerwania z modernizmem, lecz jedynie niejako zawieszenie go po to, aby „ustanowić go na nowo", czyniąc z niego „kulturotwórczy postulat" (S, s. 18). Dominujący w dziewiątej dekadzie dyskurs krytycznoliteracki doprowadził do wytłumienia modernistycznej świadomości. Dlatego zwrot ku modernizmowi, który nastąpił w dziesiątej dekadzie, mógł odbywać się w aurze nowości. A to doprowadziło do tryumfalnego obwieszczenia Przełomu (koniecznie pisanego wielką literą). Uniłowski stwierdza jednak wyraźnie: „Powrót do modernistycznej świadomości literackiej nie jest, bo być nie może, żadnym przewrotem artystycznym" (S, s. 21) i wskazuje, że „wystąpienia roczników sześćdziesiątych to przedłużenie lub reinterpretacja projektów sformułowanych jeszcze w drugiej połowie lat siedemdziesiątych" (S, s. 25).

Zdaniem Uniłowskiego, rok 1989 nie był bynajmniej przełomowy dla literatury. Jako mity pokoleniowe traktuje on również rozbudowywane wokół tezy o przełomie inne twierdzenia często powtarzane w tekstach krytycznych z ostatnich lat, jak chociażby te o literaturze „trzydziestolatków" jako pozbawionej korzeni, czyli inaczej mówiąc: tradycji, z której można by ją wywieść; czy też „demontażu centrali" jako wyniku działań młodych pisarzy. Argumentuje w sposób przekonujący, wskazując, że wiele chwytów reklamowanych ostatnio jako „nowości" jest już znanych s k ą d i n ą d; wystarczy jedynie przyjrzeć się uważnie literaturze powstającej kilkanaście lat wcześniej. I tak dla przykładu: Uniłowski wskazuje, jak głębokie korzenie ma „proza korzenna"; pokazuje, że nie jest wcale prawdą, iż u początków tego nurtu stoi *Weiser Dawidek*, ponieważ „owa tendencja w prostej linii wyrasta z całego zespołu zjawisk dobrze zadomowionych w polskim modernizmie" (s. 21). Podąża zresztą w tym przypadku śladem rozpoznań dokonanych wcześniej na przykład przez Tadeusza Komendanta[8]. Czasami jednak Uniłowski, wyprawiwszy się ze swojej „fortecy" w poszukiwaniu chętnych do sporu, zapędza się zbyt daleko. Oto przykład. Zdaniem Uniłowskiego, „za najważniejszą zmianę w życiu kulturalnym lat dziewięćdziesiątych wypada uznać nie tyle mityczny «zanik centrali», co schyłek pewnego gatunku prasowego: właśnie tygodnika społeczno-kul-

8/ T. Komendant pisze: „literatura korzeni wywodzi się z literatury kresów, która tworzyła mit Galicji i Litwy", w: tegoż, *Związki nienaturalne*, „Teksty Drugie" 1996 nr 5, s. 163.

turalnego" (s. 60). Trudno jest się zgodzić z powyższym twierdzeniem. Tym bardziej że ów „schyłek" jest w dużej mierze pozorny. Wiele funkcji tygodnika społeczno-kulturalnego przejęły przecież rozmaite dodatki do pism wysokonakładowych.

W „sporze o przełom" racja jest jednak, jak sądzę, po stronie Uniłowskiego, a nie Czaplińskiego. Propozycja Czaplińskiego jest o tyle mało przekonująca, iż bez trudu można udowodnić istnienie nurtu metafikcyjnego w prozie przed 1989 rokiem i antyfikcyjnego po tym roku. Sam autor *Śladów przełomu* zdaje się mieć świadomość problematyczności własnych ustaleń. Czapliński pisze przecież: „Antyfikcja była najwyraźniejszą – c h o ć n i e j e d y n ą [podkr. – R.O.] – tendencją w prozie polskiej lat 1976-1989"[9]. Dodać należy, że już po wydaniu książek Uniłowskiego i Czaplińskiego „spór o przełom" niejako samoistnie wygasł. Krytycy znaleźli *consensus*, godząc się w większości na określenia roku 1989 paradoksalnym mianem „przełomu bezprzełomowego"[10]. Jaki jest sens tego logicznego łamańca? Otóż nie ulega wątpliwości, że wiele zmieniło się wokół literatury oraz w sferze instytucji życia literackiego (zniesienie cenzury, znaczące ograniczenie roli mecenatu państwowego, *boom* na rynku czasopism literackich i wydawnictw, urynkowienie książki, wzrost znaczenia wysokonakładowych pism w tworzeniu ram życia literackiego...). Przy tym jednak sama literatura, poza przystosowaniem się do zasad funcjonowania w warunkach rynkowych, zmieniła się nieznacznie; nie pojawiły się radykalnie nowe propozycje estetyczne. A to właśnie starał się udowodnić Uniłowski w *Skądinąd*.

Zaproponowana przez Uniłowskiego w tomie tekstów krytycznoliterackich koncepcja oglądu – z perspektywy ciągłości modernizmu w polskiej prozie XX wieku – prozy ostatnich dekad ma niewątpliwie dużą wartość perswazyjną. Budzi jednak pewne wątpliwości, prowokuje do pytań. Jak krytyk widzi losy modernizmu, jak go ustawia ma mapie tendencji obecnych w literaturze współczesnej; modernizmu, który przecież tradycja literaturoznawcza w naszym kraju każe rozumieć bardzo wąsko? A jeżeli znowu wpiszemy prozę ostatnich dekad w rytm fluktuacji modernizmu, to co w takim razie począć mamy z postmodernizmem, jak go wobec modernizmu umiejscowić? W tym miejscy Uniłowskiemu-krytykowi przychodzi w sukurs Uniłowski-badacz.

W *Polskiej prozie innowacyjnej...* – książce w gruncie rzeczy poświęconej przede wszystkim postmodernizmowi – Uniłowski w sposób pełniejszy przedstawia swój punkt widzenia na kwestię modernizmu. Zdaniem Uniłowskiego – choć zaznaczyć trzeba, że badacz zastrzega, iż jest to jedynie „robocza teza" –

> przez modernizm należy rozumieć obejmujący mniej więcej sto lat (od schyłku XIX po schyłek wieku XX) okres historycznoliteracki [PPI, s. 7], o którego dynamice decydowała dialektyka dwóch (przy całej gamie zjawisk pośrednich) zasadniczych orientacji: mitogra-

9/ P. Czapliński *Ślady...*, s. 11.

10/ Zob. D. Nowacki *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*, Kraków 1999, s. 16-18.

fii (od Wyspiańskiego i Berenta po Konwickiego, Nowaka, Odojewskiego, Myśliwskiego) i awangardy (od futurystycznych manifestów po lingwistów czy Buczkowskiego). [PPI, s. 18]

Ktoś może powiedzieć: to przecież żadna rewelacja, z podobnymi pomysłami periodyzacyjnymi występowali już choćby Edward Możejko[11] czy Ryszard Nycz, który pisze jedynie nieco ostrożniej o modernizmie nie jako okresie historycznoliterackim, lecz „formacji literackiej"[12]. Książka Uniłowskiego jest jednak bodajże pierwszą tak konsekwentną próbą zastosowania zmodyfikowanego, rozszerzonego pojęcia modernizmu do opisu przemian współczesnej prozy. Próba ta jest o tyle warta uwagi, iż nasi historycy literatury mają skłonność do mnożenia bytów ponad miarę; tworzenia okresów, podokresów, wskazywania rozlicznych cezur, czyli – jak obrazowo pisze Nycz – „«szatkowania» literatury ostatniego stulecia na pięcio-, siedmioletnie «plastry» miniokresów"[13]. A przecież pewne zjawiska, przemiany literatury możliwe są do zaobserwowania i opisu jedynie w rozległym ujęciu diachronicznym, z perspektywy „długiego trwania". W takiej właśnie perspektywie ogląda Uniłowski modernistyczną prozę powojenną, skupiając uwagę przede wszystkim na jej innowacyjnym, awangardowym nurcie i pokazując, w jaki sposób krytyczne wobec świata i samej siebie nastawienie literatury modernistycznej – autor *Skądinąd* tak przecież postrzega rolę literatury modernistycznej: „Modernizm widzi w literaturze (i sztuce) metadyskurs swojej epoki, formę jej samowiedzy, subtelne narzędzie krytycznego namysłu" (S, s. 17) – przyczyniło się do „dekonstrukcji estetycznego paradygmatu modernizmu" (PPI, s. 24), dokonanego przez neoawangardę; a to w konsekwencji doprowadziło do pojawienia się postmodernizmu w naszej prozie.

2. Nie taki postmodernizm obcy, jak go malują

Postmodernizm wciąż wiedzie w naszej literaturze żywot paradoksalny: zarazem jest (są teksty) i nie ma go (pozostaje postulatem kulturowym, wyzwaniem dla pisarzy, krytyków, literaturoznawców, otwartą przestrzenią czekająca na zabudowanie[14]). I będzie tak dopóki nie zostaną dokładnie zbadane relacje pomiędzy modernizmem i postmodernizmem w naszej literaturze, dopóki postmodernizm nie znajdzie swojego miejsca na literaturoznawczej mapie XX wieku. Uniłowski już w

11/ E. Możejko *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie" 1994 nr 5-6, s. 26-46.

12/ R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wroclaw 1997, s. 15-16.

13/ Tamże, s. 16.

14/ Dla przykładu, nie tak dawno Maciej Świerkocki pisał: „o ile można mówić o przynależności pojedynczych dzieł literatury polskiej do formacji postmodernistycznej, o tyle postmodernizm w sensie cywilizacyjno-kulturowym jeszcze do Polski nie dotarł, i jeżeli w ogóle w tej części Europy na dobre zagości, to prawdopodobnie ze znacznym opóźnieniem", tegoż, *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997, s. 4.

Skądinąd robi pierwsze przymiarki do stworzenia czegoś na kształ kanonu rodzimej prozy postmodernistycznej; wstępnie definiuje postmodernizm jako „r a d y k a l i z a c j ę n o w o c z e s n e g o k r y t y c y z m u" (S, s. 45). Mimo deklarowanej wprost sympatii do prozy postmodernistycznej, stara się w sposób obiektywny opisywać to zjawisko. W *Skądinąd* zabrakło jednak wyczerpujących odpowiedzi na kilka zasadniczych problemów dotyczących postmodernizmu, a szczególnie jego relacji z modernizmem (dla przykładu: na ile nasz postmodernizm wyrasta z polskiego gruntu, w jakim zaś stopniu korzysta z obcych inspiracji; czy w wytłumianiu tendencji postmodernistycznych w prozie większą rolę odgrywały czynniki instytucjonalne bądź ideologiczne, czy też problemy z uzyskaniem przez pisarzy i krytyków, powiedzmy umownie, świadomości postmodernistycznej).

I znowu kwestie, które w *Skądinąd* zostały ledwie naszkicowane, zaznaczone, Uniłowski rozwija w *Polskiej prozie innowacyjnej...* Badacz udowadnia, że postmodernizm nie jest wyłącznie obcym „szczepem" na pniu naszej literatury, sprowadzonym nad Wisłę przez wyglądających zachodnich „nowinek" literaturoznawców; „szczepem" rozwijającym się na pożywce poststrukturalizmu i postmodernistycznej filozofii. Uniłowski wskazuje na obecność w naszej literaturze tekstów pisarzy modernistycznych, które niejako zapowiadały, projektowały postmodernizm, by w ten sposób przedstawić historię kształtowania się tego zjawiska. Z tej perspektywy analizując *Dzienniki* Witolda Gombrowicza, powieść *Sam wyjdę bezbronny* Teodora Parnickiego oraz niektóre (np. *Doskonałą próżnię)* teksty Stanisława Lema, odnajduje w nich problemy, zagadnienia charakterystyczne dla pisarstwa postmodernistycznego, odpowiednio: krytykę nowoczesnego podmiotu, wskazywanie dyskursywnego charakteru historii, podważanie nadrzędnej wobec tekstu kategorii autora. Nie ma to jednak nic wspólnego z „polowaniem na postmodernistów", przed którym swego czasu przestrzegał Włodzimierz Bolecki. Uniłowski, wskazując punkty styczne między postmodernistyczną praktyką a pisarstwem polskich modernistów, jednocześnie wyraźnie tłumaczy, dlaczego pisarze ci nie mogą być uważani za postmodernistów. Analiza tychże tekstów, dokonywana pod kątem obecności w nich elementów postmodernistycznych służyć ma potwierdzeniu ciągłości przemian w polskiej prozie współczesnej, konsekwencją których stało się zajęcie pozycji postmodernistycznych.

W ostatnim rozdziale *Polskiej prozy innowacyjnej...*, zatytułowanym *Po roku 1970*, Uniłowski, dokonując przeglądu zjawisk neoawangardowych w prozie, stara się niejako dokonać (re)konstrukcji postmodernizmu w prozie ósmej i dziewiątej dekady: przekopuje się poprzez warstwy tekstów prozatorskich i nadbudowanych nad nimi metatekstów w poszukiwaniu śladów postmodernizmu. Określenie „(re)konstrukcja" nie ma w tym przypadku odcienia pejoratywnego; nie oznacza bynajmniej, że badacz stara się stworzyć sztuczny byt historycznoliteracki, tak manipulując dostępnymi tekstami, aby potwierdziły założoną przezeń tezę. Uniłowski we wstępie do *Polskiej prozy innowacyjnej...* pisze: „poszukiwanie w twórczości klasyków powojennej prozy elementów bliskich postmodernizmowi ma r ó w n i e ż znamiona gestu krytycznego" (PPI, s. 11). Przyznam, że odrobinę

inaczej postrzegam krytycznoliteracki wymiar tej książki. Krytyk „FA-artu", poszukując tekstów postmodernistycznych w polskiej prozie, musiał podjąć się zadania, którego nie odrobili krytycy i literaturoznawcy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych; przedyskutować niejako *post factum* kwestie związane z narodzinami, kształtowaniem się zarówno świadomości, jak również literatury postmodernistycznej. Co spowodowało, że w czasie, kiedy pojawiać się zaczęły „pierwiosnki" postmodernizmu w prozie, taka dyskusja się nie odbyła? Uniłowski wskazuje dwie główne przyczyny. Rodzima proza postmodernistyczna kształtować się zaczęła w okresie bardzo niesprzyjającym dla wszelkiej literatury innowacyjnej. Przełom ósmej i dziewiątej dekady stał pod znakiem literatury uwikłanej w historię, literatury restaurującej romantyczne czy nawet tendencyjne modele literatury. Większość krytyków i czytelników niechętnie przyjmowała wszelkie literackie „nowinki", które nie służyły kreśleniu „raportów z rzeczywistości", dopatrując się w nich artystowskiego eskapizmu. Poza tym pierwsze teksty postmodernistyczne rozpoznane zostały jako przynależne do nurtu „rewolucji artystycznej" w prozie. Jakie były tego konsekwencje? Uniłowski pisze:

> fiasko krytycznej kampanii Henryka Berezy wpłynęło negatywnie na recepcję rodzimego postmodernizmu. Koncepcja „rewolucji artystycznej" [...] utrudniła opisanie specyfiki pierwszych wystąpień postmodernistycznych. Zacierała bowiem ich odrębność od utworów innych pisarzy, lansowanych na łamach „Twórczości". [PPI, s. 159]

Mimo to, zdaniem Uniłowskiego, proza postmodernistyczna pojawia się u nas już u schyłku lat siedemdziesiątych, o czym świadczą powieści Anatola Ulmana *Cigi de Montabazon* (1979) i Marka Słyka *W barszczu przygód* (1979 – publikacja w „Twórczości", 1980 – wydanie książkowe). Reasumując, autor *Polskiej prozy innowacyjnej*... udowadnia, że postmodernizm nie jest taki obcy, jak go malują; że mocno utrwalony w świadomości wielu krytyków i literaturoznawców stereotyp, każący dopatrywać się w rodzimej prozie postmodernistycznej wyłącznie obcej kalki, daleki jest od prawdy.

Uniłowski pisze: „W polskiej literaturze postmodernizm – jako jedna z wielu tendencji artystycznych – obecny jest bez mała od dwudziestu lat. Ale też, podkreślmy, nadal zabiega o uznanie krytyków i publiczności" (PPI, s. 171). Opis dokonań rodzimej prozy postmodernistycznej, sporządzony przez krytyka „FA-artu" służy – jak mi się zdaje – również próbie przywrócenia równowagi w odbiorze prozy, szczególnie tej najnowszej. Już w *Skądinąd* Uniłowski wskazuje, iż z dwu najwyrazistszych, jego zdaniem, nurtów w prozie ostatniej dekady XX wieku: mitograficznego i postmodernistycznego, zdecydowanie dominuje – jeśli chodzi o rozmiary recepcji – ten pierwszy, objawiający się w rozmaitych odmianach („proza korzenna", „proza małych ojczyzn", wszelkie warianty powieści inicjacyjnych...). Prozę postmodernistyczną natomiast często zbywa się wzruszeniem ramion albo pogardliwymi określeniami w rodzaju: postmodernistyczne zabawy, igraszki, hocki-klocki. Uniłowski opisując tę prozę, stara się pokazać, że u jej początku nie znajduje się – a przynajmniej: nie w każdym przypadku – błazeński gest pisarza,

bawiącego się tekstami, ale poważny namysł nad ponowoczesnym światem, miejscem w nim człowieka, wizją ludzkiej kondycji (zob. S, s. 43-46). I przekonać zarazem nieufnych, że czasami dobrze jest opuścić dobrze znany raj mitografii, aby rzucić okiem na trochę inny rodzaj prozy.

I tylko szkoda, że w *Polskiej prozie innowacyjnej...* opis postmodernistycznych dokonań urywa się w miejscu, w którym zaczyna robić się najciekawiej. Uniłowski dużo miejsca poświęca prozie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, natomiast teksty powstałe w dziesiątej dekadzie traktuje jedynie hasłowo. A przecież najważniejsze dla polskiej prozy postmodernistycznej teksty – Marka Bieńczyka czy Zbigniewa Kruszyńskiego – powstały właśnie w latach dziewięćdziesiątych.

Robert OSTASZEWSKI

Czy istnieje polska proza lingwistyczna?

Książka Jana Galanta *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych* rozpoczyna się od wstępu, który rozpoczyna się od zdania: „Opis literatury polskiej lat siedemdziesiątych należy i... nie należy do «modnych» tematów polonistycznych"[1]. Zdanie to bardzo znamienne, choć Galantowi nie chodzi oczywiście o całą prozę tamtych lat, lecz tylko pewien jej nurt (o czym informuje tytuł książki). Znamienne, bo sygnalizuje poważny kłopot, ale chyba nie przede wszystkim z modą związany. Chodzi mianowicie o to, że każdy, kto pisze o prozie „rewolucji artystycznej", uporać się musi z mocno utrwalonymi, negatywnymi poglądami na jej temat, a może po prostu – z ogromną liczbą stereotypów. Zwykle powiada się, że proza ta stanowi zjawisko przestarzałe i mało ciekawe, że jej awangardowość jest wątpliwa a odkrywczość pozorna, że nie warto do niej wracać i nią się zajmować. Henryk Bereza upierał się, że młodzi pisarze siódmej dekady dokonali „rewolucji artystycznej". Dziś jest jasne – nie było „rewolucji", Bereza mylił się w tej sprawie, jak zresztą w wielu innych. Proza „rewolucjonistów" nie funkcjonuje w obiegu czytelniczym (kto czyta dziś Słyka, Drzeżdżona czy Krupę?), nie jest wznawiana, nawet historycy i krytycy literatury zajmują się nią rzadko i niechętnie. Formuła Jerzego Jarzębskiego – „O «rewolucji artystycznej» nie wspomnę, bo nie kopie się leżącego" – pochodząca z roku 1990 i powtórzona w *Apetycie na przemianę*, stać by się mogła symbolem postawy przyjmowanej dziś zwykle przez krytykę wobec „bereziaków"[2].

Co na to Galant? Nie broni całej młodej prozy tamtych lat, lecz próbuje opisać tylko jej jeden nurt, nurt lingwistyczny. Wyciąga też wnioski z formułowanych

---

1/ J. Galant *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych*, Poznań 1998.

2/ Cytowane zdanie pochodzi z artykułu *Apetyt na przemianę*, zamieszczonego w „Tekstach Drugich" 1990 nr 3, s. 5. Zostało powtórzone w książce Jarzębskiego pod tym samym tytułem – *Apetyt na przemianę*, Kraków 1997, s. 9.

przez krytyków oraz przeciwników „rewolucji" uwag i z wieloma tymi uwagami się zgadza. Upiera się jednak, że przynajmniej niektóre książki niektórych autorów rozpoczynających swą twórczość w latach siedemdziesiątych godne są tego, by je nadal czytać. Utrzymuje, że warto zastanawiać się nad tym, dlaczego kariery wielu z tych pisarzy uległy gwałtownemu załamaniu i z jakich powodów niejako rozminęli się oni ze swoim czasem. Twierdzi, że bez zrozumienia debiutów lat siedemdziesiątych nie sposób zrozumieć debiutów lat dziewięćdziesiątych, gdyż właśnie w twórczości takich pisarzy jak Schubert czy Słyk rozpoczyna się polski postmodernizm. Wszystko to są założenia wartościujące, jakie legły u podstaw książki Galanta, choć sama książka ma sens historycznoliteracki i mieści się w kanonach „naukowości" (jest zmienioną wersją doktoratu, a więc pracy pisanej na ocenę).

Założenia przyjmowane przez Galanta wydają mi się trafne i mógłbym powiedzieć, że je podzielam. Zarazem jednak ośrodkowa dla jego pracy koncepcja „prozy lingwistycznej" wydaje mi się niejasna, i to zarówno z powodów teoretycznoliterackich, jak i historycznoliterackich. Odnoszę wrażenie, że Galant niejako przemyka się nad ciekawymi problemami (m.in. nad utopijnym rysem krytyki Berezy, problemem postmodernizmu, zagadnieniem debiutu), ulega złudnej pokusie stworzenia uporządkowanej wizji i stara się unikać komplikacji. Nalega na to, że zjawisko „prozy lingwistycznej" posiada „wyraźne historycznoliterackie zakotwiczenie i precyzyjny zakres" (s. 24), choć właśnie to wydaje się najbardziej wątpliwe; zawęża perspektywę historycznoliteracką wtedy, gdy chciałoby się, żeby ją rozszerzył („proza lingwistyczna" to koncept ukuty na podstawie analizy około dziesięciu książek); swą koncepcję umieszcza w pobliżu koncepcji „poetyckiego modelu prozy" (Bolecki) i idei „nieepickiego modelu prozy" (Czapliński), lecz nie próbuje owego sąsiedztwa objaśnić. Mówiąc krótko – to, co robi Galant z tzw. młodą prozą lat siedemdziesiątych, nazwać można próbą rewizji. Na rewizję proza „rewolucji artystycznej" z pewnością oczekuje. Wydaje się jednak, że pomimo wielu zalet książka Galanta przynosi efekty połowiczne lub dyskusyjne. Oto zastrzeżenia, jakie wobec niej podnoszę.

„Proza lingwistyczna" to nurt ograniczony – według Galanta – do lat 1976-1981. „Nikt nie zaprzecza, że około roku 1976 coś się w polskiej literaturze zdarzyło" – stwierdza Galant (s. 27). Ma rację, ale wcale nie jest jasne, co mianowicie się zdarzyło. Według niektórych, kultura polska ostatecznie podzieliła się na dwa obiegi, zaś ten nieoficjalny dał początek literaturze najnowszej (czyli tej powstającej po roku 1989) i nadal stanowi dla niej najważniejszy punkt odniesienia. Wprawdzie często jest to negatywny punkt odniesienia, lecz to akurat nie ma większego znaczenia, tradycja negowana nadal przecież pozostaje tradycją[3]. Według Galanta inaczej – między rokiem 1976 a 1981 w oficjalnym obiegu debiutowali pisarze, którzy zmienili „językowy paradygmat literatury" (s. 128). Sam podział na dwa obiegi

3/ Pogląd taki przyjmują – na przykład – redaktorzy i autorzy ciekawego tomu *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej* (pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1998). Uwaga ich skupia się na latach 1976-1996, lecz żaden z rozdziałów nie został poświęcony prozie, którą zajmuje się Galant.

nie ma zresztą znaczenia artystycznego, przyczynił się natomiast do niezrozumienia przez publiczność ambicji debiutantów. Dlatego też rok 1981, data wprowadzenia stanu wojennego, to koniec zjawiska młodej prozy.

Tu rodzi się pytanie: co ma na myśli Galant, gdy mówi o debiucie? Czy chodzi o książkę debiutancką, czy książki debiutantów? Zajmuje się debiutem Łozińskiego, *Chłopacką wysokością*, lecz jego następnymi książkami już nie. I na odwrót – analizuje *Sto czyżyków* Pluty, choć ten debiutował w roku 1967 zbiorem opowiadań *Pas*. Zwróćmy ponadto uwagę, że książka Łozińskiego ukazała się w roku 1972, a z kolei analizowana trylogia Słyka wychodziła w latach 1981, 1984, 1986. Widać stąd, że o wyborze tekstu rozstrzyga chyba przede wszystkim jego zdolność do podporządkowania się koncepcji „prozy lingwistycznej". Ale czy i tego można być pewnym? Przecież powieści Krupy albo też *Nikiformy* Redlińskiego (1982) (który jak Pluta debiutował w 1967 roku) to książki niezłe, które mogłyby się znaleźć w polu widzenia Galanta, biorąc pod uwagę pewną jego swobodę w traktowaniu chronologii (a co z Sołtysikiem, którego Galant zalicza do lingwizmu, lecz w analizach pomija?; dlaczego nie Głowacki z *Coraz trudniej kochać*?)[4].

Wszystko to sprawia, że nie wiadomo, jak się ma podtytuł książki, „debiuty lat siedemdziesiątych", do jej tytułu „polska proza lingwistyczna". Czy lingwizm to cecha debiutów, pisarstwa debiutantów, powtarzająca się w innych powieściach (lecz do którego – by tak rzec – momentu), czy może wynik doświadczenia biograficznego autorów (pewną rolę odgrywa w koncepcji Galanta idea pokoleniowej wspólnoty)? W sytuacji, gdy nie jest jasne, w jakich relacjach pozostają dwa tytułowe terminy i jeśli odkrywczość oraz wartość opisywanego nurtu polega – jak pisze Galant, wyjątkowo zgadzając się z Henrykiem Berezą – na „strategii wprowadzania do powieści modeli komunikacji i gatunków wypowiedzi o jednoznacznie nieliterackim charakterze" (s. 128), to także Nowakowski i Buczkowski, Gombrowicz i Schulz mogą chyba być zaliczani do nurtu prozy lingwistycznej? Nazwisk tych nie wymieniam przypadkowo, bowiem to Bereza tych właśnie pisarzy wyznaczył na patronów „rewolucji artystycznej". Jeśli jednak uczynić tego nie wolno, to czy z powodów historycznoliterackich, czy raczej teoretycznoliterackich?

Jedność lingwistycznej poetyki z trudem daje się zatem uzgodnić z kategorią debiutu; sposób, w jaki ta pierwsza wynika z drugiej, nie jest ani prosty, ani oczywisty. Zresztą, jak wspominałem, kategoria debiutu nie zostaje poddana osobnej analizie. A można było sprawy te powiązać, na przykład, poprzez odniesienia do myśli Berezy. W myśleniu tym debiut to kategoria artystyczna i niemal filozoficzna, a nie tylko fakt socjologiczny – zaś „czytanie w maszynopisie" to także metafora relacji duchowej oraz nazwa osobliwego modelu lektury. Zależności takiej Ga-

4/ Pytań podobnych można by zadać więcej. Wiem oczywiście, że każdą prawie koncepcję można rozbić, dopominając się o kolejne nazwiska. Ale myślę, że historycznoliteracki obszar, do jakiego Galant chce się ograniczyć, trzeba wyrąbywać siekierą, żeby go oczyścić – i nie wiem, czy da się to zrobić. Galant zresztą – by tak rzec – nie rąbie, lecz stawia na wielorako splecionym poszyciu chorągiewki i mówi: „Dalej nie idę, tam za ciemno".

lant nie zauważa, być może dlatego, iż za warunek *sine qua non* skonstruowania swej koncepcji uznał jak najmocniejsze odcięcie się od „ideologii literackiej" autora *Biegu rzeczy*.

„Proza lingwistyczna" stanowi według Galanta zjawisko niejako równoległe do Nowej Fali. Odwołuje się więc Galant do książki *Świat nie przedstawiony* i zauważa, że choć powszechnie została ona odebrana jako wezwanie do zaangażowania politycznego, to w istocie jej sens jest głębszy i zawiera się w pewnym przesłaniu etycznym, nie zaś politycznym. Dwa opozycyjne nurty – Nową Falę i „rewolucję artystyczną" – dzieli stosunek do PRL i instytucji oficjalnego życia literackiego, ale łączy coś o wiele ważniejszego – postawa nieufności wobec języka. Oczywiście, ktoś mógłby powiedzieć, że to chybiona argumentacja – na przykład u Barańczaka z etyki wynika wprost nakaz politycznego sprzeciwu, brak sprzeciwu podważa zaś samą etykę, choć nie tylko w polityce etyka się spełnia (stąd, m.in., szkic Barańczaka o Różewiczu: *Okaleczona twarz Hypnosa*). Galant myśli inaczej, chce akcentować etyczny sens poszukiwań „prozaicznych lingwistów", a to dlatego, że musi ich obronić przed zarzutem konformizmu. Dalej stwierdza, że fundamentem poetyki „prozy lingwistycznej" są: „cytatowość, parodystyczność, metaliterackość" (s. 18). Proza ta, z jednej strony, pozostaje w opozycji do czegoś, co za Bartoszyńskim nazywa „narracją klasyczną" (s. 62) lub „modelem powieści klasycznej" (s. 22), z drugiej strony, sytuuje się w opozycji do „narracji nieklasycznej".

Niestety, trzy podane wyznaczniki są nierównorzędne. Metaliterackość oznacza „odwrót od tradycji mimetyczności" (s. 20), odwrót ten prowadzi do parodii, ta zaś realizuje się poprzez „cytat, kolaż czy konstrukcję sylwiczną" (s. 23). Najważniejsza jest więc metaliterackość, pozostałe wyznaczniki okazują się pochodne i mogłoby być ich nawet więcej. Ale czy to dobre słowo – „metaliterackość"? Nie jestem pewien, bo choć nieźle oddziela ono „prozę lingwistyczną" od „narracji klasycznej", to daje słabą i niewyraźną opozycję do „narracji nieklasycznej". Dlatego też rozdział piąty, *Wobec narracji nieklasycznej*, stanowi najsłabsze ogniwo książki. Rozdział ten wypełniają streszczenia koncepcji autotematyzmu, idei francuskiej nowej powieści oraz Nycza pomysłu „sylwy współczesnej". Brakuje interpretacji, uwagi grzeszą ogólnikowością. Nadal pozostaje zagadką, czy odrębność „prozy lingwistycznej" od „modelu poetyckiego" ma charakter tylko historycznoliteracki, czy także teoretycznoliteracki? A jest to pytanie ważne także dlatego, iż według Boleckiego dekada modernizmu w literaturze polskiej trwa do dziś[5], podczas gdy Galant – jak wspominałem – uważa „prozę lingwistyczną" za nurt zbliżony do postmodernizmu. Nie zastanawia się jednak nad stosunkiem modernistycznego, jak

5/ Założenie takie przyjmuje Bolecki w artykule *Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)*, „Teksty Drugie" 1996 nr 4. Wspominam o tym artykule, ponieważ przedstawia on szeroką perspektywę przemian form narracyjnych, której bardzo brakuje u Galanta. Cokolwiek prowokacyjnie zestawia Bolecki obok siebie fragmenty z Tetmajera, Schuberta i Stasiuka, aby powiedzieć: w całej literaturze polskiego modernizmu przenikają się „głosy" i „teksty" – literatura, która czerpie z mowy żywej, i literatura, która czerpie z literatury.

chce Bolecki (ale postmodernistycznego, jak uważa Łapiński) pisarstwa Schulza, Witkacego i Gombrowicza do postmodernistycznej „prozy lingwistycznej". Sprawa postmodernizmu jawi się enigmatycznie również z innego powodu: Galant pisze asekurancko i zdawkowo. Wspomina o „postmodernistycznej motywacji" oraz „epistemologicznej niemocy" widocznej w narracjach Łozińskiego, Andermana i Schuberta, zapewnia ponadto, że także „powieści postmodernistyczne w jakimś stopniu przedstawiają świat" (s. 145-146). Brakuje głębszej teoretycznej refleksji na temat mimetyzmu (mimetyzm to dla Galanta tyle, co tradycja powieści XIX-wiecznej, ale i w tym wypadku Galant poprzestaje na ogólnikach). Może więc warto w tym miejscu przypomnieć, iż Czapliński w swojej książce *Ślady przełomu* nie mówi o opozycji mimetyzm-antymimetyzm, lecz woli posługiwać się terminem „antyiluzyjność". Może gdyby pojawiło się w rozważaniach Galanta pojęcie antyiluzyjności, udałoby mu się uniknąć niektórych kłopotów i jego zapewnienie o „przedstawianiu świata" brzmiałoby bardziej wiarygodnie?

Na koniec krótki komentarz dotyczący portretu Henryka Berezy. Wiele tu uwag kompetentnych i celnych, strategia opisu wydaje się jednak nazbyt surowa. Galant zdecydowanie dystansuje się wobec Berezy, stwierdza, że „krytyk zatrzymał się" i „nie dostrzegł" okoliczności najważniejszych, dlatego młoda proza stanowi „dokładny negatyw wyobrażeń i oczekiwań Berezy" (s. 37). Nie jestem tego pewien. Galant nie zauważa, że podstawowym rysem krytyki Berezy jest jej utopijność, polegająca na nieustannym wyczekiwaniu „nowego początku". Dlatego opis krytyki Berezy trzeba rozpocząć przynajmniej od książki *Prozaiczne początki*, bo tu Bereza odnajduje (w pisarstwie Czycza i Nowakowskiego) obecność języka mówionego, żywiołu antyliterackiego, i tu również pojawia się po raz pierwszy myśl o literackim przewrocie. Nie jest więc tak, że Bereza w koncepcji „języka pierwszego" w sposób nieuprawniony zuniwersalizował ideę „nurtu chłopskiego", jak twierdzi Galant, lecz przeciwnie – idee odrodzenia i nowego początku, które krystalizują się w *Biegu rzeczy*, są już obecne w jego wczesnych książkach: w *Sztuce czytania* (chodziło o odrodzenie literatury po wydarzeniach roku 1956) oraz w *Prozaicznych początkach*. Siłę odnowicielską znajduje Bereza najpierw w języku bohaterów z marginesu, opisywanych przez Nowakowskiego, następnie w języku chłopów, a w końcu w „języku pierwszym" (potem Bereza mówić będzie jeszcze o języku niedyskursywnym). Przejście od koncepcji „nurtu chłopskiego" do idei „języka pierwszego" ma uzasadnienie, gdyż „język pierwszy" to wyraz zawsze obecnej u Berezy tęsknoty za – by tak rzec za Kołakowskim – „wsią utraconą", rozumianą jako oaza niezakłóconej komunikacji i wolnych od alienacji stosunków międzyludzkich.

W utopii, jaką stanowi „język pierwszy", zbiegają się przypadek z koniecznością, absolutna wolność z absolutnym zniewoleniem. W *Kamieniu na kamieniu* – uznanym za arcydzieło – odkrywa Bereza „język pierwszy" i powiada, że w sztuce rządzą „wyższe konieczności"[6] oraz „wyroki przeznaczenia"[7]. Z drugiej strony,

6/ H. Bereza *Sposób myślenia*, t. 1: *O prozie polskiej*, Warszawa 1989, s. 394.

7/ Tamże, s. 395.

wiadomo, że „język pierwszy" to tyle, co „stan przywróconej językowej wolności"[8] oraz „językowy żywioł"[9]. Nie powinno to dziwić, bo jest on doskonale plastycznym narzędziem literackiej kreacji, źródłem zawsze żywym i nie ulegającym konwencjonalizacji. Stąd wynika apodyktyczność Berezy, której Galant nie umie wytłumaczyć i zdobywa się jedynie na jej potępienie (wytłumaczeniem nie jest stwierdzenie, że Bereza ma po prostu „poczucie nieomylności", s. 39). Otóż jeśli język pierwszy jest doskonale plastyczny i stanowi jedyne narzędzie twórcze, to zarazem jest doskonale nieuchwytny. Fakt ten wyjaśnia ponadto, dlaczego Bereza do swej apodyktyczności i kontrowersyjności własnych sądów nigdy się nie przyznał. Po prostu, nigdy nie utracił swej wewnętrznej pewności, że potrafi odróżnić język pierwszy od – jak powiada – „języków zastępczych". Kłopot w tym, że głęboka wewnętrzna pewność nie pozwala się przekazać i zwykle nie daje się odróżnić od uzurpacji dokonanej przez kogoś, kto stoi całkowicie na zewnątrz. Sam Bereza uważa siebie za czytelnika czułego i wiernego, inni – widzą w nim krytyka zarozumiałego i powierzchownego. Pogląd Berezy nie jest tylko jego osobistym złudzeniem, lecz wynika z modelu krytyki, jaki przyjął. Bereza zwraca się do pisarzy i zmierza zwykle do egzystencjalnej komunii z autorem. Lecz ktoś, kto jej dostępuje, umieszcza siebie w – by tak powiedzieć – centrum przestrzeni wewnętrznego przeżycia, w centrum, które jest zarazem całkowicie ekscentryczne i absolutnie zewnętrzne, gdyż niekomunikowalne.

Galant ma oczywiście rację, gdy stwierdza, że odkrywany przez Berezę w narracjach młodych pisarzy autentyzm językowy „jest *de facto* pochodną zabiegów stylizacyjnych, funkcją parodii, objawem intertekstualnego usytuowania wypowiedzi" (s. 37) i powinien być postrzegany „nie poprzez odniesienie do rzeczywistości pozaliterackiej, ale z punktu widzenia wypracowanych w dziejach literatury technik odnoszenia, nie w kontekście weryzmu, lecz autoprezentacji" (s. 38). Do ostatniego zdania dodałbym jednak słówko „tylko" („nie tylko poprzez odniesienie do rzeczywistości pozaliterackiej"). Zastanawiam się też, czy Galant nie chwyta Berezy za słowo i czy nie bierze nazbyt dosłownie. „Język pierwszy" to w końcu pewna metafora, której Bereza używał na różne – i często sprzeczne – sposoby. Galant wymaga, aby metafora ta dawała się przełożyć na kategorie „poetyki prozy lingwistycznej" (s. 37). Tymczasem, jak myślę, żądanie takie jest przesadne. Z wielu powodów. Bo „język pierwszy" jest pojęciem szerszym niż lingwizm. Bo nie daje się on przełożyć na żaden – nie tylko należący do poetyki lingwistycznej – korpus terminów teoretycznych. Bo właśnie o to chodzi, żeby nie dawał się przenosić, gdyż jest on metaforą wszelkiego indywidualnego i odkrywczego stosunku do języka i do literatury. Obecność „języka pierwszego" podlega wyjaśnieniu, ale daje się stwierdzić jedynie *ex post*. „Język pierwszy" jest zatem zawsze epifanią, a lektury Berezy to ciągłe epifanii i nieciągłości poszukiwanie. Oczywiście, nie ma takiej możliwości, aby język mówiony, żywy, pierwszy (określenia samego Berezy) wtargnął do li-

8/ H. Bereza *Bieg rzeczy. Szkice literackie*, Warszawa 1982, s. 15.

9/ Tamże, s. 21.

teratury i nie stał się literaturą, nie podlegał regułom pisma. Ale można też spojrzeć na Berezę jako na utopistę, który marzy, aby „prawa języka pisanego znajdowały się *in statu nascendi*" i który uważa, że „stan taki powinien trwać wiecznie"[10].

Nie twierdzę, że utopia ta przyniosła same dobroczynne skutki, ani że Bereza nie mylił się w swoich ocenach. Może jednak wolno by było go widzieć jako zwolennika „permanentnej rewolucji językowej". Rewolucja taka spełniałaby się tylko w arcydziełach i być może z tego powodu Bereza kreował na pisarzy wybitnych tak wielu autorów, którzy na miano to raczej nie zasługiwali. Inna sprawa, że rewolucja nigdy się nie kończy, że każde spełnienie, choćby najwyższe, musi zostać odrzucone w imię przyszłych doskonalszych kształtów. Rewolucja, poza samym gestem sprzeciwu, nie może mieć żadnej tradycji – żywą i jedyną ważną jej tradycją jest teraźniejszość.

Andrzej SKRENDO

10/ Tamże, s. ?.

Przeszłość jako niepokój

Przełom wieków i jednocześnie tysiącleci to czas historyków, wszak to moment obrachunków z przeszłością, przypominania tych wszystkich zdarzeń, które zapadły w naszą świadomość i ukształtowały obraz świata współczesnego, ustalania ich chronologii i stopnia ważności. Bez wątpienia, znawcy dziejów mają swoje „pięć minut", bo do kogóż zwrócić się w okresie podsumowań, jak nie do tych, którzy zdają się metonimicznie do przeszłych stanów kultury przylegać, wiedzą, jak było, znają daty i fakty, przyczyny i skutki, potrafią objaśnić i postawić diagnozę. Jest to wszelako czas dla historii niebezpieczny w tym sensie, iż jej przedstawiciele po raz kolejny utwierdzają się w przekonaniu o jakoby niepodważalnym statusie i randze ustaleń przez nich czynionych. Wszelkie niepokoje filozoficzne, teoretyczno-metodologiczne i etyczne, towarzyszące refleksji historycznej w coraz większym nasileniu, w owym czasie szczególnym tracą na znaczeniu, jako że popyt na wiedzę o przeszłości, rozumianą w najbardziej potocznym znaczeniu, zdaje się potwierdzać, jak to się do niedawna powiadało – społeczne funkcje historii. Kryzysy kryzysami, rewolucje naukowe rewolucjami, postmodernizm twierdzi, co twierdzi, a świat potrzebuje historyków i basta. Fakty i synteza, kalendarium dziejów – to jest dzisiaj w cenie.

Wszystkich myślących w podobny sposób Ewa Domańska, autorka książki *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*[1], z pewnością nie przekona i wcale tego czynić nie zamierza. Zaprasza nas ona bowiem do peregrynacji po świecie z punktu widzenia humanistyki (nie tylko zatem historii) niearchiwistycznej, do świata wieloznaczności, niepewności i tajemnicy. Nie znajduję lepszego wprowadzenia do dalszych uwag o tej frapującej pracy, jak zacytowanie fragmentu wyznania znamienitego historyka, jakim był Philippe Ariès, pochodzącego sprzed lat pięćdziesięciu:

1/ E. Domańska *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999, s. 297.

> Dzisiejszy historyk przyznaje bez uczucia wstydu, że należy do współczesnego świata i że pracuje po swojemu, aby odpowiedzieć na niepokoje – które podziela – swoich współczesnych. Sposób, w jaki postrzega przeszłość, jest związany z jego teraźniejszością – teraźniejszością, która jest nie tylko metodologicznym punktem odniesienia. Od tej pory historia przestaje być nauką spokojną i obojętną. Otwiera się na kłopoty współczesne, które sama wyraża. Jest już nie tylko techniką specjalisty, ale staje się dla człowieka współczesnego sposobem istnienia w czasie.[2]

Formą, w jaką się to istnienie przyobleka, jest dialog historyczny, zawsze uobecniający teraźniejszość.

„Niepokój" i „dialog" to dwa pojęcia, wokół których zdaje się także ogniskować wrażliwość autorki *Mikrohistorii*. Ten pierwszy spowodowany jest oglądem współczesnej kultury intelektualnej i rolą historii w kształtowaniu obrazu świata, drugi to – jak podkreśla Ewa Domańska – znak wyboru etycznego i próba zmierzenia się, a zarazem przekroczenia realiów nowoczesności. Zarówno jednak niepokój, jak i dialog, najpierw usytuowane w kontekście dnia dzisiejszego, odnoszone są do przeszłości oraz – co może wydać się paradoksem – do przyszłości. Autorka nie kryje, że wielce odpowiada jej romantyczna teoria poznania, która przenika karty jej książki i jest swoistym antidotum na postmodernistyczne zwątpienie. Czytamy tedy w uwagach wstępnych, iż teoria romantyczna ujawnia się

> w nieufności wobec naukowego podejścia do przeszłości jako autorytetu w dziedzinie jej poznania; w poruszaniu kwestii sporów o subiektywności czy obiektywności poznania; w podejmowaniu zagadnienia aktywności podmiotu poznającego i jego stosunku do poznania, a zwłaszcza jego celu, którym jest „zbawienie świata" czy jego doskonalenie; w traktowaniu badacza jako współtwórcy świata, „proroka", którego misją jest wykorzystanie wiedzy dla dobra powszechnego. [s. 13]

Świadomość autorki przenika głęboko poczucie intelektualnego niezaspokojenia, którego doświadcza, obcując z tradycyjną historiografią, ale niedosyt towarzyszy jej także, kiedy pochyla się nad pracami powstałymi w czwartym już pokoleniu szkoły *Annales*, badaniami z kręgu historii codzienności i tekstualizmu. Pragnie ona wprawdzie wydobyć się z okowów myślenia modernistycznego (cokolwiek to miałoby znaczyć), ale nie odpowiada jej pławienie się w mętnych wodach postmodernizmu, dlatego zgłasza akces do zwolenników Nowej Ery (cokolwiek to miałoby znaczyć). Historia jest dla autorki aktywnością trojakiego typu. Przejawia się „jako refleksja nad człowiekiem (filozofia), jako opowieść pokazująca, kim jest człowiek (antropologia) i jak to jest, być człowiekiem (etyka)" (s. 23).

Takie jej rozumienie nawiązuje bezpośrednio do oryginalnych idei R.G. Collingwooda, wyrażonych w *The Idea of History*. Mówiąc krótko, ambicją autorki jest ufilozoficznienie i antropologizacja myślenia historycznego oraz rezygnacja z epistemologii na rzecz wyborów etycznych. Temu właśnie celowi podporządkowana jest

---

2/ Ph. Ariès *Czas historii*, przel. B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa 1996, s. 257–258.

w sposób oczywisty struktura książki. Dzieli się ona na trzy zasadnicze części: *Inspiracje*, *Kategorie* i *Próby*, a całość wieńczy iście profetyczny *Pasaż do Nowej Ery*.

Nie sposób streścić *Mikrohistorii* z krzywdą dla bogactwa zawartych w niej wątków, rozstrzygnięć, propozycji. Tym bardziej nie warto tego robić, iż wyraźnie się nam powiada, że będziemy musieli przyzwyczaić się do świadomego niezdyscyplinowania wywodów, że „intelektualne kłusownictwo" ma to do siebie, iż więcej obiecuje, sugeruje, podpowiada niż rozwiązuje i ustanawia jako pewnik[3]. Ewa Domańska swobodnie porusza się nie tylko po znanym sobie, ubitym i szerokim trakcie historii, ale odważnie kieruje się na grząskie, zarośnięte i pokrętne ścieżki filozoficzne, antropologiczne i literaturoznawcze, tropiąc, cóż się na nich kryje dla badacza „historii alternatywnej" albo „historii kulturowej". Nie dziwi zatem uwaga poświęcana Rolandowi Barthes'owi, Michaiłowi Bachtinowi, Cliffordowi Geertzowi, Victorowi Turnerowi, Emmanuelowi Lévinasowi – wszyscy oni, a właściwie to, co oferują nieortodoksyjnemu historykowi, znajduje swoje odzwierciedlenie w propozycjach autorki – w próbie stylu i formy mikrohistorii. Nie da się jednak ukryć, że zupełnie szczególne miejsce zajmują w książce analizy z owego ubitego traktu, a więc erudycyjna egzegeza „mistrzów intelektualnych" Domańskiej – Haydena White'a i Franklina R. Ankersmita. Pierwszy z nich usankcjonował historyczny tekstualizm, drugi stara się go przekroczyć na rzecz powrotu do doświadczenia historycznego, rozumianego jako to, co normalnie było częścią nas samych, ale stało się obce. Autorka sympatyzuje z nimi oboma, wyraźnie wszelako podkreślając, iż pragnęłaby wykroczyć także i poza ten paradygmat – ku doświadczaniu Inności, rozumianemu jako spotkanie historyka z przeszłością na wspólnym gruncie „międzyświatów". Jak rozumiem, miałby to być teren, na którym nie obowiązują kulturowe konwencje, gdzie ujawnia się po prostu, jak powiedziałby Lévinas – twarz drugiego człowieka, oczekującego na rozpoczęcie dialogu. Bylobyż to zatem owo wspomniane na wstępie „metonimiczne przyleganie" do Innego, egzystencjalny wspólny grunt doświadczenia prawdziwie pierwotnego? Kontakt z człowiekiem, a nie dziejami i procesami? Autorka wielokrotnie powraca do tezy, iż „czytanie kultury" i „czytanie historii" wyczerpało swoje możliwości. Stąd właśnie propozycja, aby „przebijać się" poza konwencje, poza symboliczne reprezentacje i tak „odartym" próbować dojrzeć siebie w Innym. W wypadku antropologii jest nim przysłowiowy „tubylec", którego odpowiednikiem jest historyczny archetyp „człowieka przeszłości". Czytamy dalej:

> Mamy tu więc do czynienia z doświadczeniem otwartym, które jest doświadczeniem relacji, a nie rzeczy, i niesie w sobie energię kreacji. Jego efektem jest stawanie się-czymś innym-niż-się jest, czyli – jak to nazwał Dante – „przeczłowieczenie", które „wyrazić się

3/ Na marginesie muszę – jako antropolog kultury – zaznaczyć, iż określenie „intelektualne kłusownictwo" jest autorstwa Clyde'a Kluckhohna i odnosiło się oryginalnie właśnie do antropologii kulturowej. Dzisiaj Clifford Geertz powiada z kolei o tej gałęzi wiedzy, że jest „wyjątkowo niezdyscyplinowana", pragnie być zarówno maksymalnie empirycznie wiarogodna, jak i spekulatywna. Co odnosi się z pewnością do wizji historii i historiografii Ewy Domańskiej.

zgoła nie da", bo jest ono niewyrażalne. Stawanie się (metamorfoza, transmutacja) jest (tak jak przejścia między epokami) zasadniczo nieprzedstawialne. [s. 150]

Pomijam w tym momencie kwestię tego, co rutynowo myślący historyk może wynieść z podobnego nastawienia (metafizyka nie jest z pewnością mocną stroną badaczy twardo stąpających po – że powtórzę się z premedytacją – ubitym trakcie dziejów), zwrócę jednak uwagę na nieuchronną konsekwencję wyboru dokonanego przez naszą autorkę. Wprawdzie twierdzi ona, iż tekstualizm „czytania kultury-historii" jest już *passé*, aliści sama pokazuje, iż nie ma przed nim ucieczki ostatecznej. Zapytano kiedyś Clifforda Geertza, co tak naprawdę robi antropolog. Mistrz nie wahał się ani przez moment. „Antropolog pisze" – padła odpowiedź. Ewa Domańska pisze, bo pragnie zakomunikować czytelnikowi o własnych wyborach, zdać relację z lektur, zanalizować White'a poetykę pisarstwa historycznego, przybliżyć metafizykę „doświadczenia historycznego" Ankersmita, opisać nam, jak wyglądają „międzyświaty", o czym opowiadają „mikrohistorie" Roberta Darntona, Natalie Zemon Davis, Simona Schamy i Emmanuela Le Roy Ladurie. I o wielu jeszcze sprawach ważnych i mniej istotnych, ubocznych. Mało tego – pragnąc nawiązać dialog z Innym z przeszłości, musi wszak zakładać, że dialog to odmiana szerszej jeszcze kategorii rozmowy, a ta jako żywo tautologicznie zakłada pośrednictwo języka. Pragnienie autorki, aby uciec od narracji, oczyścić się z naleciałości reprezentacji językowych, jest tak wielkie, iż sprowadza ona „kontakt fatyczny" Bronisława Malinowskiego do formy „dotyku", a więc wrażeń bodźcowych, co zupełnie nie odpowiada prawdzie. Komunikowanie fatyczne to dla Malinowskiego jedno z zastosowań mowy, być może o fundamentalnym znaczeniu dla kultury – dzięki niemu ludzie podtrzymują atmosferę towarzyskości poprzez sam tylko fakt wymiany komunikatów. Dialog bez fatyczności jest w ogóle trudny do pomyślenia – co znów sugerował Jakobson.

Obstawałbym więc za tym, że wbrew – jak sądzę – intencjom autorki – *Mikrohistorie* to koronny dowód, iż każdy zwrot w jakiejkolwiek dziedzinie humanistycznej, czy chodzić będzie o przełom teoretyczny, czy o porzucenie epistemologii[4] na rzecz etyki, czy o jeszcze coś innego, jest jednocześnie intencjonalnym działaniem sensotwórczym, które jest dopóty nieczytelne, dopóki nie zostanie zwerbalizowane. Nigdy nie dowiedzielibyśmy się, gdzie chce spotkać Innego z przeszłości Ewa Domańska, gdyby nie próbowała nam tego przybliżyć; inaczej „międzyświaty" byłyby jej sprawą całkowicie prywatną i nieprzenikalną dla czytelnika, a historycy nie mogliby się do całej koncepcji ustosunkować. A przecież ostatnie zdania książki brzmią:

Jeżeli bowiem nadal wierzymy w użyteczność wiedzy o przeszłości, to warto pamiętać, że w istocie uczymy się nie tyle od historii, ile od jej badaczy. Czy nie jest ponadto zasadne

4/ Przy okazji, wielcem ciekaw, co oznacza dla autorki odejście od „fallocentrycznego epistemologicznego imperializmu" (s. 178); miałabyż epistemologia swoje warianty związane z podziałem płci?

powiedzenie, że tylko historyk, który jest w stanie powiedzieć prawdę o sobie, jest w stanie napisać prawdę o przeszłości? [s. 258]

No właśnie.

Nie ulega wątpliwości, że lektura *Mikrohistorii* skłania do wniosku, że mial rację Max Weber, mówiąc, iż w naukach o ludzkiej kulturze tworzenie pojęć zależy od sposobu postawienia problemów, zaś te ostatnie zmieniają się wraz z treścią kultury. A w innym miejscu wygłosił słynne zdanie: „Istnieją nauki, którym przeznaczona jest wieczna młodzieńczość, a są nimi wszystkie dyscypliny «historyczne», wszystkie te, którym wiecznie postępujący nurt kultury dostarcza stale nowych problemów"[5]. *Mikrohistorie* są wyrazem takiej właśnie młodzieńczości żywiącej się niepokojem poznawczym i etycznym autorki. Są ponadto dowodem młodzieńczości spojrzenia na świat Ewy Domańskiej, łapczywego – będę się upierał – czytania tradycji, ludzi, doświadczeń i tekstów. Wiele w tej pracy fragmentów inspirujących, ale są i takie partie, które z pewnością domagają się ponownego przemyślenia (cóż ma oznaczać nagła konkluzja, że „Za jedne z najciekawszych zaś uważam badania relacji pomiędzy archetypami i genami", s. 193?). Kłusownictwo, także intelektualne, musi się jednak liczyć z tym, że nie wszystko, co wpada w sieci, ma jednaką wartość, ryzyko jest tutaj z góry wkalkulowane. Życzę Ewie Domańskiej dalszej niepewności i... pomyślnych łowów intelektualnych. Ale czy dołączą do niej inni badacze-historycy? Czy też będą skłonni zaryzykować i porzucić obojętność, którą dawniejsi mistrzowie starali się historii narzucić?[6]

Wojciech J. BURSZTA

5/ „Obiektywność" poznania w naukach społecznych, w: *Problemy socjologii wiedzy*, red. A. Chmielecki, S. Czerniak, J. Niżnik, S. Rainko, Warszawa 1985, s. 93–94.

6/ Ph. Aries *Czas historii*, s. 258.

Interpretacje

Jacek KOPCIŃSKI

Co jest za tą ścianą?
O *Drugim pokoju* Zbigniewa Herberta

1. Ona: Nie mogę na nią patrzeć.
On: Odwracaj się.
Ona: Tak zrobiłam.
On: Dzisiaj?[1]

Inicjalne kwestie jednoaktówki Herberta z 1958 roku. Oszczędna, wychylona w stronę potoczności, naturalistyczna stychomytia dwojga bohaterów *Drugiego pokoju* wprowadza nas w sam środek jakiejś „sprawy". Poza nazwaniem antagonistów, Herbert nie czyni nic, by przygotować nas do uczestnictwa w konflikcie, jaki rozgrywa się między NIM, NIĄ i tą trzecią, tajemniczą postacią, przez poetę określoną bezosobowo jako TO, CO JEST ZA ŚCIANĄ. Żadnych scenicznych wskazówek, kontekstowych podpowiedzi, charakterystyk, uwag. Wszystko, co uda nam się powiedzieć o sytuacji, w jakiej toczy się ten dialog, miejscu i okolicznościach zdarzenia, o postaciach dramatu – tych mówiących i tej natrętnie milczącej – zależy wyłącznie od naszej umiejętności budowania świata z wypowiedzianych, a częściej nie wypowiedzianych, słów. Dialogowa szermierka nie sprzyja konkretyzacji przedstawionego świata, tymczasem Herbert układa swoją sztukę niejako z samych kulminacji, dialogowych zawęzleń, łączących ze sobą dojmujące, ale tylko domyślne, pasma wielogodzinnej ciszy. Kwestie dialogów są krótkie, trudne do wyizolowania. Mówiący, całkowicie od siebie zależni, wzajemnie się motywują, napędzają, jednak rodzące się między nimi kontrowersje mają charakter doraźny,

1/ Z. Herbert *Drugi pokój*, w: *Dramaty*, Wrocław 1997. Dalsze cytaty z dramatu Herberta pochodzą z tego wydania. Pierwodruk sztuki w 4. numerze „Dialogu" z 1958 roku.

przejściowy. Ich znaczenie okazuje się drugorzędne wobec konfliktu właściwego, który pozostaje jednak silnie niedookreślony, rozgrywa się bowiem między postaciami mówiącymi a postacią milczącą, ukrytą za ścianą. Trudno ustalić jakiś stały układ sił w dramacie Herberta. Kto tu jest aktywny, a kto pasywny? Kto inicjuje działanie, a kto je spowalnia? Wydobywając z pierwszej części sztuki charakterystyczny mechanizm mówienia i funkcjonowania jego bohaterów, orientujemy się w „sprawie", która ich połączyła.

Wydawałoby się, że stroną odpowiedzialną za rozwój wypadków jest Ona, a podstawowym motywem jej działań będzie odruch buntu, sprzeciwu, przeczenia. Jednak to On podsuwa kobiecie sposób na zerwanie („Odwracaj się"), co pozwala sądzić, że intencje obojga bohaterów są zgodne. Ona jest jedynie odważniejsza, bardziej zdeterminowana („Tak zrobiłam"). Stanowczość kobiety przez chwilę budzi w mężczyźnie wątpliwości, ale gdy Ona kilka razy potwierdzi swoje stanowisko, mężczyzna staje się śmielszy i sam zaczyna atakować trzecią osobę dramatu. W momencie, gdy On wzmocni swoją pozycję wobec tej trzeciej, kobieta usytuuje się w pozycji bardziej poszkodowanego:

> Ona: Ciebie oszczędzała. Mnie opowiadała wszystko: porody, wesela, romanse ciotek, awanse wujów. Jakie lubili grzybki i jak wyglądali w trumnie.

Jej było ciężej, dlatego teraz oczekuje wsparcia, tyle że On nagle wycofuje się z ataku na kobietę zza ściany; przyciskany, zaczyna wspierać sąsiadkę. To o niej powie:

> On: Jest sama.

Ona nadal oczekuje od mężczyzny lojalności, atakuje więc tamtą:

> Ona: No to co?

ale On tłumaczy już motywy postępowania starej kobiety. Jego kolejna kwestia to w istocie ukryty głos trzeciej osoby dramatu w coraz wyraźniej odsłaniającym się przed nami konflikcie:

> On: Na początku mówiła, że będzie dla nas jak matka.
> Ona: Dziękuję. Zwykły egoizm. Dlaczego nie chciała zgodzić się na przytułek?
> On: Starzy boją się przytułku jak chłopi szpitala. Tam się idzie umrzeć.
> Ona: Gdzieś trzeba.
> On: Lepiej w domu. Człowiek wstydzi się śmierci. Wie, że będzie leżał na wznak z otwartymi ustami i wszystko będzie można z nim zrobić. Lepiej w domu.
> Ona: Wszystko jedno.

Ona wie, że zrozumieć tę trzecią oznacza dla nich nadal trwać w sytuacji, którą właśnie dziś ostatecznie postanowiła zmienić. Nie może więc przyjąć argumentów mężczyzny. Zarazem jednak coraz trudniej jest jej argumenty te zanegować. Dlatego ustępuje, nadal szukając uzasadnienia swojej decyzji:

On: Trzeba coś mieć własnego. Prześcieradło, poduszkę.
Ona: Za życia. Ale potem.

Wydawałoby się, że mężczyzna chce przekonać kobietę, by odstąpiła od swego planu (zerwania z tą trzecią). Idzie jednak o coś innego. Powoli zaczynamy rozumieć, że ci dwoje, pewnie nie całkiem świadomie, prowadzą między sobą jakąś „grę". To, czego słuchamy, to jakby ich prywatny, improwizowany „teatr" w teatrze projektowanym przez Herberta. Ich dialog zamienia się przecież w pozorowaną próbę sił między Nimi a kobietą zza ściany, przy czym rolę postaci milczącej odgrywa On – mówiąc. Mężczyzna usprawiedliwia tę trzecią, kobieta sprzeciwia się i powoli ustępuje, jednak po to, by zmusić mężczyznę do wypowiedzenia ostatecznego sądu, który okaże się zapowiedzią wyroku! Jej defensywa okazuje się więc podskórną ofensywą:

On: Potem także. Kawałek ziemi, deski na krzyż.
Ona: Po co? Żeby oznaczyć miejsce, gdzie się zlatują krewni.

Oboje zdążają do punktu, w którym ktoś będzie musiał ustąpić. Mężczyzna nadal przekonuje, w istocie i ją, i siebie samego:

On: Nie to. Chce się coś mieć. To chroni. Kiedy człowiek jest nagi – umiera. Ona też się broni: trzema garnkami, parawanem, kluczem do drzwi.

Ale właśnie dotarli do końca tej dziwnej „negocjacji":

Ona: Śmierć wchodzi przez komin.

– wyrokuje Ona, a On niespodziewanie – jakby na przekór wszystkim swoim wcześniejszym argumentom – zgodzi się z kobietą:

On: I zastaje nas przy stole z ustami pełnymi chleba.

Kontrowersja wygasa, oboje nagle mówią jednym głosem. Oto przeprowadzili pozorowany spór z tą trzecią, by na koniec utwierdzić się we własnym postanowieniu:

Ona: Nie ma co się roztkliwiać. Trzeba radzić. Po cośmy tu wleźli.

Za chwilę, po p a u z i e, ta „gra" zacznie się jakby od początku, z możliwością chwilowej zamiany ról. Ona będzie atakować, a następnie wycofywać się na pozycję skrzywdzonej, by On mógł zaaranżować ich wspólny „dialog rozterek", który zakończy się stwierdzeniem własnej bezsilności, co – paradoksalnie – doda im sił i popchnie do działania. Dopełnieniem myśli o śmierci będzie ich pomysł zastraszenia, wypędzenia, w końcu – co nigdy nie zostanie wypowiedziane – zgody na śmierć starej kobiety. Nic ich nie powstrzymuje. Skoro śmierć przekreśla wszystko, wszystkiego:

On: Można spróbować. Nie mamy nic do stracenia.

Idzie im o jedno, oboje pragną pozbyć się starej kobiety zza ściany, mają więc wspólny cel, który zdaje się całkowicie ich motywować. Zarazem jednak to, co najbardziej uderzające w sposobie ich funkcjonowania, zdaje się tę podstawową motywację istotnie osłabiać. „Czyn" bohaterów Herberta ograniczy się przecież do bezwzględnego trwania przy ich pierwszej decyzji, wspartego jednym, jedynym działaniem, które mogło mieć – ograniczony jednak – wpływ na rozwój wypadków (fałszywy list z kwaterunku). Sposób funkcjonowania, a może nawet sposób istnienia bohaterów *Drugiego pokoju*, poddany jest jakiejś dziwnej, wewnętrznej regule, którą nazwałbym syndromem „nie-do". Ich mówienie to przecież jakieś ciągle nie-do-mówienie, ich działanie to jakieś ciągle nie-do-działanie. Objawia się ono na rozmaitych poziomach „bycia" tych ludzi: ich uczuć i emocji, ich świadomości i decyzji. Krok w przód, krok w tył; gest i zaniechanie gestu. Stąd myśl o „grze" prowadzonej miedzy nimi, o wyrachowanym udawaniu, jednak równie dobrze można mówić o anty-„grze", o chaosie, przejawiającym się w ciągłej huśtawce współczucia i bezwzględności, odruchu i refleksji, ataku i ucieczce, aktywności i bierności. Chaosie, z którego niespodziewanie wyłania się jakiś odrębny od powziętego przez bohaterów, choć tajemniczo z nim związany, plan.

Syndrom „nie-do" określa nie tylko sposób istnienia bohaterów Herberta, ale też – w konsekwencji – mechanizm funkcjonowania samego dramatu i sposób konstytuowania się jego sensów. Wydaje się zrazu, że mamy tu do czynienia z odwzorowaniem klasycznej akcji, która zaczyna się już na poziomie czwartej kwestii tego oszczędnego dialogu („Dzisiaj?") i, poprzez splot perypetii, zmierza do wyraźnego rozwiązania. Wieczór pierwszy jest rodzajem „ekspozycji" konfliktu, właściwa „dysputa" bohaterów rusza kilka dni później. Wieczór drugi, potem noc, wieczór trzeci, znowu noc, w końcu ranek, który przynosi oczekiwaną „katastrofę". Zarazem jednak trudno mówić tu o jakimś wyraźnym rozwoju wypadków. TO już się zdarzyło (stara kobieta zatrzasnęła się w pokoju na kilka godzin przed początkiem akcji dramatycznej) i teraz tylko dojrzewa w całkowitej pustce. Po jednej i po drugiej stronie ściany – NIC, podszyte narastającą grozą. Tamta, milcząca i niewidoczna, umiera. Ci, gadający i widoczni, czekają na jej odejście. I dopiero w momencie śmierci starej kobiety, chwili, która zostaje przecież „rozciągnięta" na całą noc!, następuje jakiś przełom, wcale nie tak wyraźny, jak można by tego oczekiwać, jednak istotny, bo zmuszający nas do odmiennego spojrzenia na dramat Herberta.

Kwestie i działania dwojga bohaterów *Drugiego pokoju* zderza poeta z milczeniem i coraz bardziej znaczącą obecnością postaci trzeciej, nieobecnej na projektowanej scenie. Motorem dramatu staje się właśnie to COŚ, co pozostaje niewypowiedziane – i niewidoczne!, ukryte – za ścianą! oraz w podtekście, w supozycji, w wieloznaczności pozornie jednoznacznych, banalnych motywów, które nieoczekiwanie nabierają wymiaru „znikliwego" symbolu. Podskórny ruch sensów w dramacie Herberta, owo ciągłe nie-do-powiedzenie powoduje, że sceniczne „tu i teraz" *Drugiego pokoju*, osadzone w domyślnym czasie historycznym i w znajomej przestrzeni, prześlizguje się w jakieś „zawsze i wszędzie", tracąc dynamikę (kla-

sycznie pojętej) akcji dramatycznej. Bo też nie o akcję dramatyczną tu idzie, ale skonstruowanie pewnej figury (egzystencji bohaterów), domknięcie paraboli (ich losu), wypełnienie planu (ludzkiego doświadczenia), wreszcie – rozpoznanie tajemnicy (z pozoru jednoznacznego świata). Tajemnicy, która kryje się za ścianą „drugiego pokoju".

„Gra"-nie gra dwojga ludzi zamkniętych w ciasnym pomieszczeniu ma swoje ważne zaplecze: historyczne, psychologiczne, egzystencjalne, wreszcie symboliczno-duchowe. W takim też porządku chciałbym prowadzić moją interpretację dramatu Herberta, traktując kwestie jego bohaterów jako słowny szkielet przeznaczony do ostrożnej, nie wykraczającej poza informacje zawarte w samym dialogu, konkretyzacji.

2. Gdzie się to wszystko rozgrywa? Bezpośrednio – w pokoju, gdzie Ona i On prowadzą swoją nerwową rozmowę. O jego kształcie decyduje przede wszystkim medium, jakie zaangażujemy dla wyobrażenia sobie tej przestrzeni. Jeżeli będzie nim teatr, pokój dwojga bohaterów dramatu okaże się typowym scenicznym pudełkiem z „czwartą ścianą" otwartą w stronę widowni. Ale Herbert projektuje nie jedno, a dwa takie pudełka. To drugie znajduje się za tym pierwszym, a ściślej: za widoczną ścianą pokoju dwojga bohaterów. Będzie to ów tytułowy „drugi pokój", w którym znajduje się stara kobieta. Tam jednak Herbert nas nie zaprowadzi. O tym, co dzieje się w pokoju obok, dowiemy się tylko z relacji bohaterów sztuki. Z pokoju Jego i Jej przejścia do pokoju starej kobiety nie ma. Żeby się tam dostać, trzeba wyjść na wspólny korytarz i pokonać drzwi. Żeby tam zajrzeć, nie otwierając drzwi (względnie nie zaglądając przez dziurkę od klucza), trzeba wyjść z mieszkania, przejść na drugą stronę ulicy i przez okno klatki schodowej kamienicy naprzeciw spojrzeć w okno tamtego pokoju. Wiemy o tym od mężczyzny, który czyni tak w czwartej części sztuki, a potem opowiada o tym, co zobaczył z naprzeciwka. W ten sposób przestrzeń dramatu Herberta istotnie się poszerza, choć bezpośrednio nadal obcujemy tylko z tym, co rozgrywa się w pokoju dwojga bohaterów. Pudełko pierwszego pokoju jest cały czas otwarte – świat mężczyzny i kobiety zostaje nie tylko przedstawiony, ale wręcz obnażony. Pudełko „drugiego pokoju" jest przez cały czas zamknięte – świat starej kobiety pozostaje dla mówiących i działających postaci tajemnicą, z którą nie tylko im, ale także nam, obserwatorom i interpretatorom tych działań, przyjdzie się zmierzyć.

We wspólnym mieszkaniu jest też kuchnia – miejsce jedynego i tylko relacjonowanego, bo przeszłego, kontaktu trojga osób. W kuchni, jak się domyślamy, stoi jedna kuchenka. Herbertowi zdaje się zależeć na realizmie, choć niczego nam nie podpowiada. Zamiast didaskaliów – krótka retrospekcja na wstępie:

> On: Dzisiaj?
>
> Ona: Tak. Wchodzi do kuchni: „Czy mogę zagrzać wodę?". Zdejmuję garnek. Ona stawia czajnik.

Wie, że przeszkadza, więc pyta, prosi, stara się być – albo po prostu jest – uprzejma. Próbuje nawiązać rozmowę, potem wprost zwraca się do kobiety, która gotuje zupę. Dalszy ciąg relacji:

> Ona: „Zimno". Ja nic. „Co pani ma mi za złe?". Odwróciłam się do okna. Bierze czajnik i wychodzi. Teraz będzie spokój.

Ten konflikt musiał narastać od dawna, ale dopiero dziś, kilka godzin temu, kiedy Jego nie było we wspólnym mieszkaniu, nastąpiło ostateczne zerwanie. Tamta próbowała jeszcze ratować sytuację, jakoś się dogadać. Komuś, z kim nie jest się „na ty", nie zadaje się łatwo tak bezpośrednich pytań. Ale inaczej nie można już było zareagować, skoro Ona całkowicie zamilkła, nie podtrzymując nawet konwencjonalnej rozmowy o pogodzie. Zrobiło się naprawdę „zimno", więc potrzebne było otwarcie, ruch ku, bez maski, bez zdawkowej uprzejmości. Tymczasem – milczeniem, ostentacyjnym gestem, odwróconym wzrokiem, Ona zbudowała między nimi ścianę. Między Nimi i tą trzecią:

> Ona: Ona jest ambitna. Tylko ty nie mów do niej. Ani słowa. Powietrze.

Ściana, ta realna, z cegły i wapna, dzieli ich nie od dziś. Mieszkają przecież obok siebie, przez ścianę właśnie. Nie wiemy, kim są Oni, nie wiemy, kim jest tamta kobieta. Wiemy jedynie, że są razem od trzech lat. On pracuje, Ona cały dzień siedzi w mieszkaniu, znosząc obecność drugiej kobiety. Zamieszkali tu pewnie po ślubie, jako dokwaterowani sublokatorzy, licząc na szybką śmierć starej kobiety, choć pewnie nigdy o tym głośno nie mówili. Teraz także nie potrafią złamać ich wspólnego tabu. Mówią o śmierci w ogóle lub stosują podtekst:

> On: Skończmy.
> Ona: No właśnie, skończmy.

Ona czyni męża odpowiedzialnym za trzy lata życia w jednym pokoiku z sąsiadką za plecami i zmusza go do rozwiązania sprawy, czyli pozbycia się starej kobiety. On wątpi w to, że tamta się wyprowadzi, a na żądanie żony reaguje gwałtownie, otwartym tekstem:

> On: Mam ją zarąbać siekierą?

Jednak szuka jakiegoś wyjścia, sugeruje kłamstwo o dziecku, proponuje dać starej pieniądze. Ona ma lepszy plan:

> Ona: Napiszmy list do niej.
> On: Jaki list?
> Ona: Niby urzędowy. „Na podstawie uchwały z dnia...wzywa się do opuszczenia bezprawnie zajmowanego lokalu". Podpis nieczytelny. I wysłać pocztą.

Dramat kwaterunkowy. Dramat ludzi ustawowo wtłoczonych w ciasne klatki wspólnych mieszkań, prawnie pozbawionych koniecznej do życia przestrzeni, re-

gulaminowo ograbionych z intymności. Kilkanaście kwestii bohaterów *Drugiego pokoju* odsłania ważny, choć zwykle pomijany, aspekt historii PRL-u. Historii oglądanej nie z perspektywy politycznych decyzji i spektakularnych przełomów, ale codziennego znoju życia w beznadziejnych warunkach materialnych i lokalowych[2]. Ale konflikt skazanych na siebie lokatorów ciasnego mieszkania to tylko powierzchnia sztuki Herberta. Relacje między Nimi a Nią są bowiem skomplikowane i nie sprowadzają się do dzielenia sublokatorskiej niechęci wobec starej kobiety. Zerwanie kontaktu z sąsiadką okazuje się dla tych dwojga bardzo trudne. Rzecz jasna, w ogóle o tym nie mówią, ale pod wzajemnymi zapewnieniami: „teraz będzie spokój", kryje się przecież ogromny ładunek sprzecznych emocji: nienawiści i współczucia, obojętności i zaangażowania, lęku i bezwzględności. Oboje mają dość starej, ale czy tylko z powodu ciasnoty i jej sklerotycznego natręctwa, w które zresztą możemy wątpić (tam w kuchni kobieta była bardzo taktowna)? Swoimi wspomnieniami stara wciągała ich w historię, której oni nie chcieli słuchać. Teraz streszczają ją ze złością i szyderstwem, a w kwestiach tych kryje się jakiś psychologiczny węzeł, jakaś rana, która co chwila daje o sobie znać. Ona czuje się wręcz prześladowana opowieściami kobiety, która chciała im matkować, sama utraciwszy przed laty swoje dziecko. Nie wiemy nic o rodzicach kobiety i mężczyzny, pewne jest jednak, że Ona matki nie potrzebuje, a opowieści starej wywołują w niej coraz większą agresję. Mówiąc o przytułku, jest dla starej bezwzględna, nawet cyniczna, ale przecież walczy... Oni „wleźli" do tego mieszkania, by żyć, tamta chroni się tu, by umrzeć. Między nimi nie może być żadnego porozumienia. Co więcej, w imię życia (może także w imię niemożliwego w tych warunkach macierzyństwa) młoda kobieta gotowa jest starą zabić. Paradoks dawno oswojony przez literacki naturalizm. Ale właśnie w tym miejscu Herbert ucieka od naturalizmu, nie pozwala nam myśleć o pojedynku dwóch kobiet wyłącznie w kategoriach instynktu i walki. Z naturalistycznego dialogu dwojga ludzi pozbawionych możliwości życia we własnym mieszkaniu wyłania się dodatkowy splot znaczeń, który odsłania przed nami o wiele głębszy dramat – dramat ludzkiej bezdomności.

2/ „Powinieneś uświadomić sobie, Staszku – pisał po latach Herbert w głośnym, publicznym *Liście do Stanisława Barańczaka* – że nie tylko ideologiczny gniot totalitarny, ale także fatalne warunki mieszkaniowe (szczury w klatce, które się zagryzają), pensje zbyt niskie, żeby żyć, za wysokie, żeby umrzeć, doprowadziły do kompletnego rozkładu społeczeństwa. Treścią życia stała się gonitwa za najprostszymi środkami utrzymania, redukcja wyższych form duchowości", „Gazeta Wyborcza" 1990 nr 203, s. 6-7. Doświadczenie życia w małym, sublokatorskim pokoiku, z sąsiadem za ścianą, nie ominęło klepiącego biedę w latach pięćdziesiątych Herberta. „Zbyszek mieszkał przez bodaj kilka lat na Wiejskiej [w Warszawie], po nieparzystej stronie, naprzeciwko «Czytelnika». Wynajmował razem z Władziem Walczykiewiczem pokój na pierwszym piętrze – zresztą ten pokój potem występuje w *Drugim Pokoju*, gdzie pojawiają się dwie panie, które wynajmowały ten pokój [...] To był szalenie wysoki, zagracony, z mnóstwem książek, pokój dwóch ludzi, którzy mieli bardzo mało pieniędzy", Z. Najder *Pierwsze wspomnienie*, w: *Poznawanie Herberta*, t. 2, Kraków 1999, s. 67.

3. Szyderstwo młodej kobiety, jej cyniczny stosunek do sąsiadki zza ściany wynikają przede wszystkim z bezradności człowieka pozbawionego kulturowych zabezpieczeń w trudnej „sprawie" ze śmiercią. On takie zabezpieczenie zna:

> On: L e p i e j w d o m u [podkr. J.K.]. Człowiek wstydzi się śmierci. Wie, że będzie leżał na wznak z otwartymi ustami i wszystko będzie można z nim zrobić. Lepiej w domu.

Zauważmy, w jednej kwestii młodego mężczyzny dwa razy pada słowo „dom". Jest to słowo kluczowe dla ekspozycji dramatu Herberta. Zaraz po nim pojawia się słowo „matka", za chwilę młody mężczyzna powie o „kawałku ziemi" na grób, „deskach na krzyż", „trzech garnkach, parawanie, kluczu". W kilku następujących po sobie kwestiach bohater dramatu Herberta buduje pewien krąg znaczeń realno-symbolicznych, któremu Ona zdecydowanie się przeciwstawia, na „dom" odpowiadając „przytułkiem". Kobieta rozumie, że „za życia" „trzeba mieć coś własnego". „Ale potem?":

> On: Potem także. Kawałek ziemi, deski na krzyż.
> Ona: Po co? Żeby oznaczyć miejsce, gdzie zlatują się krewni?

Rodzina, dom, wiara nie chronią przed zdradziecką śmiercią, nie stanowią więc żadnej wartości. Ziemskie, domowe rytuały umierania okazują się nieskuteczne, a więc fałszywe, zawieszone w pustce ludzkiego lęku. Dom nie „chroni" , skoro:

> Ona: Śmierć wchodzi przez komin.

jak w baśni, której może słuchali w dzieciństwie:

> On: I zastaje nas przy stole z ustami pełnymi chleba.

Pointa mężczyzny jest porażająca. Uświadamia beznadziejność życiowych zabiegów, łącznie z tym elementarnym, jakim jest odżywianie własnego ciała. Jedzenie, które reprezentowane jest tu przez pokarm najważniejszy – chleb, przywraca nas życiu, ale nie chroni przed śmiercią. Człowiek umiera z chlebem w ustach, a jeżeli w tym strasznym, fizjologicznym obrazie dostrzeżemy daleki znak sakramentu komunii (chleb, stół), będzie to aluzja demaskująca metafizyczną pustkę, w jakiej znaleźli się bohaterowie dramatu Herberta.

Czy Ona i On – tęskniąc za własnym domem, walcząc o niego – w ogóle potrafiliby go zbudować? Ich pragnienie – osobności, izolacji – biegnie dokładnie w odwrotnym kierunku niż wspomnienia starej o „prawdziwym" domu. Domu rodzinnym, w którym przychodziło się na świat, i w którym ze świata się odchodziło, gdzie żyli ze sobą wszyscy, starzy i młodzi; domu, który trwał mimo zmieniających się pokoleń, domu-ziemskiej wspólnoty, domu-środku uniwersum. O takim domu On i Ona nie potrafią nawet marzyć. Ich ideałem jest mały pokoik nad morzem, „osobny, na stryszku", gdzie latem mogli być sami. Kiedy przez chwilę będą się „rozweselać" myślą o wygranej na loterii, najpierw w ich planach pojawi się samochód – środek lokomocji, którym można się przemieścić, wyje-

chać, uciec, dopiero potem „domek". Ale czy w sublokatorskim pokoiku jest miejsce na takie marzenia?

Ona: Nie umiesz marzyć.
On: Śpij lepiej. Już późno.

Wygląda na to, że tych dwoje znalazło się w sytuacji bez wyjścia, materialnie i mentalnie, że już „na starcie" pozbawieni zostali szansy zbudowania domu, że ich jedyny „prawdziwy" dom to pokój z cudzymi meblami, że są bezdomni w sensie głębszym, bo egzystencjalnym, oznaczającym w poezji Herberta „poczucie utraty więzi człowieka z transcendencją, brak możliwości uporządkowania świata wokół Domu-centrum oraz zburzenie tradycyjnej aksjologii"[3]. Warunki zewnętrzne jedynie obnażyły ich duchowe kalectwo. Czym spowodowane? Tego możemy się zaledwie domyślać, w swoich przypuszczeniach kierując się przede wszystkim tropem obrazów i sytuacji lirycznych, zapisanych m.in. w takich wierszach Herberta, jak: *Dom, Pokój umeblowany, Mama, Nigdy o tobie, Domy przedmieścia, Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, a konkretyzowanych w interesującym nas dramacie. Wiersze te tworzą w dziele Herberta fragment o wiele większej „konstelacji wydziedziczenia". Jej środek stanowi poetycka figura Domu, która pojawia się jako „autobiograficzna reminiscencja, wyrażająca indywidualne doświadczenie wojenne, ale w tekście poetyckim utajona, opowiedziana poprzez mit gniazda lub raju utraconego dzieciństwa". „W ten sposób – jak przekonuje Anna Legeżyńska – doświadczenie utraty domu zostaje przypisane całemu rodzajowi ludzkiemu i nabiera znaczeń katastrofy, powtarzającej się w różnych czasach i przestrzeniach"[4].

Naczelną metaforą katastrofy wydziedziczenia będzie u Herberta przestrzeń pustego, obcego, martwego pokoju, w którym koczuje pogrążony w półletargu samotny lokator (*Pokój umeblowany*). Zimny pokój z „odrapanymi ścianami" jest miejscem, z którego zniknął dom żywy, dom dzieciństwa, ojca, matki i siostry, dom zwierząt i roślin, dom prostej wiary, pozostawiając po sobie „kwadrat pustej przestrzeni / pod nieobecną gwiazdą" (*Dom*). Tej pustej przestrzeni, która jest przede wszystkim przestrzenią mentalną, nie sposób na powrót przekształcić w dom, mimo iż lokatorzy pustych pokoi wnoszą doń swoje walizki. Ich bezdomność rozrasta się: martwe mieszkania tworzą chore kamienice (*Domy przedmieścia*), te z kolei wypełniają żałobne miasta umarłych (*Pożegnanie miasta*). Pusty pokój, chora kamienica, martwe miasto zatrzaskują się wokół ludzi niczym więzienie. Są miejscem pogłębiającej się degradacji człowieka, dnem jego bolesnej egzystencji, „świątynią absurdu", w której jednak – za sprawą podmiotu świadomego istoty doświadczanego upadku – objawia się nagle inny porządek (*Pan Cogito – zapiski z martwego domu*).

3/ A. Legeżyńska *Zbigniew Herbert: Dom na ziemi niczyjej*, w: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 37.

4/ Tamże, s. 97.

Właśnie w takim świecie żyją Oni, bohaterowie *Drugiego pokoju*, ludzie bez imion, biografii, pamiątek; anonimowi lokatorzy ciasnego mieszkania i „lokatorzy" świata po katastrofie, który w wyobrażeniu młodego mężczyzny przypomina miejsce masowej, rozciągniętej na kilkadziesiąt lat życia w tłoku, egzekucji:

> On: Za dużo ludzi na ziemi.
> Ona: Włażą sobie na plecy.
> On: W końcu będziemy stać ciasno stłoczeni od oceanu do oceanu. Na brzegach będzie się topiło starców.

Ich starzec jest już na brzegu:

> Ona: Ostatnio bardzo wyłysiała. Przedtem wiązała sobie na karku mały koczek.
> Niedawno stanęła tylem do mnie. Zobaczyłam, że środek głowy ma łysy. Widać było po prostu różową, piegowatą skórę.
> On: I chodzi tak, jakby związana była sznureczkami. Pociągnąć mocniej, a wszystko się rozsypie.

I młodzi zrobią to pewnego wieczoru, w swojej małej skali powtarzając mityczną historię buntu, wydziedziczenia i zbrodni.

Stara kobieta długo nie dawała się zepchnąć do morza. Chronił ją nieobecny, ale nadal żywy dom, który zachował się wśród martwych pokoi tej chorej kamienicy. „Trzy garnki, parawan, klucz" w szczątkowej opowieści to atrybuty zakorzenienia, intymności, elementarnej własności. Światło w pokoju, firanka w oknie są znakami domowego ogniska, życiowego centrum. Dom starej to także wspomnienia, to ciotki i wujkowie w ramkach na ścianie, wiedza o życiu i osobisty dramat, z którego rodzi się jej gotowość zastąpienia młodym matki. Wreszcie – miejsce godnej śmierci, godnego wyjścia (drogowskazem będą tu dwie „deski na krzyż"). Tego wszystkiego brakuje tamtym, pozornie silniejszym. „Kiedy człowiek jest nagi – umiera". W sztuce Herberta nadzy są Oni, chociaż żyją.

Paradoks naturalistyczny zamienia się w paradoks egzystencjalny, tam bowiem, gdzie w dramacie Herberta zjawia się śmierć, znajduje się „dom", tam, gdzie jest życie – domu nie ma. Jest antydom, przestrzeń, która oddziela, alienuje, klatka, może – pułapka. Z pozoru to oni zastawili pułapkę na starą. Gdy zatrzasnęły się za nią głuche drzwi, do dyspozycji młodych pozostała reszta mieszkania. Powinni więc byli poczuć się swobodniej, obszar ich wolności znacznie się przecież poszerzył. Tymczasem młodzi całymi godzinami tkwią przy ścianie, ich wywalczona przestrzeń kurczy się do wymiaru łóżka, w którym boją się nawet poruszyć. To tam, za ścianą, znajduje się przestrzeń właściwa, centrum, do którego młodzi bardzo chcieliby się dostać, a dążenie to w dramacie Herberta nabiera cech obsesji uniemożliwiającej im życie poza pokojem starej. Odbijając się od jego ściany niczym zwierzęta od ścian klatki, coraz bardziej pragną zmienić swoją sytuację. Problem w tym, że jedyne, co mogą uczynić z wolnością, którą dysponują, to czekać na śmierć swojej ofiary.

4. Przestrzeń realna w dramacie Herberta zyskuje wymiar przestrzeni egzystencjalnej, określając zarazem granicę komunikacyjnych i poznawczych możliwości dwojga bohaterów *Drugiego pokoju*:

> On: Kiedy byłem mały, złapałem jeża. Wsadziłem go do pudła od butów i związałem sznurkiem. Rozmawiałem z nim, stukałem palcem, a on się ruszał. Potem przestał.
> Ona: Do czego zmierzasz?
> On: Do niczego. To wspomnienie.

Jedyne, na jakie stać będzie młodych lokatorów „kołchozowego" mieszkania... Jakże jednak wymowne. Obojgu przynosi ono czytelną przestrogę, którą jednak bohaterowie *Drugiego pokoju* zlekceważą. Ale nie tylko o klasyczne ostrzeżenie tu idzie. Historia z jeżem odgrywa w dramacie poważniejszą rolę. Jest mini figurą sytuacji, która właśnie się rozgrywa.

Wspomnienie mężczyzny to opis pewnego „eksperymentu". Chłopiec łapie jeża i zamyka go w pudle po to, by się do niego zbliżyć, by z nim rozmawiać, nawiązać kontakt. Jego działanie jest rzecz jasna paradoksalne. Oto bowiem, żeby porozumieć się ze zwierzęciem, wejść z nim w jakąś relację, trzeba najpierw wykazać nad nim swoją przewagę, pojmać je i uwięzić. Bez tej wstępnej agresji nie doszłoby do żadnego zbliżenia, zwierzę na wolności nigdy nie dopuściłoby chłopca do siebie – nie pojmane, na zawsze pozostałoby niepojęte. A przecież o to właśnie idzie, by przeniknąć do świata nieprzeniknionego, zazdrośnie strzegącego swojej tajemnicy. Kolczasty, niedostępny jeż jest tajemnicy tej świetnym reprezentantem. Chłopiec stuka palcem, a jeż się porusza, ale czy mamy tu do czynienia z jakąkolwiek „rozmową"? Chłopcu wydaje się, że tak, zaprzyjaźnia się ze zwierzątkiem, darzy je uczuciem. Tymczasem jeż walczy o życie. Jego sygnały są odrębnym, równoległym i jakże dramatycznym komunikatem, którego chłopiec nie rozumie i błędnie interpretuje jako odpowiedź. Jednak nie możemy powiedzieć, że kwestie tego pudełkowego dialogu całkowicie się mijają. Oni „mówią" do siebie co innego, czego innego oczekują, ale swoje znaki wysyłają w reakcji na sygnały drugiej strony. W tych skomplikowanych warunkach narzuconej „przyjaźni" między chłopcem i zwierzęciem rodzi się jednak jakaś ułomna więź, której nie zniszczy śmierć bezmyślnie zabitego jeża.

Kiedy stara kobieta zatrzasnęła się w pokoju, tamci zaczęli nasłuchiwać. Dawniej usiłowali nie zwracać na lokatorkę uwagi, teraz ich uwaga skupiona jest wyłącznie na niej:

> Ona: Może umrzeć i nawet nie będziemy wiedzieli.
> On: Trzeba nasłuchiwać. Cicho.

Takie wezwania i ostrzeżenia w drugiej, trzeciej i czwartej części dramatu Herberta stają się ciągle powracającym refrenem ich natężonego dialogu. Ale zza ściany słychać tylko dźwięk upadającej pokrywki i tykającego zegara. Poza tym – nic. Żadnej reakcji. Mija czas. Napięcie rośnie, mężczyzna i kobieta przecież spodziewają się i obawiają śmierci starej. I wtedy, w tej coraz bardziej przerażającej ciszy,

rozpoczyna się ów dziwny „eksperyment", próba porozumienia bez porozumienia, która potrwa – z przerwami – kilkadziesiąt godzin. Mogliby przecież wejść do pokoju, ale tego właśnie uczynić nie chcą:

On: Warto zajrzeć.
Ona: Oszalałeś!
On: Nie mówię, żeby wchodzić. Ale zobaczyć.
Ona: Próbowałam przez dziurkę od klucza. Nic nie widać. Na klamce wisi coś białego.

Ona go odwodzi, ale nie jest w stanie powstrzymać męża, który bardzo „chciałby wiedzieć". Najpierw zastuka w ścianę. Nie po to jednak, by nawiązać komunikację, ale jedynie wywołać reakcję kobiety:

On: Zróbmy d o ś w i a d c z e n i e [podkr. J.K.]. Udawajmy, że przybijamy obraz. To tak, jakbyśmy do niej pukali. Jeśli się odezwie, to będzie dowód.

Ale żadnych „dowodów" nie będzie, kobieta nie odpowiada na ich „sygnały". Nie chce nawiązać „rozmowy", czy też wyczuwa, że nie o dialog tu idzie? Tamci, mimo niepowodzeń, nie przerywają swojego doświadczenia. Chcą się przekonać. Wytężają nie tylko słuch, ale także węch („On: Czy na korytarzu nic nie czułaś?"), czekają na „wiadomość", za ścianą panuje jednak kompletna cisza i wreszcie ona sama staje się dla nich sygnałem. Sygnałem pustki:

Ona: Wczoraj było cicho, ale dzisiaj jest ciszej.
On: Co to znaczy?
Ona: Nie ciszej, ale bardziej głucho. Wczoraj było tak, jakby tam ktoś był, ale cicho siedział. Dzisiaj jest tak, jakby nie było nikogo.

Zatrzaśnięci w ciemnym pomieszczeniu, uwięzieni w p u d e ł k u z m y s ł ó w, nie są w stanie przeniknąć tajemnicy drugiego pokoju. Tajemnicy, bo przecież to ich stukanie, wąchanie, nasłuchiwanie szybko przekracza w dramacie Herberta ramy fabularnego epizodu. W zderzeniu z ciszą tamtej strony działanie uczestników akcji dramatycznej jawi się jako dziwny obrządek niemożliwego poznania. TO, co jest za ścianą, to nie tylko znienawidzona sublokatorka, nie tylko pokój, którego młodym brakuje do rodzinnego szczęścia, nie tylko dom, do którego tamci – „wydziedziczeni" – nie mają wstępu. To przede wszystkim DRUGA STRONA ich ograniczonej, bolesnej i paradoksalnej egzystencji, skąd nie dochodzą ich żadne sygnały. Ci ludzie żyją w całkowitej pustce, której jakby przybywa (czym więcej ciszy, tym więcej nieobecności „tego, co jest za ścianą"), a raczej – są całkowicie ślepi, noszą na oczach bielmo („coś białego" na drzwiach starej kobiety). Żeby przejrzeć, muszą wyjść ze swojego pokoju, przedostać się w inną przestrzeń, przekroczyć własne ograniczenia.

W piątej części dramatu Herbert daje im taką szansę. Mężczyzna wychodzi z pokoju na ulicę, potem wraca i opowiada o tym, co zobaczył: kawałek szafy, krzesło, bieliznę starej kobiety. Wszystko, czego mogli się domyśleć bez zaglądania

przez okno... Stara „prawdopodobnie" leży w łóżku. Poza tym: „Nic". Młoda kobieta jest dociekliwa:

Ona: Żadnego ruchu?
On: Raz jakby coś przemknęło. Ale to była skaza na szybie.

Więc jeszcze szyba – krzywa, zarysowana – oddziela ich od wiedzy. Jeszcze jedna przeszkoda, chociaż nie jest to już zasłona, może jednak zniekształcić obraz i zmylić poznającego. Stąd dodatkowe pytanie kobiety:

Ona: To wszystko?
On: Wszystko.
Ona: Niewiele.

Ale nagle mężczyzna jeszcze coś sobie przypomina, coś, co według niego ma dużą wagę, ponieważ jest długo przez nich oczekiwanym z n a k i e m:

On: Ważne, że światło się pali. Tam jest bardzo jasno. Pali się górne światło i pewnie jeszcze nocna lampka.
Ona: Ona nigdy tak długo nie pali światła.
On: Tak, chyba że jest sama. W ciemnościach człowiek jest samotny. Nawet sprzęty nie mogą go pocieszyć. Kiedy wychodziliśmy, paliła wszystkie światła. Ona bała się ciemności.

Kwestia mężczyzny z piątej części dramatu jest kontynuacją myśli wypowiedzianych przez niego w części pierwszej. Mężczyzna znowu próbuje tłumaczyć przed żoną potrzeby i lęki starej kobiety, po raz kolejny wskazując na jej samotność. Dobrze pamięta przyzwyczajenia sąsiadki, rozumie jej reakcje, jakby współczuje z kobietą zza ściany. Poprzednio ta jego – może tylko udawana, raczej ułomna empatia – odsłoniła przed nami sytuację bezdomności dwojga lokatorów sublokatorskiego mieszkania. Obecnie otwiera nam oczy – nam, a nie im – na nową perspektywę poznania rzeczywistości, w której tych dwoje funkcjonuje.

Otóż mężczyzna, wyszedłszy wieczorem na klatkę schodową sąsiedniej kamienicy, zajrzał do pokoju kobiety i zobaczył, że pali się tam światło. Potem przed żoną łatwo wytłumaczył to zjawisko, jednak w jego kwestiach czai się jakaś dodatkowa informacja. Decyduje o tym kształt wypowiedzi mężczyzny oraz jej semantyczny potencjał. Najpierw pojawia się modalna rama wypowiedzi, zasygnalizowana zwrotem: „ważne, że"... Zwrot ów ma swoje uzasadnienie akcyjne, jest próbą ratowania sensu wyprawy do „kamienicy naprzeciw" i sygnałem zmieniającej się sytuacji za ścianą. Ale przecież wnosi także do tej natężonej konwersacji wyraźnie wypowiedziany osąd. Przypomnijmy sobie finał pierwszej i drugiej rozmowy bohaterów, w pierwszej części dramatu rozdzielonych *pauzą*. W obu przypadkach dochodziło do całkowitej redukcji świata i sensu. Najpierw była to redukcja do bezsensownej śmierci, potem do niczym nie ograniczonej wolności, która uzasadnia zbrodnię. W poznawczym „eksperymencie" z piątej części dramatu „wszystko"

także sprowadziło się do „niczego", ale tym razem to jeszcze nie był finał dialogu. Jest „nic", ale – „światło się pali". Mężczyzna pozostaje pod wrażeniem tego, co zobaczył. Owszem, za chwilę będzie potrafił to uzasadnić, mówiąc o „górnym świetle" i „nocnej lampce", a następnie o nawykach starej, samotnej kobiety. Teraz jednak opisuje zjawisko, odrywając się na moment od realiów, motywacji, uzasadnień. Powie: „Tam jest bardzo jasno" i to właśnie wyda mu się „ważne".

W wypowiedzi mężczyzny o świetle dostrzegam motyw symboliczny, który nie oznacza wyłącznie pustki (realnej i metafizycznej). Dla bohaterów dramatu światło w oknie jest znakiem sytuacji w pokoju za ścianą, dla obserwatorów ich działań może być także znakiem przekroczenia granic świata, w którym Ona i On funkcjonują. Bohaterowie sztuki stają się dla nas jakby nieświadomymi przewodnikami, zamknięci w „pudełkach zmysłów", naprowadzają nas na ślad transcendencji. Mocne światło nie jest jedynym takim śladem. Autor w tym samym fragmencie sztuki zestawia go z innym, równie doniosłym:

> On: [...] Słyszałaś coś?
> Ona: Zdawało mi się, że ktoś krzyknął. Ale to pewnie na ulicy.
> On: Pewnie na ulicy.
> Ona: To był wysoki krzyk. Tak nawołują się młodzi. Może w ogóle mi się przesłyszało.

W *Drugim pokoju* raz już krzyk słyszeliśmy. To mężczyzna naśladował przed żoną własny krzyk, wywołany niemożliwością wyrwania się z ich ciasnego pokoju, miasta, świata. Zduszony krzyk mężczyzny oznacza zamknięcie, „wysoki", chłopięcy krzyk z ulicy, właśnie dlatego, że dobiega z zewnątrz i w chwili, kiedy mężczyzna był poza pokojem – jest znakiem otwarcia. A więc wtedy, gdy On zobaczył, że „tam jest bardzo jasno", Ona usłyszała „wysoki krzyk". Potem sytuacja w „drugim pokoju" odmieniła się całkowicie. Zapanowała tam „cisza jak przepaść". Stara umarła. Ale w chwili jej śmierci w pokoju wydarzyło się coś „ważnego", coś, co – podobnie jak w przypadku egzystencjalnej sytuacji bohaterów – chciałbym wyjaśnić, odwołując się do poezji Zbigniewa Herberta.

5. Myślę tu przede wszystkim o wierszu *Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, w którym motyw „wysokiego krzyku" odgrywa rolę kluczową, wprowadzając do naszkicowanej wcześniej „konstelacji wydziedziczenia" zupełnie nową perspektywę odkupienia przez cierpienie. O moim wyborze decyduje także sama konstrukcja przedstawionego w *Zapiskach...* świata, bardzo przypominająca konstrukcję świata *Drugiego pokoju*, a także sytuacja podmiotu lirycznego wiersza, której analiza pozwoli ściślej określić naszą sytuację obserwatorów i komentatorów zdarzeń w dramacie Herberta.

Znajdujący się w więzieniu autor „zapisków z martwego domu" opowiada o pewnym zdarzeniu, które miało miejsce w bliżej nieokreślonej przeszłości, a następnie powtórzyło się kilka razy. „Kronikarz" Herberta znajduje się w celi zbiorowej, pośród leżących „pokotem", „gnijących osobno", „wyzbytych / ambicji / istnienia" więźniów. Obok, „zamknięty szczelnie / w miejscu niedostępnym", praw-

dopodobnie w więziennej izolatce, znajduje się inny, samotny więzień, przez tamtych nazwany Adamem. Wieczorem Adam „rozpoczynał koncert", czyli zaczynał krzyczeć, a jego głos w ciągu kolejnych wieczorów staje się dla słuchających „epifanią". Opowieść o tym realno-duchowym doświadczeniu przybiera pod piórem „kronikarza" kształt biblijnego apokryfu. Mówiąc o cierpiącym więźniu, autor „zapisków" mówi zarazem o ofierze Ukrzyżowanego, wydarzenie na Golgocie sytuując w kontekście ofiary składanej w Świątyni Jerozolimskiej: „był / pomazańcem / zwierzęciem ofiarnym / psalmistą". Izolatkę Adama nazwie słowem *debir*, oznaczającym najważniejszą część Świątyni Jerozolimskiej, „Święte Świętych", sam Przybytek, w którym, od momentu umieszczenia w nim Arki, zamieszkał Jahwe. „ G ł o s miał jak głos wód wielkich, a ziemia się ś w i e c i ł a od majestatu jego" – tak prorok Ezechiel głosił chwałę Boga (Ez 43, 2, przekład ks. Wujka, podkr. J.K.). Jahwe jest jasnością (Jezus Chrystus jako Boży „pomazaniec" powie o sobie: „Ja jestem światłością świata", J 8, 12), a wizję tę symbolizuje wystrój Przybytku „odzianego" – jak przełoży Wujek (3 Krl 6, 20) – „s z c z e r y m z ł o t e m" (podkr. J.K.). Jahwe jest też potężnym głosem, na który ludzie odpowiadają głosem chwalących Pana psalmistów. Ale szczerozłota świątynia w dniach kultu rozbrzmiewała nie tylko głosami ludzi śpiewających psalmy, lecz także głosem zarzynanych na ofiarę zwierząt, który to ryk autor „zapisków" skojarzy z tragicznym krzykiem Jezusa na krzyżu. Głos Adama w wierszu Herberta to zarazem krzyk i śpiew, to konglomerat cierpienia i transcendencji, dwie strony tej samej ludzko-boskiej rzeczywistości, w swej pełni możliwej do rozpoznania tylko przez wtajemniczonych. Dla „profanów" ofiara „pomazańca" będzie krwawą egzekucją, dla obdarzonych „słuchem" wiary cierpienie, zwątpienie i śmierć Ukrzyżowanego stają się objawieniem samego Boga, „epifanią", która scala świat w eschatologiczną pełnię[5]. Oto po „nagłej pauzie" – śmierci Ukrzyżowanego – następuje w wierszu Herberta „rozdarcie przestrzeni", jakby była ona tylko płaską zasłoną oddzielającą nasz świat od jakiejś zewnętrznej rzeczywistości, jak płaska była zasłona oddzielająca *hekal*, nawę świątynną, w której podczas obrzędu znajdowali się jego zwykli uczestnicy, od *debir*, miejsca, gdzie przebywał sam Bóg. Śmierć Jezusa zasłonę tę rozdziera, odsłaniając to, co zakryte przed ludzkim wzrokiem i słuchem, a zarazem czyniąc jednym to, co do tej pory znajdowało się po dwóch stronach, przedzielone, niedostępne[6].

Te same dwa motywy, jasności i głosu, pojawiają się w chwili śmierci starej kobiety i sądzę, że oba funkcjonują w *Drugim pokoju* w zgodzie z tą samą zasadą, co w wierszu *Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, wydanym dwadzieścia pięć lat później. Po pierwsze – w swoim konkretnym wymiarze współtworzą one naturali-

5/ „Około godziny dziewiątej Jezus zawołał donośnym głosem *Eli, Eli, lema sabachthani*?, to znaczy: Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił? Słysząc to, niektórzy ze stojących tam mówili: «On Eliasza woła» [...] „A Jezus raz jeszcze zawołał donośnym głosem i wyzionął ducha" (Mt 27, 46-47. 50). B. Burdziej *Objawienie w Martwym Domu według Zbigniewa Herberta*, w: *Poznawanie Herberta*, s. 405-436.

6/ „A oto zasłona przybytku rozdarła się na dwoje z góry na dół" (Mt 27, 51).

styczną warstwę świata przedstawionego, który Herbert w obu utworach organizuje w bardzo podobny sposób (dwa pomieszczenia, grupa osób, oddzielona ścianą od osoby niewidocznej, powtarzające się wieczorami czuwania i nasłuchiwania „tego, co jest za ścianą"). Po drugie – dzięki swej symbolicznej potencji przemieniają ów świat w rodzaj poetyckiej paraboli (realni więźniowie i realni lokatorzy, wtrąceni w analogiczną sytuację egzystencjalną, która za sprawą tego, co jest za ścianą, nabiera nowego wymiaru). Po trzecie – jako znaki pochodzące ze ściśle określonej tradycji, parabolę tę sytuują w relacji do konkretnego systemu filozoficzno-religijnego (Biblia, chrześcijaństwo jako „wypełnienie" tradycji starotestamentowej).

Do chwili pojawienia się w dramacie „bardzo jasnego" światła i „wysokiego krzyku" czytaliśmy *Drugi pokój* jak naturalistycznie ukonkretnioną metaforę egzystencjalnej bezdomności i kulturowego wydziedziczenia. Jeżeli jednak w śmierci starej kobiety dostrzeżemy rzeczywistość symboliczną, jeżeli w naznaczonym znakami boskości „drugim pokoju" ujrzymy świątynię, to nie możemy wykluczyć, że także to, co zdarza się w pokoju „pierwszym", przylegającym do tego „drugiego" niczym *hekal* do *debir*, ma charakter symboliczny, czyli duchowy. Świat przedstawiony *Drugiego pokoju* zaczynamy więc odczytywać jako transpozycję zmieniającej się świadomości bohaterów, a intuicję tę potwierdza cała seria znaków, pojawiająca się w dramacie Herberta od momentu śmierci starej kobiety, a więc w szóstej i siódmej części *Drugiego pokoju*. Znaki te odkrywamy na kilku poziomach stylistycznych tekstu dramatycznego (słownictwo, frazeologia, metaforyka, symbolika), a ich obecność staje się szczególnie zauważalna dzięki refrenowym paralelizmom wybranych kwestii-fraz (np. powtórzonego dwa razy w czwartej części dramatu oznajmienia: „Wczoraj było cicho, ale dzisiaj jest ciszej"), lub też za sprawą znaczących przekształceń składniowych (np. inwersji, zastosowanej najpierw w zdaniu z części pierwszej: „Napiszmy list do n i e j", a potem w części szóstej: „Jest tak, jakbyśmy całą noc czuwali nad n i ą" – podkr. J.K.). Zabiegi te niespodziewanie czynią z naturalistycznej stychomytii *Drugiego pokoju* rodzaj dialogu poetyckiego, który w szczególny sposób (stała nadwyżka sensu, semantyczne „współbrzmienie" mniej lub bardziej oddalonych od siebie słów, rozszerzanie i wzbogacanie ich kontekstu) modeluje świat bohaterów sztuki Herberta[7].

Modeluje świat, ale czy przemienia jego mieszkańców? Wydaje się, że to nie bohaterowie rozpoznają znaki, ale jedynie wirtualni czytelnicy *Drugiego pokoju*, pro-

---

7/ Konstruując dialog *Drugiego pokoju* (a także *Lalka*, por. J. Kopciński *Rejestracje i rytuały. O „Lalku" Zbigniewa Herberta*, w: *Poznawanie Herberta* cz. 2), Herbert zdaje się świadomie nawiązywać do koncepcji „muzyczności" słowa poetyckiego, wyłożonej w szkicu T.S. Eliota *Muzyka poezji*, w: *Szkice krytyczne*, wybór, przekład i wstęp M. Niemojewska, Warszawa 1972, s. 25-26. Także sama koncepcja dramatu poetyckiego, przedstawiona przez Eliota w kilku klasycznych już szkicach (por. cz. II wymienionego tomu) pozostaje, w moim przekonaniu, bardzo ważnym kontekstem dla całej dramaturgii Zbigniewa Herberta. Na liryczną konstrukcję *Drugiego pokoju* wskazuje A. Krajewska: *Teatralna persona, czyli Herberta poetyka sceny*, w: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Warszawa 1996.

wadzeni niewidzialną ręką podmiotu czynności twórczych. Świadomy „kronikarz" wspólnych doświadczeń, ów myślący i analizujący świat Pan Cogito z wiersza Herberta, w dramacie nie istnieje. To my jesteśmy komentatorami zdarzeń, które mają miejsce w obu pokojach, i egzegetami znaków, którymi Herbert zdaje się nasycać tę akcję. Jeżeli ta teoretycznoliteracka „perwersja" jest dla nas do zaakceptowania, warto także zauważyć, że to właśnie Pan Cogito nadaje przeżywanym wspólnie ze „współwięźniami" zdarzeniom formę i sens, snując swoją apokryficzną opowieść. Należy bowiem odróżnić samo doświadczenie od jego świadomości, w przypadku Pana Cogito niezwykle głębokiej, bo sięgającej początku i końca rodzaju ludzkiego, ujętych w ramę wydarzeń kosmicznych. Czy pozostali, milczący „bohaterowie" wiersza w podobny sposób przeżywają „koncert" krzyczącego więźnia? Tego nie wiemy, bowiem za nich mówi Pan Cogito – „ewangelista" tej wspólnoty (stąd owe wspólnotowe „nazwaliśmy go" w *Zapiskach...*). Pewne jest jednak, że więźniowie, choć odcięci od przestrzeni, w której znajduje się Adam, nie są „profanami", ludźmi nie wtajemniczonymi. A ściślej, nie są nimi od momentu objawienia się im „głosu". Bohaterowie *Drugiego pokoju*, „gnijący osobno / każdy na swój sposób" („ON: No to zgnijemy tu"), nie przeżywają takiego wyraźnego przełomu. W czwartej i piątej części dramatu mężczyzna i kobieta „badają" świat zewnętrzny niczym ludzie trochę ślepi i trochę głusi, a przez to niepewni swoich doznań, zarazem jednak koncentrujący się na nich. Dzięki tej wzmożonej koncentracji i On, i Ona kierują naszą uwagę na te fragmenty rzeczywistości, które w naszej lekturze mogą stać się znakiem, lub też symptomy tych znaków sami z siebie wysnuwają, przemycając je niejako w „muzycznie" skomponowanych słowach i manifestując w wyobrażeniach. Od nas jednak zależy, co ze znakami tymi uczynimy. Czy odnotujemy je jako słaby sygnał zdegradowanej świętości w czasach powszechnej „głuchoty", czy też ułożymy z nich symboliczną opowieść o umierającej i powoli odradzającej się duszy tych dwojga, wierząc, że kosmiczny plan upadku i odkupienia przerasta historyczno-egzystencjalny determinizm. Dodajmy, że układając taką historię, w pewnym sensie sami stajemy się jej uczestnikami, co tłumaczyć może zainteresowanie Herberta dla dramatu jako gatunku, jak również nasze trudności związane z lekturą *Drugiego pokoju*. Sądzę, że wymaga ona pewnego szczególnego nastawienia, które nazwać by chyba należało (za Heideggerem) odpowiednim „nastrojeniem".

6. A więc posłuchajmy tej melodii, która szczególnie wyraźnie zaczyna brzmieć w piątej części „muzycznego" dramatu Herberta. Ostatniego wieczoru, kiedy On zobaczył światło, a Ona usłyszała głos, zdarzyło się coś jeszcze. Po powrocie mężczyzny do mieszkania ich „eksperyment" wcale się przecież nie zakończył. Bohaterowie dramatu zmagają się teraz z samą ciszą, która jest „jak przepaść". W pewnym momencie postanawiają ją... zagłuszyć. Kobieta włącza radio, Herbert napisze w didaskaliach *Hałaśliwa muzyka*. Musiała być naprawdę głośna, skoro mężczyzna tak szybko wrócił, krzycząc:

On: Zamknij, d o d i a b ł a! [podkr. J.K.]

Tam, w korytarzu, pod drzwiami „drugiego pokoju", był o wiele dalej od źródła dźwięku niż kobieta, a jednak to On – w tej częściowo zewnętrznej przestrzeni – odczul hałas jako coś niestosownego: „To świństwo. To nie ma s e n s u. Teraz powinien być spokój" (podkr. J.K.). Nie ukrywajmy, pomysł kobiety w porównaniu z tym, co oboje od wielu godzin wyczyniają z lokatorką zza ściany – wyczyniają i nie wyczyniają! – jest w istocie niewinny... Ale nie taka motywacja zdaje się konstytuować sens zdarzenia na korytarzu. Radiowy jazgot uderza w drzwi „świątyni", zagrażając porządkowi, który objawił się nam w „jasnym świetle" i „wysokim krzyku" z ulicy, a teraz zostaje potwierdzony poprzez jego przeciwieństwo, poprzez hałas, który mężczyzna przeklął, ukazując bezwiednie transcendentne źródło jego mocy.

Gdy radio cichnie, znowu zastanawiają się, czy nie wejść do pokoju starej. Tym razem to Ona zaczyna się niecierpliwić:

Ona: Trzeba się w końcu na coś zdecydować.

i wtedy padają najbardziej zagadkowe słowa tej części dramatu:

On: R o b i m y w s z y s t k o, c o m o ż n a z r o b i ć. [podkr. J.K.]

Słowa niezwykle bulwersujące, nawet budzące wstręt. Mężczyźnie wydaje się, że „robią wszystko", tymczasem nie robią nic. Nie robią nic, żeby pomóc starej kobiecie, za to rzeczywiście „wszystko", by nie przeszkodzić jej w śmierci. Mężczyzna opóźnia wejście do „drugiego pokoju" w obawie, że mogłoby ono uratować kobietę:

Ona: Trzeba tam wejść.
On: Lepiej trochę później.

Zwleka, chce, by stara umarła na pewno, postanawia czekać do rana, tamtą skazując na śmierć, siebie i żonę – na całonocne wyczekiwanie. I tu właśnie, w tej strasznej symetrii, kryje się tajemnica słów mężczyzny. Tamta leży w łóżku i pewnie już nie żyje, ci kładą się do łóżka, by... umierać razem z nią. Próbują zasnąć, ale to nocne „czuwanie" szybko zamienia się w jakiś przeraźliwy, nieruchomy obrządek („On: Jest tak, jakbyśmy całą noc czuwali nad nią"), z którego powoli wyłania się ukryty sens ich działania:

On: [...] Gdy zasypiam, czuję, że umieram.
Ona: To nieprzyjemne.
On: Nic nie boli. Coś się od nas oddziela i potem nie może wrócić. Krąży nad zamkniętym ciałem i nie ma którędy wejść.

Kim Oni teraz są? Ludźmi myślącymi i mówiącymi o śmierci, czy może już, na progu jawy i snu, symbolicznie umierającymi? Leżą i boją się zasnąć, by nie umrzeć, zarazem pogrążając się w tym stanie, a ich doświadczenie staje się tajemniczym „rytuałem przejścia", który zaprowadzi ich na próg świadomości. Oto bo-

wiem śmierć w kwestii mężczyzny przybiera formę fantazmatu pokrewnego tradycyjnym wyobrażeniom o duszy ulatującej z ciała niczym powietrze z pękniętego balonu. Dusza ciało to dotychczas nie tylko wypełniała, ale je także poruszała, „animowała" (łac. *anima* to właśnie dusza), była zasadą jego fizycznego bycia w czasie i przestrzeni. Ciało przez duszę „opuszczone" przestaje być tym samym „zbiornikiem", zmienia się, traci „formę" i nie nadaje się już do ponownego „wypełnienia". W wyobrażeniach chrześcijańskiego średniowiecza dusza porzuca martwe ciało i odchodzi, zdążając ku bożej światłości. Jednak nie każda dusza tak się zachowuje. Niektóre z nich nie potrafią oderwać się od ciała, nagle od niego uwolnione – pragną powrotu. Dla takich dusz tradycja wcześniejsza niż chrześcijaństwo rezerwuje pogardliwie-litościwe miano „duszyczek". To „coś", co się „oddziela", a potem „krąży nad zamkniętym ciałem i nie ma którędy wejść", to właśnie duszyczka.

Różnicę między duszą i duszyczką objaśnia J.M. Rymkiewicz w głośnym eseju *Animula, vagula, blandula*, wskazując przede wszystkim na świadomość transcendentnego celu istnienia – dusza ją posiada, duszyczka nie[8]. Według Marka Aureliusza, do którego Herbert zwracał się w znanym wierszu na dwa lata przed opublikowaniem *Drugiego pokoju*, „dusza ukształcona i mądra" to ta, „która jest świadoma początku i końca, i rozumu przenikającego całe istnienie, i zarządzającego wszystkim od wieków w pewnych okresach"[9]. „Duszyczka" – „nieukształcona i nieuczona" – jest jej przeciwieństwem.

> Stoicki podział na dusze i duszyczki miał stać się podstawą chrześcijańskiego podziału na czyste dusze, świadome Rozumu przenikającego całe istnienie, i nieświadome, ślepe dusze, żyjące w grzechu i uwikłane w rozkosze pięciu zmysłów

– pisze Rymkiewicz. Miano duszyczek w tradycji poetyckiej, poczynając od epigramatu cesarza Hadriana, rozpoczynającego się słowami: „Duszyczko, błędniczko kochana", a na poematach i dramatach T.S. Eliota skończywszy (nie jest to wszak ostatni z wielkich poetów, który pisał o „duszyczkach"), przypisywano przede wszystkim ludziom biernym i pozbawionym głębszych uczuć, żyjących teraźniejszością i nadmiernie uwikłanym w codzienność, duchowo niedojrzałym, cierpiącym – nie wiadomo po co, zgorzkniałym – nie wiadomo dlaczego. I przerażonym przeczuciem ostatecznego końca w grobowym dole. W nich właśnie rozpoznawano dusze skarlałe, które po śmierci żądały powrotu do ciała. „Krążenie" nad ciałem, dramatyczne zawieszenie między życiem a śmiercią, stanowiło przedłużenie ich głupio beztroskiej, chaotycznej i zarazem bolesnej egzystencji, będąc jednocześnie karą za ich zmarnowane życie. Nierzadko tak właśnie wyobrażano sobie piekło, przez które duszyczka musiała przejść, by odrodzić się jako dusza.

Czy On, bohater *Drugiego pokoju*, jest właśnie taką umierającą duszyczką? Wydaje mi się, że tak, Herbert bowiem rozważaniami mężczyzny o własnej śmierci

---

8/ J.M. Rymkiewicz *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.

9/ Tamże, s. 144.

bardzo wyraźnie „wypełnia" interesujący nas topos[10]. Podobnie w przypadku kwestii wypowiedzianej tej samej, bezsennej nocy przez kobietę:

> On: Niedługo świt.
> Ona: Nie lubię świtu. To tak, jakby do gardła lali eter.

Niezwykłe, tajemnicze porównanie. Zjawisko kosmiczne zostaje zestawione z czynnością kojarzącą się z zabiegiem usypiania pacjenta przed operacją. Jednak zabieg anastezjologiczny wygląda inaczej, eteru nie „leje się do gardła", eterem nasyca się tampon, który potem przykłada się do nosa. Chodzi o oddech, a nie o picie, połykanie. Czy eter w ogóle można pić? Nie, ciekły eter jest trucizną! W łączności z ludzkim ciałem ta lodowata ciecz zaczyna natychmiast parować, wtrącając człowieka w stan chwilowej euforii, zadaje mu ból, dusi („Ciasno, aż w gardle ściska" – powie wcześniej kobieta). Wyobrażona przez nią sytuacja, w której bezosobowi wykonawcy czynności leją eter do gardła człowieka, to sytuacja tortury poprzedzonej poczuciem momentalnego szczęścia! Torturą jest dla kobiety świt, w najstarszych tradycjach zawsze kojarzony pozytywnie, jako wyjście z ciemności, radosny początek, narodziny, odrodzenie, nawet zmartwychwstanie. Gdyby kobieta porównała świt do lotnego eteru, gdyby powiedziała o usypiającej narkozie, obraz ów miałby sens odwrotny niż tradycyjna symbolika świtu, ale zbliżoną wartość emotywną (ulga). Świt, zamiast budzić, usypiałby żyjącego przed bolesną operacją, w której domyślamy się samego życia. Byłby więc rodzajem środka znieczulającego, jak w słynnym wierszu Eliota *Animula*:

> Na koniec ból istnienia i n a r k o z a s n ó w [podkr. J.K.]
> Skręca duszyczkę w fotelu przy oknie.[11]

Herbert idzie jednak o krok dalej. W kwestii wypowiedzianej przez kobietę sam znieczulający środek zadaje ból, powoduje cierpienie, przed którym miał przecież chronić. A więc nie odrodzenie, nawet nie znieczulenie, ale śmierć. Cielesna i duchowa, pamiętajmy bowiem, że eter w tradycji chrześcijańskiej łączy się ściśle z symboliką duszy, jako ulotny gaz często staje się jej synonimem. Istotne jednak, że nie o „wyjściu" duszy z ciała mówi Ona – także *animula* – ale o jej niemożliwym, bolesnym powrocie. Stan ten utożsamiony z dniem codziennym, z życia czyni mękę, a z żywego wciąż człowieka przedmiot, jak w prozie poetyckiej Herberta, zatytułowanej *Samobójca*:

> [...] Spadł jak płaszcz rzucony z ramion, ale dusza stała jeszcze jakiś czas, potrząsając głową coraz lżejszą, coraz lżejszą. A potem ociągając się, weszła w to zakrwawione u szczy-

---

10/ Herbert doskonale znał topos „duszyczki". Jednym z bohaterów *Rekonstrukcji poety* uczynił przecież Elpenora, pierwszą „duszyczkę" w literaturze europejskiej, opisaną przez Homera w *Odysei*. Elpenor-„duszyczka" błąka się u wejścia do Hadesu w oczekiwaniu na kogoś, kto zechce pogrzebać pozostawione przez niego ciało. Uczyni to Odys. Warto dodać, że Elpenor Herberta jest kimś zupełnie innym.

11/ T.S. Eliot *Animula*, przeł. K. Boczkowski, w: *Wybór poezji*, Wrocław 1990.

tu ciało w chwili, gdy wyrównywała się jego temperatura z temperaturą przedmiotów, co – jak wiadomo – wróży długowieczność.

[*Hermes, pies i gwiazda*]

Przerażający obraz wlewania eteru do gardła zostaje w szóstej części dramatu poprzedzony obrazem podwójnej egzekucji:

On: Jak pada w górach deszcz, to s i ę można p o w i e s i ć.
Ona: Jak pada nad morzem deszcz, też s i ę można p o w i e s i ć. [podkr. J.K.]

a następnie dopełniony motywem „piekielnego zmęczenia", o którym mówi mężczyzna w finale tej części sztuki:

On: Jestem piekielnie zmęczony. Nic nie robiłem, a jestem piekielnie zmęczony.

Mężczyzna dwa razy powtarza swoją kwestię, wybijając przysłówek „piekielnie" (nad ranem, gdy wróci z pokoju starej kobiety, powtórzy tę kwestię po raz trzeci). Wcześniej, przeklinając hałaśliwą muzykę, użył słowa „diabeł". Czy te leksykalne zbieżności, wyrażające emocje bohatera, pełnią w dramacie Herberta jakieś dodatkowe funkcje? Wydaje mi się, że tak. Oto za sprawą serii pokrewnych sobie motywów cała szósta część *Drugiego pokoju*, w której Ona i On leżą w łóżku z trupem za ścianą, jawi nam się jako prawdziwe „piekło" ich egzystencji. Śmierć kryje się wszędzie: za ścianą, w supozycji kolejnych kwestii szóstej części dramatu, także w ostatnim poleceniu kobiety:

Ona: To nerwy. Zamknij oczy.

i ostatniej woli wyrażonej przez mężczyznę:

On: Chciałbym, żeby już było po wszystkim

Podczas tej wstrząsającej nocy oboje nie tylko (nieomal) umierają, ale też zaczynają uświadamiać sobie, kim naprawdę są. Zauważmy, nie mówią o śmierci w ogóle, czy też o śmierci starej kobiety, jak poprzednio, ale o śmierci własnej, przywołując symbolikę duszy, która nie może powrócić do ciała lub, powracając, ciało to torturuje i zabija. W istocie mówią o sobie. Bo leżąc w tym ich małżeńskim łożu z trupem za ścianą są przede wszystkim zlęknionymi, choć zarazem niezwykle bezwzględnymi duszyczkami, które, zabijając kobietę, same popełniają duchowe samobójstwo. Stara kobieta – „lekka", traktowana przez nich jak „powietrze"! – staje się w takim ujęciu symbolem ich umierającej duszy, którą oboje pragną zarazem poznać (inny wymiar ich „obsesyjnego" czuwania przy ścianie).

I On, i Ona są w dramacie Herberta obrazem ludzi uwięzionych w klatce zmysłów i materialnie zdeterminowanej świadomości, którzy poprzez swoją duchową śmierć zostają przygotowani do przemiany. Mimo tak niesprzyjających okoliczności realnego i kulturowego „wydziedziczenia", w jakie ci anonimowi reprezentanci XX-wiecznej ludzkości zostali wrzuceni. „Zasada takiego bycia człowiekiem, dzięki której istota materialna i przestrzenno-czasowa może dojść do

samej siebie, określić samą siebie i w ten sposób przekroczyć czysty determinizm tego, co materialne, nazywa się duszą..."[12]. Nie wiemy, czy Oni zdołają na nowo ją zbudować, nieustannie w szóstej części dramatu balansując między świadomością tragicznego zdarzenia i głupawą nieświadomością jego konsekwencji, między porażającym lękiem, nawet cierpieniem, i płaskim dzieleniem doznań na „nieprzyjemne", nie wystarczająco wesołe, spowodowane „nerwami". Pamiętamy, że konwersację taką bohaterowie Herberta prowadzą od kilkudziesięciu już godzin, że świetnie opanowali jej zasady. Ale właśnie na tym polega życie nieszczęsnych duszyczek... Zarazem jednak oboje nie tylko wiedzą, czym jest śmierć, ale wiedzą także, że sami umarli, chociaż żyją, że ich życie jest śmiercią, a ten „kto ma świadomość własnej śmierci, kto umierał za życia i wie, że umierał, jest już na drodze do innego życia i do innej śmierci".[13] *„We all gotta do what we gotta do"* – mówi Sweeney, bohater „arystofanicznego melodramatu" Eliota, *Sweeney Agonistes*, duszyczka, która, uświadamiając sobie czysto zwierzęcy wymiar swojej trupiej egzystencji, stanęła na progu wewnętrznej przemiany[14]. „Robimy wszystko, co można zrobić", odpowiada jakby echem bohater *Drugiego pokoju*, działając zgodnie z jakimś innym planem, w którym przewidziano dla nich całkowity upadek, prawdziwą duchową śmierć, ale także – duchowe odrodzenie.

7. Jak pogodzić naturalistyczno-egzystencjalną interpretację *Drugiego pokoju* z jego odczytaniem symbolicznym? Jak związać ze sobą dwa odnalezione przez nas porządki świata przedstawionego w sztuce Herberta? Czy w ogóle istnieje taki „węzeł", który połączyłby wewnętrzne doświadczenie zabijania własnej duszy z zewnętrzną zgodą na śmierć starej kobiety? W perspektywie finału dramatu Herberta odpowiedź na postawione pytania wydaje się szczególnie trudna.

Drugi pokój zaczyna się buntem (wobec starej), a kończy (jej) zgonem. Zerwanie, pierwsza samodzielna decyzja (młodych), okazuje się w konsekwencji wyrokiem, od którego nie ma odwołania. On i Ona, „bezdomni" i „wydziedziczeni", „wygnani z raju", znajdują w śmierci największego przeciwnika, a zarazem największą – i jedyną – tajemnicę. Próbują ją pokonać i zgłębić, ale śmierć – i tajemnica! – wymyka się im wraz z umierającym człowiekiem. Zostaje zimne ciało i pusty pokój, teraz już otwarty. Z chwilą, gdy On wreszcie TAM wszedł – drzwi starej wcale nie były zamknięte! – po kilkudziesięciu godzinach niewiadomej wszystko stało się nagle „pewne", to znaczy: takie samo, jak po tej stronie. Ich pokoju i domu starej nie dzieli już ściana, tylko że dom zniknął, przesunął się za kolejną ścianę. Oni sami

---

12/ K. Rahner, H. Vorgrimler *Mały słownik teologiczny*, przełożyli T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1987, hasło: *Dusza*, s. 98.

13/ J.M. Rymkiewicz *Czym jest klasycyzm...*, s. 159-160.

14/ T.S. Eliot *Sweeney Agonistes. Fragments of an Arystophanic Melodrama*, w: *Collected Poems 1909-1962*, Faber and Faber, Londyn 1974. Warto zwrócić uwagę na podobieństwo obu dramatów w ich warstwie dialogowej (jednowersowe kwestie o charakterystycznej „melodii" wierszowej, u Eliota przechodzące w dłuższe, kilkuwersowe tyrady chóru).

go likwidują. Świetnie wiedzą, co „trzeba", czego „nie można", co „musiało się stać" i co stać się „musi", co „najlepiej" zrobić i co zrobić „żeby"... Ostatnia, siódma część dramatu to prawdziwa litania pewności, którą ci dwoje zagadują strach i wyrzuty sumienia. Wygrali, stara nie żyje, choć nie dotknęli jej palcem. Teraz tylko chodzi o to, by zająć pokój (Ona: „Musimy występować jako rodzina") i dostosować go do życia, to znaczy w pierwszej kolejności – pozbyć się śladów śmierci. Po odmalowaniu „drugi pokój" zamieni się w mieszkanie ich marzeń. Ale marzenie to podszyte jest winą i chociaż nie jest to wina bezpośrednia – Herbert umiejętnie konstruuje sytuację odpowiedzialności nie wprost – młodzi nie będą potrafili się jej pozbyć. Kosmetyka „drugiego pokoju", nawet poparta tak mocnym imperatywem przetrwania, nic tu nie pomoże, a czasu na „rozpamiętywanie" tego, co się stało, oboje będą mieli aż nazbyt. Czeka ich przecież wiele wspólnych wieczorów w odnowionym mieszkaniu. Te wieczory będą jedyną karą, jaka ich spotka. Wszystko bowiem niewątpliwie uda im się załatwić. Żadnych dochodzeń, przesłuchań, aresztów. *Drugi pokój* nie jest przecież sztuką sensacyjną. Jest dramatem ludzkiej egzystencji, której żadne sądy zmienić nie potrafią.

Pod grubą warstwą gryzącej ironii, z jaką poeta przygląda się działaniom swoich – nagle ożywionych – bohaterów, odnajduję jednak nikły ślad nadziei na ich ocalenie. Oto po serii „piekielnej" z szóstej części dramatu, w jego części siódmej pojawia się zupełnie inna seria funkcjonalnie pokrewnych znaków, które domykają poetycką parabolę Herberta. Kiedy nad ranem mężczyzna wejdzie do pokoju starej kobiety, dramatyczna i symboliczna symetria pomiędzy tym, co przed, i tym, co za ścianą, stanie się szczególnie wyrazista. Oto trup spotyka trupa:

> Ona: Blady jesteś.
> On: Muszę trochę posiedzieć.
> Ona: Jak wygląda?
> On: Dobrze. To musiało się stać niedawno.

Pewnie o świcie, kiedy tamci wyobrażali sobie własną śmierć – sami umierali. Rano rzeczywiście „wszystko inaczej wygląda". Wygląda – „dobrze". Tak mówi się o świeżych jeszcze zwłokach i ciele, którego nie zniekształcił spazm agonii. Ale owo krótkie „dobrze" mężczyzny wchodzi zarazem w związek z jego wcześniejszym, krótkim powiadomieniem: „koniec", budując wokół śmierci starej kobiety pewną aurę, która rozsadza „praktyczne" plany tych dwojga. W naturalistyczno-egzystencjalnym rejestrze *Drugiego pokoju* jest to „koniec" tragiczny, w jego rejestrze duchowym to w istocie „dobry" „koniec". Po śmiertelnej nocy następuje odrodzenie. Cóż oni bowiem robią, co planują zrobić, wypowiadając tę swoją „litanię pewności"? Zapowiadają realne działanie, które ma zarazem ewidentny wymiar symboliczny. Dla jednych będzie to zaledwie tandetny ślad po zapoznanym (tapeta, żółta farba), dla innych – znak przeczuwanego dopiero celu egzystencji obojga bohaterów, który istnieje i w tym tandetnym świecie czeka na rozpoznanie. W finale Ona i On, projektując remont swojego nowego pokoju, budują zarazem zupełnie

nową przestrzeń (swojej duszy), nie ograniczoną ścianami naturalistycznego pudelka (sceny i zmysłów). Budują niewidzialną „świątynię".

W miejscu, gdzie ma być „bardzo jasno", musi najpierw nastąpić „rytualne" oczyszczenie, przede wszystkim musi zniknąć trup i wszelkie rzeczy z nim związane[15]:

> Ona: Trzeba jej rzeczy zapakować i znieść do piwnicy. Zostawimy tylko łóżko. Do czasu aż ją zabiorą.

Z oczyszczeniem wiąże się także czynność wietrzenia:

> On: Trzeba wywietrzyć. Trzeba dużo wietrzyć.

wiórkowania podłogi:

> Ona: Podłogę najlepiej wywiórkować. Czy tam jest tapeta?

i zrywania tapety:

> On: Tapeta.
> Ona: Trzeba ją zedrzeć. I pomalować. Najlepiej na jasny kolor.

przy czym każde z tych działań ma swoje dodatkowe, równie istotne znaczenie. Wietrzenie to przecież nie tylko wpuszczanie do wnętrza świeżego powietrza. „W języku Biblii nie ma odrębnego słowa na określenie ducha: pojęcie to wyrażano za pomocą metaforycznych słów, które dosłownie znaczą wiatr i oddech (hebr. *ruah*, gr. *pneuma*)"[16]. Tę semantyczną podwójność Herbert niejednokrotnie wykorzystuje w swojej poezji, sytuacji oddychania, zachłystywania się świeżym powietrzem, przydając znaczenie dosłownego i symbolicznego „ożywienia", przy czym istotna jest tu pewna ironiczna ambiwalencja, ukryta w takich pojęciach, jak: „zaduch", „duszny", „duchota", „dusić", czyniąca jakby śmierć fizyczną warunkiem życia duchowego w pełnym znaczeniu tego słowa (tj. po opuszczeniu martwego ciała). Zaciśnięte i wypalane eterem gardło młodej kobiety byłoby w tym ujęciu znakiem jej symbolicznego „przechodzenia" na drugą stronę bolesnej egzystencji. W „ciemnych i nie przewietrzanych pomieszczeniach" przebywają umarli (*Umarli*, z tomu *Hermes, pies i gwiazda*), przy czym pomieszczeniem takim będzie nie tylko trumna, ale także „pokój umeblowany": „kiedy otwieram drzwi /sprzęty nieruchomieją /ogarnia mnie zapach znajomy /pot bezsenności i pościel" (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*), i kościół, w którym ksiądz odprawia żałobną mszę:

15/ Kontakt ze zwłokami to w tradycji starotestamentowej jeden z pięciu, obok połogu, menstruacji, ejakulacji i choroby, stan „zabrudzenia", który podlegał nakazom „czystości rytualnej". Por. *Słownik wiedzy biblijnej*, red. nauk. B.M. Metzger, M.D. Coogan, tłumacze różni, Warszawa 1996, hasło *Czystość rytualna*.

16/ Tamże, hasło: *Duch Święty*.

ksiądz
spaceruje aleją
siedmiu zapalonych lilii
organy buczą
zdaje się że otworzą
i będzie p r z e w i e w [podkr. J.K.]

Jednak „otwarcie" – nie tylko przecież kościelnych drzwi – nie następuje, „wszystko" pozostaje „zamknięte". Jest gorąco:

klęczymy w upale
w ponumerowanej ławce
przytwierdzeni do ziemi
nitką potu

wreszcie koniec
wychodzimy pospiesznie
i zaraz za progiem
następuje akt strzelisty
głębokiego o d d e c h u [podkr. J.K.]

[*Ostatnia prośba*, z tomu *Studium przedmiotu*]

„Oddech jest małym wiatrem, a metaforyczne użycie tego słowa nabrało bardziej precyzyjnego i pozytywnego znaczenia, ponieważ oddech jest istotny dla życia"[17]. Fizycznego i duchowego, czego Biblia nie rozdziela, „duchem żywota" łącząc „ciało" z „niebem"[18]. Tam też – w symbolicznym wymiarze wiersza Herberta – adresowany jest „akt strzelisty głębokiego oddechu", który następuje po „końcu" i wskazuje kierunek przyszłej wędrówki uwolnionej z ciała duszy. Wietrzenie, jakie planują nowi lokatorzy „drugiego pokoju", staje się więc czynnością napełniania „dusznej" przestrzeni umarłych ożywczym, „świętym" wiatrem. Z kolei „wiórkowanie" drewnianej podłogi przywodzi na myśl czynność wykładania drewnem podłogi w Świątyni Jerozolimskiej. „I zbudował [Salomon] ściany domu wewnątrz z desek cedrowych, od podłogi domu aż do wierzchu ścian i aż do stropu okrył ściany drzewem cedrowym wewnątrz; a podłogę domu wyłożył tarcicami jodłowymi" – czytamy w Wujkowym przekładzie Starego Testamentu, szczególną uwagę zwracając na owe jodłowe „tarcice", czyli proste, surowe, białe deski (3Krl 6, 15). I wreszcie tapeta, którą trzeba „zedrzeć", by pokryć pokój na nowo. Świątynię Jerozolimską Salomon pokrył „szczerym złotem", Oni planują swój pokój pomalować:

17/ Hasło: *Duch Święty*.

18/ „Oto ja przywiodę wody potopu na ziemię, aby wytracić wszelkie ciało, w którym jest duch żywota pod niebem", Rdz 6, 17, przekład Wujka.

On: Najlepiej na jasny kolor.
Ona: Żółty.
On: Tak, żółty. Żeby było zawsze jasno.

– jak nocą w pokoju starej kobiety. Uderzające są te powtórki. „Wywietrzyć" – „wietrzyć", „tapeta" – „tapeta", „żółty" – „tak, żółty", „na jasny kolor" – „żeby było zawsze jasno". Oni nie tylko wzajemnie utwierdzają się w swoich postanowieniach. W tych finałowych kwestiach zdaje się obowiązywać jakaś dodatkowa reguła: amplifikacji, wzbogacenia, wzmocnienia. Powtórzone dwa razy w tradycji hebrajskiej oznacza „pełnię", jak w przypadku wyrażenia „Święte Świętych" używanego na oznaczenie jerozolimskiego sanktuarium. Oni „oznaczają" swój „drugi pokój" w analogiczny sposób.

8. Upadli i oto podnoszą się w zgodzie z jakimś tajemniczym planem. Ale przecież tamta nie żyje naprawdę, jak więc w tym planie pomieścić jej realną śmierć i ich realną winę? Brakuje nam jeszcze jednego elementu w tej – wydawałoby się niemożliwej do złożenia – tragicznej układance. Taki element istnieje, choć trudny jest do pojęcia. Otóż wydaje mi się, że dopiero wtedy to, co symboliczne, przeniknie i przemieni realną rzeczywistość bohaterów *Drugiego pokoju*, gdy On i Ona – pogrzebawszy „trupa" swoich małych dusz – dostrzegą ostateczny sens śmierci starej kobiety. A potem uczynią go sensem własnego życia. O jakim sensie mowa? Rzeczywistość tego, co jest za ścianą, w dużej mierze także dla nas pozostaje tajemnicą. Herbert ani na chwilę przecież nie pozwala nam wejść do „drugiego pokoju". Gdybyśmy mogli dostać się tam, zanim drzwi do pokoju zmarłej zostaną otwarte, i spędzić tych kilkadziesiąt strasznych godzin blisko jej łóżka. Co zobaczylibyśmy w oczach starej kobiety? Czy tylko strach i rozpacz? Całkowita i jednak dobrowolna izolacja starej kobiety wskazywać może na jej lęk, depresję, samobójczą rezygnację z życia. Ale nie wyłącznie. Gdybyśmy więc mogli wejść do tego domu i spotkać się ze starą kobietą. Wiem, że podstawowa koncepcja dramatyczna *Drugiego pokoju* polega właśnie na tym, byśmy obcowali tylko z bohaterami pokoju „pierwszego", za ich pośrednictwem – myślą, wyobraźnią, może współczuciem – „przedostawali się" do pokoju starej kobiety. A więc to niemożliwe – nie ma innej drogi do „drugiego pokoju", jak tylko za pośrednictwem tych dwojga uwikłanych w swoją okrutną „grę". To możliwe – taką drogą są właśnie symboliczne („muzyczne") motywy, którymi poeta nasyca wypowiedzi swoich bohaterów. Dlatego warto słuchać ich tak uważnie, a podążając za nimi, odtwarzać „melodię" dramatu Herberta[19]. Z perspektywy całej serii „znikliwych" znaków milczenie kobiety, brak jakiejkolwiek reakcji, nawet wtedy, gdy tamci zaczęli walić w ścianę, świadczy o jej niezwykłej determinacji, silnym postanowieniu doprowadzenia „sprawy" do końca

19/ „Muzyczną" potencję słów bohaterów *Drugiego pokoju* wzmacnia słuchowiskowa, wyłącznie „głosowo"-dźwiękowa realizacja dramatu, której projekt wpisany jest w tekst Herberta. W radiu realistyczny konkret kreowanej sytuacji zostaje silnie osłabiony, na rzecz parabolicznego odbioru dialogu dwojga bohaterów sztuki.

poprzez świadome wyrzeczenie się siebie. Poprzez ofiarę, do której ostatecznie odsyła cały dramatyczno-poetycki szyfr transcendencji *Drugiego pokoju.*

To ofiara starej kobiety czyni z jej domu prawdziwą „świątynię", ona też – w jakimś eschatologicznym planie sztuki – prowadzi do odkupienia winy tamtych dwojga. Symetria musi być jednak utrzymana do końca, dlatego też duchowa „świątynia" kobiety i mężczyzny dopiero wtedy naprawdę się rozświetli, gdy oboje uczynią ją miejscem ofiary własnej. Wtedy też „wydziedziczeni" staną się prawdziwymi „dziedzicami" (a myśli typu: „Trzeba się gubić i znajdować. To jest potrzebne dla miłości", przestaną brzmieć jak dręczący truizm)... Ale projekt ten przekracza granice dramatu Herberta, a więc także naszej interpretacji, choć nie przekracza, jak sądzę, granic budzącej się świadomości jego bohaterów.

Ryszard NYCZ

„Niepewna jasność" tekstu i „wierność" interpretacji. Wokół wiersza Zbigniewa Herberta *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*

I

Herbertowska opowieść o Spinozie warta jest uwagi z wielu powodów: daje wgląd w założenia światopoglądowe postawy poetyckiej, w stosunek poety do dziedzictwa filozofii (i w charakter ogólnej relacji poezji do filozofii), w naturę (i granice) Herbertowskiej ironii, a także w jej wkład w niekończący się dialog między zasadami rozumu i racjami serca, jak i w rolę odgrywaną przez nią w konflikcie estetyki, poznania i etyki powinności (piękna, prawdy i dobra) – tej Herbertowskiej wersji sporu ludzkich władz, czy wreszcie w doniosłą a nader zagadkową kwestię stosunku poezji Herberta (i, przy okazji, poezji nowoczesnej w ogóle) do *sacrum*, religii, porządku metafizycznego...

Wedle zgodnej opinii komentatorów twórczości Herberta, jest to utwór nie tylko reprezentatywny dla jego poetyki, ale i jeden z najlepszych – a zarazem też najbardziej zagadkowych. Być może dlatego właśnie należy również do tekstów najczęściej interpretowanych. Wedle mojej wiedzy, zyskał dotąd sześć osobnych interpretacji (A. Baczewskiego, E. Olejniczak, A. Czerniawskiego, B. Sienkiewicz, M. Adamca, R. Ostaszewskiego) oraz kilkanaście mniej czy bardziej rozbudowanych wzmianek i komentarzy (wnoszących nierzadko istotne impulsy do jego odczytania)[1]. Ta komfortowa poznawczo (i raczej nieczęsta) sytuacja pozwala na roz-

1/ Zob. A. Baczewski *Szkice literackie. Asnyk. Konopnicka. Herbert*, Rzeszów 1991; E. Olejniczak *O „Bogu Spinozy" i innych Bogach – „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy"*, w: *Dlaczego Herbert. Wiersze i komentarze*, Łódź 1992; B. Sienkiewicz *Kto kusi Spinozę?*, „Teksty Drugie" 1995 nr 2; M. Adamiec *„...Pomnik trochę niezupełny". Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 1996; R. Ostaszewski *Pomiędzy wspólnotą a pustelnią filozofa. „Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy" Zbigniewa Herberta*, „Fa-Art" 1999 nr 2.

patrzenie wiersza Herberta w nieco innych, bardziej ogólnych – a może też i bardziej podstawowych – aspektach.

Po pierwsze, idzie mi tu o ujęcie tego tekstu w kategoriach „faktu literackiego" – zachęcających do analizy semantyki utworu w kontekście istniejących jego odczytań (w tym: ich specyfiki, rangi oraz przyczyn zachodzących rozbieżności). Po drugie, w kategoriach nowoczesnego dyskursu poetyckiego – sytuujących Herbertowskie wieloznaczne apokryfy w obrębie dwudziestowiecznej poetyki epifaniczności. W przyjętym przeze mnie jej szerokim rozumieniu, dyskurs epifanijny to, najprościej biorąc, taki typ wypowiedzi, w którym nie można oddzielić treści przekazu od warunków jej przejawienia się – co, z jednej strony, pozwala mu zachować status szczególnej, uprzywilejowanej formy poznania, z drugiej zaś, rozszerzyć jego zakres na rozmaite zestetyzowane, a nawet zeświecczone warianty artystycznej artykulacji transcendentnego doświadczenia. Po trzecie, w kategoriach metodologii czytania – prowadzących do ujęcia wiersza Herberta wraz z jego odczytaniami w świetle współczesnych sporów o naturę, metodyczność oraz prawomocność interpretacji. Obstaję tu za zrelatywizowaną historycznie perspektywą ujmowania współczesnej teorii interpretacji, której założenia nie tylko współbrzmią z powszechnie identyfikowanymi cechami poezji nowoczesnej, ale też na jej typie semantycznej budowy wydają się modelowane.

Ten wzgląd ostatni skłania do bardziej systematycznego (czy też: bardziej metodycznego) poprowadzenia własnej lektury. W jej toku będę się zatem starał trzymać następujących prostych reguł – i zarazem etapów – postępowania interpretacyjnego: a) określić dyskursywny status tekstu (czy jest to tekst budowany jako wypowiedź pierwszego, czy wyższego stopnia, nacechowanie stylistyczno-gatunkowe, usytuowanie i konstrukcja podmiotu wypowiedzi); b) określić pole odniesień semantycznych (chodzi o sieć odniesień intertekstualnych o intersubiektywnie akceptowanej prawomocności); c) określić przedmiot (temat, rzadko: tematy) wypowiedzi (ustalić, o czym jest tekst, po rozpatrzeniu całości jego szczegółowych odniesień); d) określić „wymowę", globalny sens utworu (rozumiany jako wykładnik relacji między tematem, pragmatyczno-semantyczną intencją autorską a „nieświadomością" tekstu, tzn. zaktywizowanym, za sprawą określonego zrealizowania wypowiedzi, semantycznym potencjałem kulturowego uniwersum dyskursu).

2

Wiersz Zbigniewa Herberta ma swoją historię. Związana jest ona, co prawda, tylko z modyfikacją tytułu; lecz konsekwencje tej zmiany nie są bez znaczenia dla

---

Por. także: S. Barańczak *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 1985; A. Kaliszewski *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990; A. Michnik *Z dziejów honoru w Polsce (Wypisy więzienne)*, Warszawa 1991; B. Zeler *Teofania we współczesnej liryce polskiej*, Bielsko-Biała 1993; A. Czerniawski *Muzy i sowa Minerwy*, Wrocław 1994; J. Kwiatkowski *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska i A. Łebkowska, posł. M. Stała, Kraków 1995; *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998 (tu zwłaszcza szkice J. Błońskiego, K. Dedeciusa, A. Fiuta).

semantyki całego utworu. Mianowicie, w pierwodruku książkowym (*Poezje zebrane*, 1973) wiersz nosił tytuł *Kuszenie Spinozy*, dopiero po publikacji w tomie *Pan Cogito* (1974) utwór ten już na stale nosi tytuł, pod którym dziś jest znany: *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*. Wraz z kilkoma innymi utworami, jak zauważył onegdaj Stanisław Barańczak[2], należy do tych tekstów, które już po swym powstaniu obdarzone zostały dodatkową, upośredniającą podmiotową atrybucją. Oto tekst wiersza:

Baruch Spinoza z Amsterdamu
zapragnął dosięgnąć Boga
szlifując na strychu
soczewki
przebił nagle zasłonę
i stanął twarzą w twarz

mówił długo
(a gdy tak mówił
rozszerzał się umysł jego
i dusza jego)
zadawał pytania
na temat natury człowieka

– Bóg gładził roztargniony brodę

pytał o pierwszą przyczynę

– Bóg patrzył w nieskończoność

pytał o przyczynę ostateczną

– Bóg łamał palce
chrząkał

kiedy Spinoza zamilkł
rzecze Bóg

– mówisz ładnie Baruch
lubię twoją geometryczną łacinę
a także jasną składnię
symetrię wywodów

pomówmy jednak
o Rzeczach Naprawdę
Wielkich

popatrz na swoje ręce
pokaleczone i drżące

2/ Zob. S. Barańczak *Uciekinier...*, s. 104.

– niszczysz oczy
w ciemnościach

– odżywiasz się źle
odziewasz nędznie

– kup nowy dom
wybacz weneckim lustrom
że powtarzają powierzchnię

– wybacz kwiatom we włosach
– pijackiej piosence

– dbaj o dochody
jak twój kolega Kartezjusz

– bądź przebiegły
jak Erazm

– poświęć traktat
Ludwikowi XIV
i tak go nie przeczyta

– uciszaj racjonalną furię
upadną od niej trony
i sczernieją gwiazdy

– pomyśl
o kobiecie
która da ci dziecko

– widzisz Baruch
mówimy o Rzeczach Wielkich

– chcę być kochany
przez nieuczonych i gwałtownych
są to jedyni
którzy naprawdę mnie łakną

teraz zasłona opada
Spinoza zostaje sam

nie widzi złotego obłoku
światła na wysokościach

widzi ciemność

słyszy skrzypienie schodów
kroki schodzące w dół [3]

3/ Z. Herbert *Pan Cogito*, Warszawa 1974.

Nie ulega wątpliwości, iż przypisanie tej opowieści Panu Cogito nie tylko pozwala wzbogacić charakterystykę tej postaci (jako, co najmniej, figury, której właściwe są tego rodzaju anegdotyczne i zarazem przykładne narracje oraz takie zdroworozsądkowe na pozór nauki), ale także wzmaga złożoność struktury semantycznej oraz zdystansowanie jej znaczeń wobec intencji podmiotu utworu, jak też całościowej wymowy tekstu. Zauważmy: nad opowieścią Pana Cogito o Spinozy spotkaniu z Bogiem (relacjonowanym stronniczo, bo mocno streszczonym, wyrafinowanym spekulacjom filozofa przeciwstawiony zostaje obszerny gawędziarski i pełen prostodusznych rad monolog Boga, oraz ironicznie – bo wizerunek i nauki Boga zdają się wyraźnie zaprzeczać „ustaleniom" Spinozy) nadbudowana zostaje wskazówka podmiotu utworu, określająca (w tytule) Boskie nauki jako „kuszenie" i czyniąca z owego „kuszenia" główny temat utworu, nad nią zaś zarezerwować wypada jeszcze miejsce na dodatkową „przestrzeń" semantyczną, obejmującą i znaczenie – będące wykładnikiem tzw. intencji autorskiej, i globalną wymowę utworu (relacje między intencją, tematem a kulturowym sensem tekstu). Inne cechy statusu dyskursywnego wiersza pozwala uchwycić jego porównanie z anegdotą zapisaną w *Rynku* przez Kazimierza Brandysa:

> Z anegdot amerykańskich.
>
> Spinoza znużony ludzką gadaniną zapragnął dosięgnąć Boga. W domu, szlifując na poddaszu soczewki, nagle przekroczył granicę nieznanego i stanął przez Panem. Mówił długo, zadając Mu pytania dotyczące natury ludzkiej, znaczenia moralności, przyczyny pierwszej i przyczyny ostatecznej. Mówiąc czuł, jak rozszerza się jego umysł i dusza. Gdy przerwał, zwrócił się doń Pan Bóg. – No dobrze, wszystko to bardzo ładnie, ale może teraz pogadamy o sprawach naprawdę ważnych?[4]

Jak łatwo zauważyć, podobieństwa międzytekstowe są uderzające i liczne. Obejmują nie tylko treść anegdoty, także jej wewnętrzną semantyczno-logiczną konstrukcję (na której oparł Herbert dramaturgię swej opowieści), a nadto wiele charakterystycznych językowych określeń i zwrotów. Co więcej, nietrudno stwierdzić, że publikacja książki Brandysa wyprzedza nieco czasowo publikację wiersza Herberta. Mimo wszystko, byłoby jednak pochopne, moim zdaniem, sądzić na tej podstawie, iż mamy do czynienia z ukrytą „pożyczką" anegdotycznego materiału, dokonaną przez drugiego autora od pierwszego. Choć nie można całkowicie wykluczyć takiej ewentualności, warto wziąć pod uwagę dwa inne argumenty. Pierwszy to argument biograficzny. Jak wiadomo, lata 1965-1971 spędził Herbert za granicą, w tym w USA, gdzie na przełomie 1969/1970 prowadził wykłady z literatury na zaproszenie uniwersytetu w Los Angeles. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych jeździł po Stanach z odczytami Brandys. Nie jest niemożliwe, że tę samą anegdotę mogli usłyszeć obaj pisarze, niezależnie od siebie, z owego (tego samego?) amerykańskiego źródła.

4/ K. Brandys *Rynek. Wspomnienia z teraźniejszości*, Warszawa 1968, s. 155-156.

Drugi to argument teoretyczny. Anegdota należy do rozległej (od starożytnych mitów po współczesne dowcipy) rodziny gatunków wypowiedzi, których cechami specyficznymi są m.in.: a) anonimowość (brak jednego autora, identyfikowalnego źródła, wytwórcy tekstu); b) archetekstowość (wobec braku oryginału, pierwotnej wersji, status wersji podstawowej przejmuje tekst modelowy – inwariant wersji będących w obiegu kulturowym); c) formularność (rekompensująca niejako nieistnienie integralnej wersji pierwotnej powtarzalnością użycia językowych „prefabrykatów" jej tekstowych realizacji). Rozpoznawalne powtórzenia dyskursywnych formuł byłyby – z tego punktu widzenia – efektem sięgnięcia przez obu pisarzy do tego samego archetekstu (amerykańskiej anegdoty) i jej spetryfikowanych form artykulacyjnych.

Hipoteza ta pozwala, w każdym razie, satysfakcjonująco określić dyskursywny status wiersza, pokrewny w tym względzie innym Herbertowskim narracjom, nadbudowywanym z reguły nad archetekstami europejskiej tradycji i kultury (od opowieści mitycznych po gazetowe relacje) w trybie – jak to już od dawna dostrzegano[5] – poetyckich apokryfów. Znaczenie owej apokryfowej praktyki leży, jak się zdaje, przede wszystkim w strategii „suplementarności": chodzi zwykle bowiem o znalezienie pewnego rodzaju luki informacyjnej w przejmowanym czy odziedziczonym schemacie fabularnym i takie jej wypełnienie, które w efekcie modyfikować może dotychczasowy sens kulturowego exemplum. Pan Cogito zaś, jak wiadomo, jest uznanym mistrzem takiego hermeneutycznego „odnawiania znaczeń" (by się posłużyć określeniem Marii Janion), aktualizowania „starych zaklęć ludzkości", repertuaru przypowieści i historycznych przykładów, które leżą u podstaw ludzkich opinii i potocznej wiedzy o świecie (*doksa*), a także symbolicznego imaginarium, przy pomocy którego człowiek określa zarówno swą odrębność, jednostkową tożsamość, jak i przynależność do kulturowej i narodowej wspólnoty.

3

Istnienie dwóch wersji anegdoty pozwala też zadać pytanie o specyfikę odpowiednio: prozatorskiej i poetyckiej organizacji oraz o odrębność zachowań czytelniczych. Tu zauważmy jedynie, że tekst wiersza inscenizuje niejako opisane w anegdocie wydarzenie, a zamykające Brandysową wersję pytanie, zadane przez Boga, zostaje w tekście wiersza podjęte i uzupełnione w klasycznie Herbertowskim, apokryficznym trybie. Lektura wersji prozatorskiej eksponuje przede wszystkim porządek logiczno-składniowy i wewnętrzną antytetyczność racji obu interlokutorów; lektura wiersza zaś – rządząca się zasadą „wszystko jest znaczące"

5/ Bodaj najwcześniej posłużył się tym tropem interpretacyjnym J. Trznadel – zob. jego *Herberta apokryf ironiczny* [1971], w tegoż: *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*, Warszawa 1978. *Notabene*, poeta, zdaje się, akceptował takie określenie swej poezji, jeśli sądzić po przygodnej wzmiance w rozmowie z R. Gorczyńską: „piszę takie apokryfy, w których bogowie utyskują, że muszą być wieczni" – R. Gorczyńska *Sztuka empatii. Zbigniew Herbert*, w tejże: *Portrety paryskie*, Kraków 1999, s. 186.

– aktywizuje nie tylko semantyczny potencjał słownych motywów, ale i znaczeniowe implikacje związków logiczno-składniowych. Mamy więc do czynienia nie tylko z opozycją poznania pośredniego i bezpośredniego („twarzą w twarz" – 1 Kor 12, 12-13), lecz również z sytuacją „zniżenia się" do partnerskiej rozmowy nieskończenie wyższego interlokutora (*via* biblijny intertekst: „A Pan rozmawiał z Mojżeszem twarzą w twarz, jak się rozmawia z przyjacielem" – Wj 33, 11; oraz komentarz Spinozy: „Pismo bowiem mówi wyraźnie w 5 Mojż 5, 4: «Twarzą w twarz mówił Pan z wami itd.», tj. jak dwoje ludzi zazwyczaj udziela sobie nawzajem swych myśli przy pośrednictwie narządów cielesnych"[6].

Stylizacja na łacińską składnię ewokuje „geometryczną łacinę" pism Spinozy (a także zasadę konstrukcji, wskazaną w tytule traktatu *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*). Zadane pytania reprezentują tradycyjne, najtrudniejsze pytania filozoficzne (postawione zresztą w *Etyce*). Przestrzenne kategorie opisu procesów duchowych zaś („rozszerzał się umysł jego i dusza jego") przywołują Spinozjańskie ujęcia wzajemnych związków porządków fizycznego i duchowego (myśl jest niewidzialną rozciągłością – rozciągłość widzialną myślą). Podobnej semantyzacji podlega składniowa konstrukcja „szlifując... przebił"; w poetyckiej organizacji i lekturze łączy ona, można powiedzieć, związkami wynikania czynność fizyczną z efektem duchowym, czy też doskonalenie narzędzi postrzegania wzrokowego (szlifowanie szkieł do mikroskopów i teleskopów) z oczywistością oglądu intelektualno-duchowego. I może nieprzypadkowo, jeśli pamiętać choćby o powiedzeniu Heinego: „późniejsi filozofowie patrzyli na świat przez szkła, które szlifował de Spinoza"[7]. Wreszcie, ironiczne zaprzeczenie powszechnie znanych atrybutów Boga, ustalonych przez Spinozę (*implicite* obecne także w wersji prozatorskiej) zostaje w tekście wiersza metodycznie uszczegółowione i rozwinięte właśnie o cechy, które filozof ów uważać zwykł za antropomorficzny błąd, wynikły z ograniczeń ludzkich władz poznawczych. Zdaniem Spinozy, zdarzało się go popełniać nawet prorokom, którzy „przedstawiali nieraz Boga na obraz człowieka: w tym przedstawieniu był on już to zagniewany, już to miłosierny, raz pragnął czegoś, co ma się zdarzyć, raz ogarnięty był zazdrością i podejrzliwością, a nawet padał ofiarą oszustw samego diabła. Tak więc wrażeniom takim nie powinni dać się zwodzić filozofowie [...]"[8].

Tak zarysowana sytuacja wyjściowa zdaje się nie zapowiadać żadnych niespodzianek w długiej boskiej argumentacji. Żartobliwa tematyzacja stereotypowych cech filozofii i postawy Spinozy skonfrontowana zostaje z na pozór nieco dwuznacznie brzmiącymi boskimi radami, głoszącymi, ogólnie biorąc, konieczność afirmacji przy-

6/ B. de Spinoza *Dzieła*, t. 2, *Traktat teologiczno-polityczny*, przeł. I. Halpern, Warszawa 1916, s. 18.

7/ Określenie Heinego. Cyt. za przedmową I. Halperna do: B. de Spinoza *Dzieła*, t. 1, *Traktat o poprawie rozumu. Etyka*, przeł. I. Halpern, Warszawa 1914, s. XV.

8/ B. de Spinoza *Listy mężów uczonych do Benedykta de Spinozy oraz odpowiedzi autora wielce pomocne dla wyjaśnienia jego dzieł*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył L. Kołakowski, Warszawa 1961, s. 89-90 (list 19).

godnej natury ludzkiego istnienia. Tak jak radykalnie nieosobowej i niechrześcijańskiej wizji Boga przeciwstawiony zostaje Bóg osobowy i miłosierny, tak i prawda spekulacji filozoficznej zderzona zostaje z prawdą codziennego doświadczenia egzystencjalnego. Przekonanie, że nauki te mają charakter rozstrzygający dla oceny postawy filozofa (a prawda leżeć musi w każdym razie po jednej, nie po obu stronach), skłaniało dotychczasowych interpretatorów do raczej syntetycznego, zbiorczego potraktowania długiego boskiego monologu i przejścia od razu do rozpatrzenia zakończenia utworu, skłaniającego do postawienia pytania, czy w objawieniu tym widzieć należy diabelską pokusę (Michnik, Kaliszewski, Czerniawski), czy boskie „wodzenie na pokuszenie", w sensie próby lub może zachęty do krytycznego przewartościowania poglądów i postawy filozofa (Baczewski, Olejniczak, Adamiec), czy wreszcie źródło nie kończącej się medytacji o złożoności prawdy i niepewności ludzkiego poznania (Sienkiewicz, Ostaszewski).

4

Można tu ogólnie zauważyć, że tego rodzaju metoda skrupulatnego eksplikowania jedynie wybranych, uprzywilejowanych (wedle danego interpretatora) semantycznych miejsc tekstu przy hipotetycznie uznanych za oczywiste miejscach pozostałych jest, co prawda, najpowszechniej stosowana, a czasem też pragmatycznie usprawiedliwiona (we wszelkich interpretacjach ilustratywnych) – nie zawsze jest jednak wystarczająca. Przekonującym tego dowodem może być właśnie analizowany wiersz, który od samego początku buduje dodatkowe efekty semantyczne, ogólnie biorąc, dzięki licznym i szczegółowym odniesieniom do spinozjańskiego intertekstu (tzn. różnych znanych wersji biografii filozofa oraz jego poglądów utrwalonych przez stereotyp kulturowy bądź zawartych w korpusie jego pism). W szczególności zaś, dla odczytania znaczeniowej „dramaturgii" nie jest bez znaczenia, że w s z y s t k i e kolejne rady udzielane przez Boga odnoszą się w podobnym trybie do owego intertekstu.

Pierwsza ich grupa wskazuje na skrajne ubóstwo egzystencji filozofa oraz możliwość jej materialnego polepszenia, skoro – jak można się domyślać – stan ten nie jest rezultatem konieczności, lecz konsekwencją świadomego wyboru (co istotnie potwierdzają relacje biograficzne)[9]. Następujący dalej apel o afirmację bytu i aprobatę dla beztroskiej radości istnienia także znajduje w pełni potwierdzenie w poglądach filozofa[10]. Kąśliwa uwaga o Kartezjuszu sugeruje pokrewieństwo ich

9/ Zob. np. I. Radliński *Chrystus, Paweł, Spinoza. Rzecz historyczno-społeczna*, Warszawa 1912, s. 444, 456.

10/ Por. m.in.: „Zaiste, tylko groźny i ponury zabobon zabrania radowania się. [...] A więc korzystać z rzeczy i rozkoszować się niemi, ile tylko można (tylko nie do przesytu, gdyż to już nie jest radowaniem się), to się nazywa być mądrym. Być mądrym, powiadam, jest to krzepić się i odświeżać umiarkowanym i smacznym pokarmem i napojem, wonnemi zapachami, urokiem kwitnących roślin, strojem, muzyką, ćwiczeniem w grach, widowiskami i innymi tego rodzaju rzeczami, z których każdy może korzystać bez czyjejś szkody" – *Etyka*, s. 321.

sytuacji przy odmienności dokonanych wyborów. Istotnie, jak wiadomo, Kartezjusz stał się posiadaczem majątku, który umożliwił mu swobodną egzystencję, możliwość rezygnacji z wszelkich stanowisk, a nawet z przyznanej mu pensji królewskiej (po której odbiór nigdy się nie zgłosił). Spinoza zaś uzyskał wyrokiem sądu prawo do majątku, po czym zrzekł się go na rzecz rodziny, zachowując sobie jedynie łóżko[11]. Również „przebiegłość" Erazma nie była Spinozie obca, zwłaszcza, jeżeli rozumieć ją w sensie przezorności lub roztropności. Tak bowiem jak Erazmowi, udawało się Spinozie uchodzić karom i prześladowaniom, mimo śmiałości poglądów (za które inni szli do więzienia); *Traktat teologiczno-polityczny* ogłosił tak ostrożnie, że nigdy nie dowiedziono mu autorstwa (którego zresztą wszyscy się domyślali), a *Etykę* (dość zagadkową w sferze intencji autorskiej) przeznaczył do wydania pośmiertnego... Można by rzec, iż w ciągu całej swej filozoficznej działalności pozostał wierny życiowej dewizie, która brzmiała: *Caute* (ostrożnie)[12].

Następna rada („poświęć traktat Ludwikowi XIV"...) także nawiązuje do wydarzeń z biografii: po zdobyciu Holandii książę Kondeusz proponował Spinozie wyjednanie u króla rocznej renty, jeśli tylko zdecydowałby się zadedykować któreś swoje pismo Ludwikowi XIV – Spinoza jednak odmówił[13]. Kolejne pouczenie („uciszaj racjonalną furię"...)[14] przywołuje rozpoznawalną charakterystykę wolnomyślnego filozofowania (*furror intelectualis* – żarliwość rozumowego poznawania prawdy) oraz Spinozjańską racjonalną krytykę boskiego pochodzenia władzy królewskiej (co prowadziło do zakwestionowania prawa dziedziczenia), a nadto wyraźne opowiedzenie się za poszukiwaniem naturalnego wyjaśnienia najbardziej nawet niezwykłych zjawisk przyrodniczych (komety, wówczas licznie obserwowane, nie były, zdaniem filozofa, przepowiadającymi przyszłość cudownymi znakami, lecz naturalnymi zjawiskami)[15]. I wreszcie ostatnia wskazówka („pomyśl o kobie-

11/ Por. I. Radliński *Chrystus...*, s. 454.

12/ Por. L. Kołakowski *Jednostka i nieskończoność. Wolność i antynomie wolności w filozofii Spinozy*, Warszawa 1958, s. 507.

13/ Por. I. Halpern *Przedmowa przekładcy do „Traktatu teologiczno-politycznego"*, w: B. de Spinoza *Dzieła*, t. 2, s. LXV i n.

14/ Ten motyw dał A. Czerniawskiemu asumpt do postawienia pytań zasadniczych: „Czyż naprawdę Bóg judejsko-chrześcijański jest po stronie tronów i obawia się radykalnych myśli Spinozy o wolności ludzkiej? Cóż zresztą ma ten Bóg wspólnego z myślą ateusza wyklętego ze społeczności judejskiej w Amsterdamie?" (A. Czerniawski *Muzy i...*, s. 117-118).

15/ Por. m.in. takie objaśnienia Spinozy, dotyczące pochodzenia władzy królewskiej: „dawniejsi królowie, którzy porywali rządy w swe ręce, usiłowali dla celów bezpieczeństwa wmówić w poddanych, że ród ich pochodzi od bogów nieśmiertelnych. Mniemali bowiem, że gdy poddani i w ogóle wszyscy nie będą ich uważali za równych sobie, lecz za bogów, to chętniej ulegać będą ich panowaniu i snadniej im się poddawać" (*Dzieła*, t. 2, *Traktat teologiczno-polityczny*, s. 264); „Kto zaś przyjmuje, że król jako kierownik państwa, władający nim prawem nieograniczonym, może przekazać je komuś

cie"...) również nie pozostaje bez związku z życiowymi wydarzeniami: jak wiadomo, była przynajmniej jedna taka kobieta, o której „myślał" Spinoza. Jednakże jego uczucie do Klary Marii van Enden pozostało nieodwzajemnione, a o innych obiektach jego uczuć milczą biografowie[16].

Ten przydługi katalog motywów aktywizowanych boską oracją wymagał jednak koniecznie przywołania, gdyż jego uwzględnienie istotnie uzupełnia, a nawet zmienia wymowę semantyki całości utworu. Pozwala bowiem dostrzec, po pierwsze, że boski punkt widzenia nie jest tu wcale prostym przeciwieństwem poglądów filozofa – skoro wszystkie jego składniki były udziałem życiowych doświadczeń i świadomych wyborów Spinozy, a także przedmiotem jego praktyczno-filozoficznych, „mądrościowych" nauk. Można powiedzieć, że z punktu widzenia kogoś, kto uznaje, że Bóg jest wszystkim, co istnieje, atrakcje codziennej egzystencji były istotnie boskim „wodzeniem na pokuszenie" – któremu wszakże filozof w całym swym życiu konsekwentnie się opierał. Odpowiedź na pytanie „dlaczego" – znaleźć można w komentarzu Herberta, zamykającym jego esej *Łóżko Spinozy*: „Tak jakby Baruch chciał powiedzieć, że cnota nie jest wcale azylem słabych, zaś akt wyrzeczenia jest aktem odwagi tych, którzy poświęcają (nie bez żalu i wahania) rzeczy powszechnie pożądane dla spraw niezrozumiałych i wielkich"[17].

Z tego zaś, że owe rady odnoszą się do sytuacji z różnych faz życia i działalności Spinozy wynika, po drugie, że samo objawienie mogło być nie tyle (czy nie tylko) niepowtarzalnym, momentalnym duchowym wydarzeniem, co raczej alegoryczną figurą wewnętrznego *soliloquium*, prowadzonego w toku całego życia i twórczości filozofa. *Notabene*, całkiem podobną do „wewnętrznego dialogu", w którym poeta rozpoznawał – mniej więcej w czasie powstania utworu – trwały rys własnej postawy intelektualnej i artystycznej: „Zasada podważalności własnych przekonań. Jest to zasada wewnętrznego dialogu i dialektycznego napięcia między racją głoszoną a racją, która temu zaprzecza. Stąd moja skłonność do form dramatycznych. Wszystko jest dramatem, zawsze trwa walka dwu lub więcej racji"[18].

Kontekst historyczny podpowiada, iż wybór filozofa – jak i wybór poety – zdaje się raczej opowiadać po stronie etyki wyrzeczenia, a nie etyki afirmacji, objawianej Spinozie przez Boga. Ostatnia sekwencja utworu – zwyczajowo szczególnie ważka semantycznie – przynosi jednak ujęcia równoważące siłę spornych, podwa-

---

według swego upodobania i obrać sobie, kogo chce, za następcę, i dlatego właśnie syn króla jest następcą prawnym, ten myli się stanowczo" (*Dzieła*, t. 2, *Traktat polityczny*, s. 412). – O gwiazdach i kometach zob. m.in.: B. Spinoza *Zasady filozofii Kartezjusza*, w tegoż: *Pisma wczesne*, przel. L. Kołakowski, Warszawa 1969, s. 132; *Traktat teologiczno-polityczny* (zwłaszcza rozdz. VI *O cudach*).

16/ Por. L. Kołakowski *Jednostka i...*, s. 46.

17/ W trochę innym kontekście przywołuje ten cytat B. Sienkiewicz w swej interpretacji wiersza; B. Sienkiewicz *Kto kusi...*

18/ *Czym byłby świat... Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, rozmawiała H. Murza-Stankiewicz, „Wiadomości", (Wrocław) 1972 nr 20 (790).

żających się wzajemnie wizji Boga, człowieka oraz wzorów przykładnej egzystencji. Jakoż w tej perspektywie czytana ostatnia boska deklaracja („chcę być kochany/ przez nieuczonych i gwałtownych"...) okazuje się w pełni zgodna z autorytetem Pisma, i to nawet z obiema jego częściami. Ewokuje bowiem zarówno kontekst starotestamentowy, w szczególności proroctwa Izajasza (jak wiadomo, jednego z ulubionych interlokutorów Pana Cogito): „Ale ja patrzę na tego,/który jest biedny i zgnębiony na duchu,/ i który z drżeniem czci moje słowo" (Iz 66, 2); jak i nowotestamentowy (wskazany zresztą wcześniej przez B. Zelera): „Błogosławieni ubodzy w duchu,/ Albowiem ich jest Królestwo Niebios" (Mt 5, 3).

Kończący utwór fragment opisowy – zdaniem interpretatorów, zawierający dane (motywy ciemności i schodzenia w dół) pozwalające widzieć w rozmówcy filozofa wcielenie szatana lub nawet żart przyjaciela Spinozy (Adamiec) – daje się, w moim przekonaniu, najzasadniej interpretować zgodnie z dotychczasową dramaturgią rozwoju tej wzorcowej, uniwersalnej, „kondycyjnej" sytuacji. Zasłona „opada" (wcześniej „przebita" – na tę drobną niekonsekwencję zwrócił uwagę Baczewski). Człowiek „zostaje sam"; pogrążony w „chmurze niewiedzy" (jak mawiano w średniowieczu). Na powrót poddany władzom ułomnego poznania zmysłowego („widzi ciemność/ słyszy kroki"...) – skazany jest na mozolne rozszyfrowywanie niepewnych znaków wyższej rzeczywistości w świecie własnego egzystencjalnego doświadczenia. Są to znaki pozostawione człowiekowi za sprawą boskiego wcielenia, ślady transcendencji obecne i dostępne nawet w najniższych („kroki schodzące w dół") regionach ludzkiej egzystencji. W tym duchu zresztą ów motyw „schodzenia w dół" ujęty zostaje – w typowo Herbertowskim, sarkastyczno-ironicznym, trybie – w wierszu *Rozmyślania Pana Cogito o odkupieniu*, zamieszczonym w tomiku *Pan Cogito* parę stron dalej:

nie wolno schodzić
nisko
bratać się krwią

nie powinien przysyłać syna
lepiej było królować
w barokowym pałacu z marmurowych chmur

5

Strategia proponowanej tu wykładni, podążająca najbardziej tradycyjnymi, a nawet „szkolnymi" szlakami poszukiwania „macierzystego kontekstu", pozostawia, jak łatwo zauważyć, poza zakresem uprawnionych znaczeń motywy „walki z szatanem", wyznaczające główne linie argumentacji większości dotychczasowych odczytań tego utworu. Wbrew pozorom, wydaje się, że także rozmija się z nimi tzw. intencja autorska. Rozumiem przez nią tę hipotezę znaczenia utworu,

która stanowi syntezę trzech czynników: stematyzowanej konstrukcji semantycznej utworu (którą można utożsamić z intencją podmiotu utworu), ewentualnych autorskich objaśnień i komentarzy oraz kontekstu pozostałej twórczości, w której wskazać się dają motywy, tematy, poglądy pod jakimś względem analogiczne (potwierdzające bądź kwestionujące znaczenie im przypisywane w badanym utworze). Rozpatrywanie monologu interlokutora filozofa w kategoriach „kuszenia" uzasadnia informacja tytułowa, którą przypisać wypada podmiotowi utworu. Na tym poziomie, potraktowanie owych rad jako diabelskich pokus wydaje się jeszcze uprawnione. Jednakże dostrzeżenie głębszej warstwy znaczeń (wskazanej wyżej) i warstwy wyższej, związanej z intencją autorską, każe uznać ten trop interpretacyjny za nieporozumienie. Dzieje się tak zwłaszcza wówczas, gdy uznamy za wskazówkę tej intencji użycie motywu kuszenia w kontekście innych utworów Herberta, w tym zwłaszcza w późniejszej o wiele lat (na co zezwala konsekwencja poetyki Herberta oraz jego sławetna wierność zasadom) *Modlitwie Pana Cogito-podróżnika*:

> dziękuję Ci Panie że stworzyłeś świat piękny i różny
> a jeśli jest to Twoje uwodzenie jestem uwiedziony na zawsze
> i bez wybaczenia.

Tak więc ponad wprost wskazanym w tytule tematem „kuszenia" (w domyśle: do złego) nadbudowany zostaje temat wyboru między równie uprawnionymi zasadami etyki wyrzeczenia i etyki afirmacji. Nad nim zaś zarysowuje się jeszcze jedna warstwa znaczeń – dająca się ująć jako temat osobliwej natury epifanii bóstwa, mowy rewelatorskiej. Naprowadza nań m.in. stosunkowo niedawny komentarz poety do tego utworu. Na pytanie Renaty Gorczyńskiej o przyczyny tak często wprowadzanego motywu uczłowieczenia Boga (jak m.in. w tym wierszu) Herbert odpowiedział:

> Istnieje Bóg filozofów, Bóg maluczkich, Bóg poetów. To nie znaczy, że jest politeizm, tylko ludzie mają do niego różne drogi. [...] I właśnie do Spinozy, filozofa, który stworzył właściwie etykę bez Boga – taką geometryczną, przychodzi Bóg, który mówi: chcę być kochany przez prostych i nieuczonych, oni mnie naprawdę pragną. [...] Zapytano mnie kiedyś w Polsce na wieczorze autorskim: „A kim jest dla pana Bóg?". Nagle takie pytanie padło. Odpowiedziałem: „Niepojęty". To jest jedyna odpowiedź, która mi przyszła na myśl spontanicznie, jak wyznanie wiary. Bo jeżeli mogę sobie Boga wyobrazić, to oczywiście go uczłowieczam.[19]

W komentarzu poety warte uwagi jest nie tylko to, o czym mówi, ale i to, co pomija. Eksponuje on przede wszystkim podstawową antytetyczność wizji Boga – „Boga filozofów, Boga maluczkich" – zawartą właściwie już w obiegowej wersji anegdoty przytoczonej przez Brandysa. Pomija natomiast całkowicie nie tylko nasuwające się tak wielu czytelnikom skojarzenia tej drugiej wizji z obrazem szatana, ale również tak liczne i czasem drobiazgowe (jak starałem się tu pokazać)

19/ R. Gorczyńska *Sztuka...*, s. 185-186.

odwołania do nauk i losów Spinozy, z których (w każdym razie) zdawało się wynikać, że ów obraz „Boga maluczkich" nie był prostym przeciwieństwem poglądów filozofa. Ta ostatnia sprawa jest dosyć zagadkowa. Wiadomo, że Spinoza należał do ulubionych myślicieli Henryka Elzenberga, filozoficznego mistrza poety; wiadomo także, że Herbert nie tylko studiował filozofię Spinozy, ale i poświęcił mu pracę seminaryjną w czasie swych studiów. Można też z pewnością uznać, że Spinoza należał do szczupłej grupy szczególnie cenionych przez poetę autorytetów, należących do kategorii „świeckiego świętego", którzy swoją biografią zaświadczali, iż można żyć zgodnie z najwyższymi standardami etycznymi także poza przynależnością do jakiejkolwiek wspólnoty religijno-wyznaniowej. Czy jednak można na tej podstawie przypisać poecie tak szczegółową znajomość biografii i dzieła Spinozy, by móc potraktować wszystkie te szczegółowe aluzje i odniesienia jako wyraz świadomej intencji autorskiej? Tak daleko idąca hipoteza wydaje się trudna do uzasadnienia.

Nasuwa się myśl, by tę uchwytną (poprzez rozbieżność zakresów znaczenia) różnicę potraktować jako wykładnik relacji między *intentio auctoris* a *intentio operis* (wedle terminologii U. Eco); tym bardziej że wymowę tekstu wzbogaca jeszcze szereg dodatkowych, a równie uprawnionych komponentów znaczeniowych. Po pierwsze, można zapytać, dlaczego to właśnie Spinozie ukazuje się „Bóg maluczkich"? Komentarz poety takiego pytania nie stawia, co zachęca do szukania typowych sposobów zracjonalizowania tej odmienności wizji, np. w kategoriach ironii losu. Tymczasem dla samego filozofa pytanie to (o relację cech wizji do cech człowieka wizji doznającego) należało do najważniejszych, jakie stawiał w swej racjonalnej krytyce języka biblijnego. Spostrzegając, iż „Pismo posługuje się nieustannie ludzkim sposobem wyrażania się", Spinoza zauważał, że „Bóg nie posiadał żadnego jakiegoś osobliwego sposobu wyrażania się, lecz że w zależności od wykształcenia i pojętności danego Proroka przemawiał w sposób wytworny, treściwy, surowy, prostacki, rozlewny lub ciemny". W innym miejscu zaś dopowiadał szczegółowo i ciekawie (co czyni go m.in. prekursorem romantycznej hermeneutyki biblijnej i literackiej), iż ta zależność była wykładnikiem trzech podstawowych zmiennych osobowości danego proroka, mianowicie zależała „od jego usposobienia fizycznego, od charakteru jego wyobraźni oraz od tych poglądów, które już przedtem przyjął"[20].

W tej perspektywie rozpatrywane widzenie Spinozy odsłaniałoby inne cechy jego osobowości, zachęcając, ogólnie biorąc, do poszukiwania możliwości integracji między racjami rozumu a racjami serca, porządkiem intelektualnym a egzystencjalnym... Hipoteza wydaje się o tyle uzasadniona, że obecna jest ona wyraźnie i w szerokiej recepcji spinozjanizmu, i w głównym nurcie recepcji twórczości Herberta. Dość przywołać tu, z jednej strony, opinię Heinego, wedle którego, dla Spinozy Absolut jest „zarówno materią, jak duchem, oboje są jednako boskie i kto

---

20/ Kolejne cytaty: B. Spinoza *Listy mężów uczonych...*, s. 88-90 (list 19); tenże, *Traktat teologiczno-polityczny*, s. 38; tamże, s. 36 i n.

obraża świętą materię, ten jest takim samym grzesznikiem jak ten, kto się dopuszcza grzechu przeciwko Duchowi Świętemu"; z drugiej zaś, pogląd Kwiatkowskiego, który podkreśla trafnie, że „myśl – jest dla Herberta czymś nie dającym się oddzielić od substancji życia"[21].

Ponadto, boską orację należałoby rozpatrzyć również w kontekście innych przejawów wypowiedzi rewelatorskiej, jakie pojawiają się w twórczości Herberta. Przywołajmy te nieczęste, ale symptomatycznie konsekwentne opisy: „niezrozumiałe bulgotanie" (*Głos*); „jest słabo słyszalny/ i prawie nieartykułowany [...] słychać tylko oderwane /od sensu sylaby" (*Głos wewnętrzny*); „dla uszu profanów/ brzmiał on/ jak ryk opętanego// dla nas/ epifania" (*Pan Cogito – zapiski z martwego domu*); a także pokrewne, acz bardziej zapośredniczone zapisy w wierszach: *Studium przedmiotu*, *Zasypiamy na słowach...*, *Objawienie*, *Pan Cogito i wyobraźnia* czy *Pana Cogito przygody z muzyką*, odznaczające się podobną, tak znamienną dla tego typu doświadczeń, podwójną nieprzystawalnością (podwójnym zapośredniczeniem, podwójnym „przeskokiem" znaczenia): pomiędzy błahością „materialnego" nośnika (usytuowanego na preartykulacyjnym obszarze doświadczenia, poniżej strefy ludzkiego sensu) a nadnaturalnością duchowego przesłania, którym arbitralnie niejako zostaje naznaczony, a także między rewelatorską pełnią sensu a ograniczonymi możliwościami jego pojęcia w dostępnych człowiekowi kategoriach rozumienia.

6

Jak z tych paru przykładów można wnosić, dla Herberta charakterystyczne jest nie tylko pełne uwagi rejestrowanie takich szczególnych wydarzeń, ale i to, że emanacja prawdy (wyższej) rzeczywistości dokonuje się tu „zawsze już" w jakiejś zmysłowo-znaczeniowej postaci – czasem dramatycznie, czasem ironicznie ucieleśnionej – jako jedynej dostępnej formie jej manifestacji. Nie ma takiego poziomu faktyczności, który nie byłby naznaczony choćby rudymentarną semiotycznością, czystej idei, która wyprzedzałaby artykulację, istoty pozbawionej istnienia. W rezultacie, nadzwyczajność przesłania musi zostać z pospolitości form swego egzystowania wyczytana. A to oznacza, że w tej szczególnej dziedzinie poznania każda próba słownej artykulacji, zmysłowego wyobrażenia, pojęciowego uprzytomnienia okazuje się interpretacją – nieuchronnie i trwale uwarunkowana okolicznościami poznania.

Właśnie ten fakt, jak sądzę, spokrewnia owe manifestacje boskich objawień z dwoma innymi formami kontaktu z prawdziwą realnością, które w twórczości Herberta zachowały podobnie uprzywilejowany status: z rewelatorskim doświadczeniem rzeczy oraz z auratycznym przeżyciem dzieła sztuki (a holenderskiej martwej natury w szczególności). Uznaniu „niepojmowalności" Boga, o której mówił poeta, odpowiada poczucie upartej „nieprzenikalności" przedmiotu, a także prze-

---

21/ H. Heine *Z dziejów religii i filozofii w Niemczech*, przeł. T. Zatorski, Kraków 1997, s. 73-74; J. Kwiatkowski *Niezrównany Pan Cogito*, w: *Magia...*, s. 321.

życie opornej na wyjaśnienie „zagadkowości" dzieła sztuki; olśnienia „światem własnym" obrazu, „jasnym i przenikliwym światłem oczywistości", której „szyfru"[22] nie udaje się złamać najbardziej nawet empatycznym komentatorom, i która zatem pozostaje również trwale nieprzejrzysta. Nieco tylko przesadzając w metodyczności wykładni, można by zauważyć, że poetyckie dzieło Herberta wspiera się właśnie na tych trzech „filarach mądrości" – nieomal dobra, prawdy i piękna – tzn. zasad moralnego postępowania, uzyskiwanych na drodze doświadczenia wewnętrznego, prawdy bycia, której uczy spotkanie z rzeczami, oraz piękna zmysłowej formy istnienia („afirmowania widzialnej rzeczywistości z natchnioną skrupulatnością")[23], zdobywanej na drodze estetycznej kontemplacji.

Stąd wynika, że miarą realności okazuje się stopień oporu wobec władz podmiotu; a prawdziwą rzeczywistością jest to, c o o p i e r a s i ę – zawładnięciu przez rozum, praktycznym uzasadnieniom działania, ostatecznemu wyjaśnieniu w interpretacji. Na tym jednak nie koniec. Prowadząc bowiem dalej to rozumowanie, łatwo dojść do wniosku, że kwintesencją Herbertowskiego doświadczenia nierzeczywistości byłoby to, c o n i e s t a w i a o p o r u (innym, a sobie ograniczeń), co poddaje się bezwolnie zewnętrznej sile, wewnętrznej pokusie czy złudnej (do)wolności „sztuczek wyobraźni". I rzeczywiście, nie trudno zauważyć, że tak rozumiana nierzeczywistość jest jedynym właściwie wielkim zagrożeniem, wyzwalającym nie skrywany lęk i złowrogi respekt w całej twórczości Herberta.

Mówią o tym najlepiej charakterystyczne oksymoroniczne formuły, świadczące o zasadniczych trudnościach w zidentyfikowaniu, określeniu, p o j ę c i u inności pozbawionej natury czy substancji: „gniotąca lekkość pozoru" (*Przypowieść o królu Midasie*), „nie ma granicy rozkładu" (*Epizod w bibliotece*), „powalenie bezwładem [...] uduszenie bezkształtem" (*Potwór pana Cogito*), „dymy czasu" (*Pana Cogito przygody z muzyką*), „widmo nieokreśloności [...] piekło pozorów/ diabelska sieć dialektyki/ głoszącej że nie ma różnicy/ między substancją a widmem" (*Pan Cogito o potrzebie ścisłości*). A jeśli zgodzić się, że szatan jest u Herberta ucieleśnieniem właśnie owej krainy pozoru, zmienności i bezformia, to można uznać, że jego negatywna obecność towarzyszy także medytacjom wystawionego na „pokuszenie" Spinozy.

Zauważmy: istotną cechą owego szczególnego doświadczenia w każdym z tych przypadków jest to, że treść przekazu okazuje się nieodłączna od formy i jej konkretnego uwarunkowania, za sprawą których owa treść się przejawiła. Nadaje to strukturze owego doświadczenia charakter nie tylko głęboko ambiwalentny, ale też, być może, podwójnie umotywowany. Z jednej strony bowiem, cecha ta sprawia, iż pozostaje ono tyleż niezastąpionym, co skażonym niepewnością sposobem kontaktowania się z porządkiem transcendentnym. Lub też może raczej: sposobem wywoływania, ustanawiania obrazu „ukrytego porządku", który nie udziela się nam inaczej, jak tylko w tego rodzaju ułomnych formach mediatyzacji, *per pro-*

22/ Z. Herbert *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1993, s. 119-120.

23/ Tamże, s. 45.

cura i *in effigie*... Z drugiej strony zaś, co nie mniej ważne, owa forma mediacji okazuje się zbawczą koniecznością; staje się ochronnym medium formy („formy odpornej na działanie czasu"), osłaniającej przed obezwładniającymi podmuchami bezkształtu, pozoru i nieokreśloności; wyrazem ludzkiej woli (i powinności) formy, która pozwala się uchronić od traumatycznego przeżycia innej, negatywnej (bo pozbawionej substancji) realności (czy nierealności).

Widziany w tej perspektywie Herbertowski wiersz o Spinozie wydaje się doskonałym ucieleśnieniem nie tylko istotnych założeń poetyki autora *Pana Cogito*, ale i kluczowej tradycji nowoczesnej poezji, której twórczość ta jest późną (lecz w prostej linii) spadkobierczynią. „Wielka jest przepaść/ między nami/ a światłem", pisał Herbert w debiutanckiej *Strunie światła* (*Struna*). W tej właśnie przestrzeni sytuuje się hermeneutyka nowoczesnego doświadczenia egzystencjalnego, w której to trudnej sztuce ćwiczyli się nieprzerwanie poeta i jego bohater. Osobliwie hermeneutyczny rys tego doświadczenia wiąże się z przekonaniem, że to, co myśl odkrywa jako treść samego doświadczenia oraz warunki, w ramach których pojawiła się ona w doświadczeniu, stały się nie do odróżnienia. W rezultacie, ludzka aktywność poznawcza przybrać musiała postać nie kończącej się egzegezy – przesłanek zdeponowanych przez siebie w materii doświadczanej realności – a pozbawionej nadziei na jakiekolwiek ostateczne rozstrzygnięcie.

Poezja Herberta – jak poezja nowoczesna (i w ogóle jak nowoczesna literatura) – nie tylko tę problematykę wyraźnie uprzywilejowuje, ale i czyni z niej podstawowe założenia własnej formy poetyckiej, której „epifanijna" (w nowoczesnym znaczeniu) struktura wypływa z podobnego sprzężenia zwrotnego pomiędzy treścią (semantyką) poetyckiego przekazu a formalno-pragmatycznymi warunkami jego realizacji. W ten sposób, poezja staje się hermeneutyką nowoczesnego doświadczenia i zarazem obiektem hermeneutycznych poczynań interpretatorów – w procesie nie kończącego się egzegetycznego postępowania. Można by rzec, że nie tylko mówi o tym, ale sama jest tym czymś – i na tym zresztą polega, najkrócej biorąc, stosunek nowoczesnej literatury (sztuki w ogóle?) do rzeczywistości przejawiającej się w nowoczesnym ludzkim doświadczeniu.

W tym kontekście widzianą etyczną wizytówkę poezji Herberta: „pozostać wiernym niepewnej jasności" – potraktować można, jak sądzę, z pełnym uzasadnieniem, także jako dewizę hermeneutycznej poetyki nie tylko Herbertowskiej poezji. „Niepewna jasność" semantyki nowoczesnego tekstu poetyckiego okazuje się wówczas modelem chronicznej niepewności poznawczej, jaka jest naszym udziałem w sferze codziennego doświadczenia. „Wierność" zaś, której tak przykładnym świadectwem, poetyckim ucieleśnieniem była twórczość Herberta, ukazuje się teraz jako zadanie – ale i zobowiązanie, powinność – każdego czytelnika.

Aleksander FIUT

Ukryty dialog

W swoich utworach Zbigniew Herbert nader rzadko zwraca się bezpośrednio do konkretnej osoby. A jeśli się już na to decyduje, to wybiera – obok postaci mitologicznych – jedynie bliskich mu zmarłych. Od tej reguły istnieje tylko kilka znamiennych wyjątków. Należą do nich wiersze: *Do Ryszarda Krynickiego – list*, *Widokówka od Adama Zagajewskiego*, *Do Yechudy Amichaja* i *Do Czesława Miłosza*. Dwa pierwsze utwory adresowane zostały i do uczniów w poetyckim rzemiośle, i do sojuszników w tej samej sprawie. *List* jest zwrócony do kogoś, kto walczy z Potworem Pana Cogito, przeciwstawiając „świętą mowę" „czarnej pianie gazet" (P, s. 458)[1], czyli szlachetną dostojność i etyczny walor poezji miałkiemu kłamstwu komunistycznej propagandy. *Widokówka* staje się pretekstem do medytacji nad losem poety, który staje w obronie ideału piękna przeciwko nacierającym zewsząd brzydocie i zagrożeniom współczesnej cywilizacji, ucieleśnionym w „ohydnych blokach mieszkalnych z Czernobyla Nowej Huty Düsseldorfu" (P, s. 592). Trochę podobnie prośba o zrozumienie, zwrócona do rówieśnika, wybitnego izraelskiego poety i bojownika, staje się wyrazem swego rodzaju sojuszu duchowych przywódców narodowych, walczących o godność ludzką i wolność.

Tymczasem wiersz *Do Czesława Miłosza* wcale tak łatwo nie poddaje się interpretacji. Ponieważ tekst jest krótki, pozwolę sobie go w całości zacytować:

I

Nad Zatoką San Francisco – światła gwiazd
Rankiem mgła która dzieli świat na dwie części
I nie wiadomo która ważniejsza a która jest gorsza
Nawet szeptem pomyśleć nie wolno że obie są jednakowe

1/ Wiersze Z. Herberta, tutaj cytowane, pochodzą ze zbioru: *Poezje*, wydanie drugie poszerzone, Warszawa 1998 (cyfra oznacza stronicę).

Aniołowie schodzą z nieba
Alleluja
kiedy stawia
swoje pochyłe
rozrzedzone w błękicie
litery

Utwór robi wrażenie rzuconej na papier w pośpiechu poetyckiej notatki. Choć, równie dobrze, efekt brulionowości, niedopracowania może być zamierzony i ma na celu wzmocnienie dwuznaczności wypowiedzi. Co pozostawałoby zresztą w zgodzie z próbami wprowadzenia nowej poetyckiej dykcji w dwu ostatnich tomach Herberta[2]. Czymże zatem jest ten wiersz? Hołdem złożonym mistrzowi w poetyckim rzemiośle, „laudacją", jak twierdzi Łukasiewicz[3], czy raczej, według słów Janiny Abramowskiej, „sarkastyczną kpiną z gnostycznych fascynacji autora *Hymnu o perle*[4]. Postawione pytania są tym bardziej zasadne, że *Do Czesława Miłosza* sąsiaduje w tomie *Rovigo* z *Chodasiewiczem*, utworem, którego zjadliwa napastliwość nie ulega najmniejszej wątpliwości.

Aby te niejasności choć minimalnie rozproszyć, wypada w tym miejscu przypomnieć, że toczony w wierszach dialog obydwu poetów ma długą historię. Tajemnicą pozostaje, jaką lekcję wyniósł Herbert z lektury *Ocalenia*. Niektóre przynajmniej echa tej lektury dają się wyśledzić w jego wczesnej twórczości, ale dopiero niedawno opublikowana korespondencja pozwala lepiej wniknąć w owe zależności. W liście napisanym w Wiedniu 17 II 1966 Herbert wyznaje:

> Z całej poezji ostatnich dziesiątków lat tylko trzej poeci mają szansę przetrwania: Ty, Leśmian i Czechowicz. Twoją epokową zasługą było to, że pokazałeś, jak można być poetą, skończywszy 25 lat bez rumieńców z okresu pokwitania.

Dodaje, że wiersze Miłosza „łapczywie czyta", a wśród nich wyróżnia jako najbardziej ulubione: „kilka wierszy z *Trzech zim*, *Świat*, *Głosy biednych ludzi*, *Pieśń o* [!] *Adrianie Zielińskim*, *Traktat moralny*". Otwarcie przyznając, że mniej mu się podobają wiersze z tomu *Światło dzienne*, czyni ważną uwagę: „(sam jestem świadom, do czego prowadzi publicystyka), ale te Twoje szarpania stanowią o tym, że będziesz żywy"...[5]. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera *Tren Fortynbrasa*, skrycie poświęcony Miłoszowi (przypomnę, że dla wprowadzenia cenzury w błąd autor odwrócił w dedykacji kolejność inicjałów imienia i nazwiska). W liście z 18

2/ Zob. M. Werner *„Rovigo": portret na pożegnanie*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998.

3/ J. Łukasiewicz *Ostatnie książki Herberta*, w: *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 88.

4/ J. Abramowska *Wiersze z aniołami*, tamże, s. 174-175.

5/ Cyt. za: W. Karpiński *Głosy z Beinecke*, „Zeszyty Literackie" 1999 nr 66, s. 28.

VII 1958 roku Herbert pisał: „Proszę przyjąć *Tren Fortynbrasa* na własność, to znaczy ofiarowuję Panu nie tylko ten rękopis, ale także ś w i ę t ą c h w i l ę p o c z ę c i a"[6]. *Tren* należy do najwszechstronniej zinterpretowanych utworów Herberta, doczekał się wielu, nieraz wybitnych, komentarzy. A przecież badaczom umknęła jedna z najważniejszych międzytekstowych zależności: zasugerowana nie tylko przez dedykację, ale wprost wskazana przez bezpośrednie nawiązanie. Zwrócona do Hamleta tyrada Fortynbrasa:

> Wybrałeś część łatwiejszą efektowny sztych
> Lecz czymże jest śmierć bohaterska wobec wiecznego czuwania
> Z zimnym jabłkiem w dłoni na wysokim krześle
> Z widokiem na mrowisko i tarczę zegara

– jest echem fragmentu *Pieśni obywatela* (W I, s. 185-186) Miłosza[7]:

> Ja, biedny człowiek, siedząc na zimnym krześle, z przyciśniętymi oczami,
> Wzdycham i myślę o gwiaździstym niebie,
> O nieeuklidesowej przestrzeni, o pączkującej amebie,
> O wysokich kopcach termitów

– fragmentu, którego szczególną ważność potwierdza jego powtórzenie w formie zmodyfikowanej w zakończeniu wiersza:

> [...]
> Kto sprawił, że mi odebrano
> Młodość i wiek dojrzały, że mi zaprawiono
> Moje najlepsze lata przerażeniem? Któż
> Ach któż jest winien, kto winien, o Boże?
>
> I myśleć mogę tylko o gwiaździstym niebie,
> O wysokich kopcach termitów.

Pieśń obywatela to głos jednego z „biednych ludzi", dla których wojna jest nade wszystko brutalnym wtajemniczeniem: w identyczność, opartych na przemocy, praw historii i praw przyrody. W powszechność bólu, który na równi przenika świat natury, jak ludzkie dzieje. W nietrwałość ludzkich potęg i władzy, urządzeń społecznych i hierarchii, pojedynczego życia i losów zbiorowości. Wreszcie: w dominację ślepego instynktu samozachowawczego nad systemem wartości oraz regułami współżycia, obowiązującymi w warunkach normalnych (bohater „han-

6/ Tamże, s. 27.

7/ Wiersze C. Miłosza, tutajcytowane, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą ze zbioru: *Wiersze*, t. 1-3, Kraków 1993 (tom oznaczono cyfrą rzymską, cyfrą arabską – stronicę).

dluje wódką i zlotem" „Pod marmurowym szczątkiem roztrzaskanych bram"). Z tej perspektywy nieosiągalny wydaje się moment epifanii, sięgania „w serce metalu, w ducha ziemi i ognia, i wody", odsłonięcie metafizycznego porządku bytu. Ale też abstrakcyjnie wygląda projekt sztuki wyniośle wyniesionej, na wzór dzieła Goethego, ponad Heraklitejską rzeką „zmiennych świateł i nietrwałych cieni".

U Herberta punkt dojścia rozumowania Miłoszowskiego „obywatela" wydaje się punktem wyjścia refleksji i postawy władcy, który umie sprawnie posługiwać się socjotechniką (wojskowy pogrzeb Hamleta stanowi demonstrację siły i pośrednią zapowiedź czy groźbę terroru), ale też jest pragmatystą, którego czeka „projekt kanalizacji/ dekret w sprawie prostytutek i żebraków" i który pragnie ulepszyć system więzień. Ten dekret ma na celu oczyścić społeczeństwo ze „zbędnych elementów". W wierszu Miłosza rozpaczliwa wiedza rodzi w bohaterze chęć oderwania się od okrutnej rzeczywistości, zamknięcia oczu i zagłębienia w pustkę wyznaczoną przez czystą abstrakcję (skąd „nieeuklidesowa przestrzeń") oraz obojętne plenienie się przyrody w jej najbardziej elementarnych formach (skąd „kopce termitów" oraz „pączkująca ameba"). Wyniosły dystans zamienia transcendencję w Kantowskie „gwiaździste niebo", pozbawione wszak odniesienia w jednostkowym prawie moralnym, co staje się świadectwem klęski, gorzkim przywilejem i wyrazem duchowym arystokratyzmu przegranego i świadomego swej przegranej. Tymczasem przestrzeń w wierszu Herberta jest nade wszystko przestrzenią społeczną. Mrowisko staje się zatem pogardliwym synonimem ludzkiej społeczności, pracowitej może, dobrze zorganizowanej, ale pozbawionej wyższej świadomości oraz szacunku dla indywiduum. Wysokie krzesło i „zimne jabłko" to oznaki nie tylko umieszczenia na szczycie hierarchii oraz dumnego odosobnienia, ale też – pośredni wyraz degradacji tronu, kiedyś symbolu boskiego pochodzenia władzy królewskiej. Toteż spoglądanie w tarczę zegara wyraża świadomość nieuchronności przemijania oraz kruchości wszelkich przywilejów.

Powstaje zasadnicze pytanie: na ile autorzy identyfikują się z kreowanymi postaciami? U Miłosza sygnałem przynajmniej częściowego utożsamienia są tyleż wyrażone w wierszu przeświadczenia, które stanowią fundament jego światopoglądu, znajdując wyraz w całej jego twórczości, co aluzyjne wskazanie na artystyczne czy wręcz poetyckie powołanie bohatera. *Pieśń obywatela* jest zarówno fragmentem polifonii *Głosów biednych ludzi*, jak też swego rodzaju przeglądem zasadniczych tematów Miłoszowskiej poezji. Dokonywanym w przebraniu rachunkiem sumienia. A jak jest w przypadku Herberta?

Tren wywoływał rozmaite komentarze. Jedni, do nich należał Błoński, twierdzili, że jest to „komedia złej wiary". Wprawdzie Fortynbras, zdaniem uczonego, „wierzy własnym słowom", ale równocześnie zdradzają go „cyniczna pogarda [...] i bezsilny gniew na trupa, gniew, który na próżno usiłuje ukryć. Żadne interpretacje nie przesłonią w Fortynbrasie zwykłego świntucha, którym zresztą wcale nie był u Szekspira"...[8]. Inni, jak Sławiński, byli zdania, że autor polemizuje z drama-

8/ J. Błoński *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, w: *Poznawanie Herberta*, s. 71-72.

tem Szekspira oraz zajmuje jednakowy dystans wobec obydwu wykreowanych punktów widzenia. „Nie opowiada się on za żadną z tych postaw; interesuje go właśnie ich niewspółmierność i nieprzezwyciężalna obcość. Spoza konfrontacji Fortynbrasa z Hamletem przeziera uniwersalna sytuacja współzawodnictwa dwóch nieprzenikliwych nawzajem dziedzin-doświadczeń": uwikłanego w wewnętrzne sprzeczności, choć „tęskniącego za ładem moralnym" intelektualisty oraz „człowieka władzy [...] nie biorącego w rachubę moralnego aspektu działania, ujmującego swoje powinności w kategoriach skutecznej techniki rządzenia, przeciwstawiającego moralistycznym złudzeniom – siłę, dyscyplinę i przymus"[9].

Trudno nie zauważyć, że, przy wszystkich różnicach, „obywatela" i sięgającego po tron księcia upodabnia cynizm zrodzony albo z rozpaczy, albo z pogardy. Jest on nade wszystko rezultatem wyabsolutyzowania własnej świadomości, poza którą brak jakiegokolwiek wyższego od niej autorytetu czy metafizycznej sankcji. Znamienne, że „obywatela" zwrot do Boga ma charakter czysto retoryczny. Ale równocześnie – obydwaj bohaterowie swoją świadomość właśnie uznają za swego rodzaju moralne alibi. Słowem, popełniają grzech pychy. Czerpią dwuznaczną satysfakcję z przeraźliwej wiedzy o przygodności ludzkiego istnienia, która wynosi ich ponad „kopce termitów" i ludzkie „mrowisko". Ale też za ten przywilej płacą monetą samotności. Rozpaczliwej samotności „obywatela" odpowiada wyniosła samotność władcy – czy „zimne", czy „wysokie" „krzesło" jest miejscem równie nieprzyjaznym. Jednego i drugiego bohatera charakteryzuje nieczułość na cierpienie innych, pogarda dla pojedynczego człowieka, uzurpacja wyjątkowości. Jak gdyby obywatel przedzierzgnął się w tyrana, mając jeszcze nad tym drugim tę przewagę, że doznał bliskości drugiej strony bytu.

Charakterystyczne, że obydwaj autorzy nie udzielają moralnej aprobaty swoim postaciom, ale czynią to poza tekstem utworu. Innymi słowy, przeciwwagę cynizmu wykreowanych bohaterów stanowi solidarność z cierpiącymi i współczucie dla poniżonych – są one jednakże tylko milcząco założone, oczekiwane u czytelnika. Przy czym Miłosz, jak się rzekło, do pewnego przynajmniej stopnia, identyfikuje się z „obywatelem", na własnym przykładzie dokonując bezlitosnej analizy degradacji człowieczeństwa, deprawacji społecznej oraz desakralizacji wyobraźni, jakie przyniosły wojna i systemy totalitarne. Fortynbras natomiast zdaje się wyrażać postawę całkowicie obcą Herbertowi. Poeta przypomina już raczej Hamleta: bezkompromisowym idealizmem, wiarą w „kryształowe pojęcia" oraz niezmienność ludzkiej natury, gotowością złożenia ofiary ze swojego życia za prawdę. Co jednak począć z rysem komicznym tego „rycerza w miękkich pantoflach"? Jego nieumiejętnością życia? Wyborem łatwiejszej, bo przynoszącej spokój i późniejszą sławę, śmierci bohaterskiej – od „wiecznego czuwania"? Czy w tych opiniach wyraża się wyłącznie zawiść Fortynbrasa?

Mówiąc inaczej: co naprawdę oznaczała w latach sześćdziesiątych polemika Herberta z Miłoszem? Czy to, że dylematy moralne wywołane wojną były mimo

9/ J. Sławiński *Tren Fortynbrasa*, w: *Poznawanie Herberta*, s. 375.

wszystko niedosiężnym luksusem, skoro rządzą Polską godni następcy Fortynbrasa? Bo przecie i dla nich obrzydzenie okazywane ludzkiej mierzwie, traktowanie jednostki przedmiotowo, a państwa jak więzienia, stanowi pochodną totalitarnych marzeń o ustroju charakteryzującym się idealną – rasową bądź klasową – czystością. A jeśli tak, to czy w postaci Fortynbrasa nie zawiera się ostrzeżenie? Że postawa podobna do jego postawy usprawiedliwia *implicite* przemoc oraz uczy egoizmu, zaś wyniosły dystans może być jedynie kłamliwym przebraniem pogardy dla gorszych czy inaczej myślących? A może było to przeciwstawienie postawie wyłączenia, odosobnienia, postulatu etycznej odpowiedzialności? Jeszcze jedna okazja do podkreślenia przez autora *Trenu*, że przy całej świadomości pewnego komizmu, „nieżyciowości" własnej postawy moralnej, będzie jej do końca bronił, wierząc, że ona w przyszłości odniesie zwycięstwo?

Jakkolwiek by było, *Pieśń obywatela* stała się dla Herberta wzorem i modelem takiego użycia cudzego głosu, przeciwstawnego światopoglądu, odmiennej od własnej wrażliwości – by nic nie tracąc ze swej autonomii – pozostały częścią wewnętrznego teatru autora. Patrząc bowiem z obecnej perspektywy, wolno przyjąć, że zarówno Fortynbras, jak Hamlet (taki przynajmniej, jakim go Fortynbras portretuje), to dwie strony osobowości poety, dwie przeciwstawne i równoważne zarazem sfery jego doświadczeń: idealizm zderzony z codziennym, może etycznie nagannym, ale przecież życiowo nieuniknionym pragmatyzmem; marzycielstwo spotykające trzeźwy rozsądek; mentalność żołnierza ustępująca mentalności cywila. Trudno też nie zauważyć, że Hamleta, pomimo zasadniczych różnic, upodabnia do Fortynbrasa wyniesienie ponad tłum biernych zjadaczy chleba: W istocie taka sama okazuje się samotność i pycha poprawiaczy świata, co samotność i pycha artysty.

Ponowne poetyckie starcie Miłosza z Herbertem nastąpiło w poemacie *Gucio zaczarowany* (1965). W jego piątej części (W II, s. 137) znajduje się następujący fragment, opisujący postawę pewnego malarza, z którą autor bez wątpienia się utożsamia:

> Lubiłem go, bo nie szukał idealnego przedmiotu.
> Kiedy słyszał jak mówią: „Tylko przedmiot którego nie ma
> Jest doskonały i czysty", rumienił się i odwracał głowę.

W przytoczonym cytacie pojawia się czytelne odwołanie do poematu Herberta pt. *Studium przedmiotu*, wydanego w 1961 r. Dokładne przedstawienie meritum sporu przekracza ramy tej wypowiedzi. Ograniczę się zatem do stwierdzenia, że u Herberta przedmiot jest pojmowany, po pierwsze, jak twór umysłu, po wtóre, stanowi miejsce puste znaczeniowo – swego rodzaju ramę, w którą zostają dopiero wpisane rozmaite jego sensy: filozoficzne, estetyczne *etc.* U Miłosza istnienie przedmiotu poza podmiotem potwierdza świadectwo pięciu zmysłów. Jest on ponadto znakiem, w którym poprzez formę kulturową prześwituje treść metafizyczna. Herbert nie powtórzyłby za Miłoszem: „Opisywać chciałem ten, nie inny, kosz

warzywa z położoną w poprzek rudowłosą laską poru" (*Na trąbach i na cytrze*, W II, s. 183). W jego wierszach pojawiają się, owszem, konkretne rośliny, przedmioty użytkowe i dzieła sztuki, ale zamiarem poety nie jest przedstawienie ich jednostkowości i niepowtarzalności. Nie są one także widzialnymi symbolami metafizycznego porządku bytu. Stanowią natomiast miejsce krystalizacji znakotwórczej energii kultury. Niby ciemne lustra, same nieprzeniknione, odbijają ludzkie wady i śmieszności.

Jeśli spojrzeć na szkicowany tutaj w wielkim skrócie dialog obydwu poetów z perspektywy późnej twórczości Herberta, cała jego dotychczasowa poezja wydać się może gromadzeniem argumentów przed decydującym starciem. Bo już nie tyle zbuntowany uczeń zdecydował się przypuścić atak na kiedyś szanowanego i uwielbianego mistrza, ile poeta, który uwolnił się od kłopotliwej zależności, postanowił stanąć w szranki z innym poetą na równych prawach. Zmierzyć się z nim na jego własnym terenie. Jak Słowacki, który postanowił dowieść, że napisanie *Pana Tadeusza* nie wymaga aż tak wielkiego kunsztu. Tym można tłumaczyć wręcz natrętne przywoływanie i reinterpretowanie przez Herberta rozmaitych Miłoszowskich obrazów, wątków czy konkretnych utworów. Na przykład *Pica, pica L.* Jest swego rodzaju repliką *Sroczości*, wiersz *W mieście* wprost nawiązuje do *W mojej ojczyźnie*, cykl „lwowski" to odpowiedź na cykl *Litwa po pięćdziesięciu dwu latach*.

Czym na tym tle jest *Chodasiewicz*? Do pamfletu zbliża go złośliwa intencja, jaka przyświeca zamysłowi skreślenia portretu. Do paszkwilu – wycelowanie negatywnych ocen w konkretną osobę. Zatem paszkwil przebrany za pamflet? Nie do końca, skoro portretowany jest i nie jest tą samą osobą, albo też jest kimś, kto posiada rysy zarówno rosyjskiego poety z przełomu wieku, jak Czesława Miłosza. Bardzo swoiste i, co tu rzec, artystycznie oryginalne wykorzystanie chwytu liryki maski. Tego chwytu, którym Miłosz posługuje się często i z upodobaniem, oraz którego znaczenia i semantycznej nośności Herbert przede wszystkim od niego się nauczył. Wybór formy wypowiedzi nie jest zatem przypadkowy. Nie tylko wzmacnia siłę argumentów, ale też stanowi pośrednio manifestację rewolty czy nawet zdrady: oto uczeń zwraca broń swego mistrza przeciwko niemu.

Skłania to do zadania pytania, kim jest ten ktoś, kto ową maskę przywdział. Można by oczywiście odpowiedzieć najprościej: jedną z autokreacji Zbigniewa Herberta. Cała trudność jednak w tym, że owe autokreacje są w wierszach autora *Pana* Cogito – jak to pokazał przykład *Trenu Fortynbrasa* – chwiejne, a nieraz wewnętrznie sprzeczne. Jednolitość nadają im jedynie te wypowiedzi, które formułują etyczny kodeks poety. Tych wszakże jest, jak wiadomo, niewiele. Jaki zatem zespół przekonań daje się pośrednio zrekonstruować na podstawie *Chodasiewicza*? Pod adresem Miłosza pojawiają się w tym wierszu zarzuty: nierównego poziomu artystycznego („Pisał wiersze [...] raz przepiękne a raz zle", w których znaleźć można „patos liryzm doświadczenie grozę", „czasem wielki płomień", ale „nad wieloma ciąży jednak duch sztambucha", „pisał prozą – żal się Boże"); „uwijania się za sławą"; chwiejności poglądów („raz marksista raz katolik"), braku charakteru („chłop i baba"), niepewności tożsamości („pół Rosjanin a pół Polak"), powierz-

chowności wiedzy oraz eklektyczności poglądów („Swedenborga godził z Heglem"), snobizmu („szaraczek drugostolny", który chwali się lepiej urodzonym krewnym). Najcięższe zarzuty padają na końcu: emigracja jest taką formą egzystencji, która zwalnia od obowiązków: „żyć bez sankcji obowiązków każdy przyzna/ że na barkach ciąży nam ojczyzna/ mroczne dzieje atawizmy rozpacz/ znacznie lepiej w lustrach żyć bez trwogi".

Rekapitulując: przemawia ktoś, kto rości sobie pretensje do dobrej znajomości literatury; lekce sobie waży rozgłos; uparcie trzyma się własnych zasad, afirmuje postawę męską; jednoznacznie określa swoją przynależność narodową; posiada gruntowną wiedzę; obcy jest mu klasowy snobizm. A nade wszystko – jest prawdziwym patriotą, dzieli ze swoimi współziomkami dole i niedole, dlatego pozostał w kraju, choć znal dobrze pokusy przebywania za granicą.

Byłby to artystyczny autoportret Herberta? Jeśli tak, to niesłychanie zubożony, sprowadzony do najbardziej elementarnych rysów, nieomal karykaturalny. Gdzie tu miejsce na rozległość kulturowych aluzji, wieloznaczność dyskursu, mieniące się różnymi barwami odczucie świata. Jak daleko stąd do metamorfoz Pana Cogito. Jakby kwasy wylane na portretowanego przeżarły samego malarza. Jeśli to jedno z wcieleń Herberta, to niestety, nie najlepsze: rozgoryczonego, miotającego oskarżenia na swoich kolegów, uzurpującego sobie moralne prawo do osądzania innych.

Nie ma tutaj potrzeby odpierania zarzutów stawianych Miłoszowi – jego pisarstwo takiej obrony nie potrzebuje. Warto wszak zwrócić uwagę, że jadowita celność Herbertowskich oskarżeń w znacznej mierze bierze się z tendencyjnego zinterpretowania trafnie przecież rozpoznanych składników artystycznego światopoglądu Miłosza. Co należy podkreślić: w swoich najważniejszych rysach przeciwstawnego wobec światopoglądu Herberta. Do tych rysów należą: poczucie wewnętrznego pęknięcia, biorące początek ze społecznego wyobcowania (inteligent o rodowodzie szlacheckim); świadomość pochodzenia z regionu wielokulturowego i wieloetnicznego (skąd alergiczna wręcz niechęć do nacjonalizmu i szowinizmu): niemożność określenia się w XIX-wiecznych kategoriach przynależności narodowej (poeta jest depozytariuszem języka i kultury polskiej, ale zarazem deklaruje swoje przywiązanie do Litwy, gdzie się urodził); wreszcie potrzeba wykroczenia poza ograniczenia płynące z zamieszkiwania w gorszej części Europy.

Prowincjonalizm zarzuca zatem Miłoszowi ktoś, kto czuł się Europejczykiem? Korzystanie z uroków emigracji – ktoś, kto wiele lat spędził za granicą? Płynność narodowej samoidentyfikacji – ktoś, kto urodził się w wielonarodowym Lwowie? Niezasłużoną sławę – ktoś, kto uznany został za narodowy autorytet? Paradoksalność sytuacji każe stwierdzić, że na postawione na początku pytania nie ma, bo być nie może, jednoznacznej odpowiedzi. Wiersz *Do Czesława Miłosza* jest zarazem laudacją i kpiną. Jego autor ukrył swoje intencje za – co charakterystyczne, niezwykle rzadko stosowaną przez niego – bezosobową formą wypowiedzi, a znaczenia utworu powierzył rozbieżnym kontekstom. Herbert, już pośmiertnie, otrzymał nań odpowiedź. Jest nią – definitywnie zamykający dialog obydwu poetów – wiersz

Czesława Miłosza pt. *O poezji, z powodu telefonów po śmierci Herberta*[10]. W tym utworze została zawarta pochwała Herbertowskiej – i nie tylko Herbertowskiej – poezji, która

Oswobodzona z majaków psychozy,
Z krzyku ginących tkanek,
Z męki wbitego na pal
Wędruje światem
Wiecznie jasna.

10/ „Kwartalnik Artystyczny" 1999 nr 2, s. 67.

Mirosław DZIEŃ

Bogowie Herberta

Zbigniewa Herberta rozważania na temat Boga i (i bogów) stanowią część jego transreligijnej eschatologii. Sama eschatologia jest doktryną religijną dotyczącą kresu istnienia świata oraz człowieka. Jej genezy upatrywać można w powszechnych wierzeniach dotyczących życia pozagrobowego oraz moralnych sankcji jako zapłaty za czyny dokonane podczas ziemskiego życia. Aby przybliżyć czytelnikowi pojęcie „transreligijnej eschatologii", musimy cofnąć się do bardziej generalnych rozróżnień, jakie na gruncie Herbertowskiej poezji mogą się okazać wielce przydatnymi. Przede wszystkim warto wspomnieć tutaj o dwu postaciach eschatologii, a co za tym idzie, o dwóch sposobach opowiadania o sprawach ostatecznych. Mam na myśli eschatologię horyzontalną oraz eschatologię wertykalną. Pierwsza z nich („eschatologia horyzontalna") mieści się w granicach doczesności, tym samym będąc dostępną w jakimś stopniu dla poznawczego wglądu. „Eschatologia wertykalna" natomiast związana jest ściśle ze sprawami ostatecznymi, które wymykają się spod intersubiektywnie komunikowalnego i sprawdzalnego doświadczenia. Stanowi ona zatem swoistego rodzaju ontologiczny projekt i posiada charakter czysto postulatywny. I tak w zakres eschatologii horyzontalnej wchodzić będą zagadnienia takie, jak: doświadczenie cierpienia, śmierć i problem duszy ludzkiej, której bytowy status w świetle poezji Herberta nie jest do końca jasny; podczas gdy eschatologia wertykalna penetrować będzie takie problemy, jak: natura aniołów, szatana, koncepcja Boga (lub bogów), czy też ontyczny wymiar życia po śmierci i związane z nim kwestie piekła, czyśćca i nieba[1].

1/ W podobny sposób kwestię tę ujmuje Jacek Łukasiewicz, pisząc: „Te dwa kierunki – k u w i e c z n o ś c i i d o r a ź n o ś c i [podkr. M.D.], esencji i egzystencji – wykluczają się i łączą stale, tworząc zasadnicze napięcie strukturalne poezji Herberta", zob. J. Łukasiewicz *Krajobraz, czyli sposób bycia*, „Odra" 1991 nr 2, s. 44.

Zagadnienie Boga mieści się w wymiarze eschatologii wertykalnej, a zatem tej sfery, której metodyczna penetracja z natury swojej musi być kaleka i ograniczona. Fundamentalnym pytaniem, jakie należy sobie postawić, jest kwestia wizji Boga. Czy w wierszach poety mamy do czynienia z wyraźnie zaznaczonym monoteizmem, czy też jedynie ze szczególnego rodzaju politeizmem? Sprawa jest o tyle ważna, iż jej rozstrzygnięcie będzie posiadać daleko idące konsekwencje na gruncie odczytywania ontycznego statusu Istoty Najwyższej. Po pierwsze, musimy stwierdzić, że Herbert przyjmuje postawę ambiwalentną: mamy bowiem do czynienia z wierszami w sposób oczywisty odwołującymi się do tradycji monoteistycznej, więcej, do tradycji chrześcijańskiej, ale również poezja ta obfituje w odwołania do greckich bogów olimpijskich. Niewątpliwie świadczyć to może o świadomym zabiegu poety, który unikając zbyt daleko posuniętej jednoznaczności, chroni swoją wizję eschatologiczną przed przyporządkowaniem jej do jakiejś jednej, określonej koncepcji filozoficzno-religijnej. To zaś może podprowadzić nas do punktu, w którym poszukując odpowiedzi na pytania o kwestie eschatologiczne w twórczości poety, zarazem stanie przed nami wysiłek próby rekonstrukcji jego świata, próby odczytania modelu eschatologii jako ontologicznego projektu, w którym, nie zważając na istniejące już koncepcje teologiczne, często związane z partykularnymi denominacjami, na nowo zostają postawione najbardziej ważkie kwestie związane z pośmiertną egzystencją człowieka. Pomysł to iście karkołomny: postawić fundamentalne pytania związane z kondycją bytu ludzkiego i zbudować alternatywną wizję odpowiedzi na nie. Ale być może potrzeba wielkich, przekraczających często możliwości twórcze projektów, aby uświadomić sobie skalę problemu, i dać – być może nie w pełni zadowalającą – próbę odpowiedzi. I właśnie z taką próbą mamy do czynienia w twórczości Zbigniewa Herberta.

W pierwszym z opublikowanych tomów poetyckich, to znaczy w *Strunie światła* (1956), mamy trzy wiersze bezpośrednio odwołujące się do tradycji mitologii greckiej: *Do Apollina*, *Do Ateny* oraz *Nike która się waha*. Tym samym poeta na nowo przywołuje wielką tradycję poezji śródziemnomorskiej, zwracając uwagę na jej rys „apolliński". Jak powiada Fryderyk Nietzsche w *Narodzinach tragedii* (1871), ten nurt charakteryzował się harmonijnością, umiarkowaniem, powściągliwością i racjonalnością, tym samym przeciwstawiając się rysowi dionizyjskiemu, którego dominującymi cechami były spontaniczność, żywiołowość i nieokiełznanie. Apollo, którego przyzywa Herbert w pierwszej części wiersza, posiada wszystkie cechy charakterystyczne, jakie znajdujemy w mitologicznych podaniach. Jest więc nade wszystko bogiem muzyki, zatopionym w sobie, pełnym samouwielbienia, egotyzmu właściwego tym, którzy nie potrafią wznieść wzroku ponad własną, wystudiowaną w doskonałości twarz.

> we własną zasłuchany pieśń
> lirę podnosił na wysokość milczenia

zatopiony w sobie
źrenicami białymi jak strumień

[SŚ, s.22][2]

W opisie zdumiewa sztuczność, powiedzieć można za poetą – kamienność Apolla, to znaczy jego – o ironio! – „nieżyciowość".

W drugiej części wiersza poeta próbuje odmitologizować obraz boga, próbuje spojrzeć na niego z perspektywy ludzkiej, to znaczy obciążonej śmiertelnością. Z jednej strony, wyławiane „słone strzaskane torsy" – domyślać się należy, iż chodzi tutaj o pozostałości po greckich pomnikach boga, odnalezione w przybrzeżnych wodach Hellady – są dowodem upadku mitu, jego kruchości; z drugiej jednak – nadają mu o wiele prawdziwszy, bo pozbawiony koturnu sztuczności rys. Bóg Apollo jeśli może być ocalony w poetyckiej świadomości, to tylko w takim stopniu, w jakim pozbawiony zostanie swoich autoidentyfikacyjnych właściwości. Taki Bóg jawić się może zaledwie jako postulat porządkujący nasze wyobrażenia o ładzie i doskonałości, jako „ślad dłoni szukający kształtu". Zatem wymiar, z jakim tutaj mamy do czynienia, jest bliższy wymiarowi estetycznemu niż ontologicznemu. Powstaje jednak pytanie, czy bogowie olimpijscy w poezji Herberta pełnią jedynie rolę wskazującą na estetyczny i etyczny wymiar rzeczywistości? Czy nie kryje się tutaj próba powiedzenia czegoś więcej, próba wyznaczenia perspektywy, w której eschatologia znalazłaby swoistego rodzaju ubogacenie, otwierając się na doświadczenie antyku? Pytanie to na razie musi pozostać bez odpowiedzi, choć niewątpliwie pewne światło rzuca tutaj niedawna publikacja próz poetyckich Herberta, *Drogi i ścieżki*[3], a zwłaszcza trzeciej z nich, opatrzonej tytułem *Dziesięć ścieżek cnoty*. Znamienne jest użycie przez poetę liczby mnogiej w omawianym utworze, co – jak prawie wszystko u Autora *Pana Cogito* – posiada swoje znaczenie. Sam tytuł przywołuje Dekalog, ale zarazem dystansuje się wobec niego, już choćby przez fakt wspomnianej liczby mnogiej, która w odniesieniu do monoteistycznych religii hebrajskiej i chrześcijańskiej stanowi propozycję wyraźnie antytetyczną. Nie ma jednak w tym tekście – cokolwiek można o nim powiedzieć – klimatu obrazoburstwa. To raczej (jak staram się zasugerować) wyraz wytrwałego poszukiwania odpowiedzi na kwestie eschatologiczne. Używając języka fenomenologicznego, powiedzielibyśmy, że poeta podejmuje poszukiwania, zawieszając wszelkie wcześniej wypracowane koncepcje na tematy ostateczne; są one niczym innym jak autorską próbą zmierzenia się z nimi na swój własny rachunek. Na taki kierunek Herbertowskiej eschatologii naprowadza mnie również wypowiedź, jakiej udzielił poeta w szkicu

---

2/ Wykaz skrótów według następujących wydań tomów poetyckich Zbigniewa Herberta: SŚ – *Struna światła*, Wrocław 1994; HPG – *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997; SP – *Studium przedmiotu*, Wrocław 1995; N – *Napis*, Wrocław 1996; PC – *Pan Cogito*, Wrocław 1996; ROM – *Raport z oblężonego Miasta*, Wrocław 1992; R – *Rovigo*, Wrocław 1992; EB – *Epilog burzy*, Wrocław 1998.

3/ Por. Z. Herbert *Drogi i ścieżki*, „Plus Minus Rzeczpospolita", nr 92 (4649) z 19-20 kwietnia 1997, s. 14.

Akropol i duszyczka[4]. Dotyczy ona co prawda bardziej sfery estetycznej i etycznej, ale sądzę, że *per analogiam* pasuje do zagadnień ostatecznych. Poczucie misji to – jak dobitnie przekonuje nas kultura ponowoczesna – rzecz dziś owiana mrokiem, pogrążona w mgielnej krainie utopii. Z tym większym napięciem winniśmy się przyglądać tej próbie.

Ale przyjrzyjmy się bliżej *Dziesięciu ścieżkom cnoty*:

> 1. Bogów nie należy wzywać na pomoc nawet w przypadkach krańcowych, bowiem w tym czasie mogą być zajęci czymś innym, a zbytnia nasza natarczywość może wywołać skutek wręcz odwrotny. Poza tym jest rzeczą wątpliwą, czy jakikolwiek komunikat ludzki mógł się przedostać do ich uszu, z powodu lawin, wybuchów decybeli, nie mówiąc o magnetycznych burzach.
>
> 2. Należy kochać Bogów, bo to oczyszcza serce.
>
> 3. Wiele wskazuje na to, że pietyzm w stosunku do rodziców, opieka nad ubogimi, starcami, sierotami, troskliwy stosunek do zwierząt – są mile Nieśmiertelnym.
>
> 4. Modlić się można wszędzie. Najgorszym miejscem są świątynie. Panuje tam zaduch.
>
> [...]
>
> 10. Istnieją tylko grzechy duchowe. W grzechy ciała wpisana jest kara – paraliż postępowy rozpustników, otłuszczenie serca zbyt lekkomyślnie biesiadujących, donosicieli – platfusy.

Wydawać by się mogło, że poeta staje tutaj na gruncie politeizmu, a użycie dużej litery w stosunku do Istoty Najwyższej tylko taką diagnozę może ugruntowywać. Owszem, ale zarazem nie możemy zapominać, że Herbert jest mistrzem ironii, o czym wnikliwie i brawurowo pisał w swoim czasie Stanisław Barańczak w *Uciekinierze z Utopii*. Nie oznacza to, że Herbertowska ironia jest swoistego rodzaju sekretnym kluczem – żeby nie powiedzieć wytrychem – za pomocą którego będziemy w stanie zgłębić wszystkie zakamarki tej poezji. Dlatego musimy być ostrożni. Niewątpliwie, struktura tego tekstu oparta jest na Dekalogu. Pierwsze trzy „ścieżki cnoty" za swój przedmiot mają Bogów – tak samo jak w Kamiennych Tablicach ofiarowanych Mojżeszowi na Górze Synaj. Oznaczać to może, że odcięcie się poety od wizji judeochrześcijańskiej ma charakter, jak już powiedziałem, antytetyczny, ale nie tyle na płaszczyźnie ontologicznej, ile bardziej z uwagi na koncepcję budowania eschatologii „transreligijnej", to znaczy takiej, która wznosi się ponad wcześniej zaproponowanymi już rozwiązaniami. Jesteśmy teraz w newralgicznym punkcie naszych rozważań, wraca bowiem do nas pytanie o politeizm

---

4/ „Skoro zostałem wybrany – myślałem – i to bez szczególnych zasług, wybrany w grze ślepego losu, to muszę temu wyborowi nadać sens, odebrać mu jego przypadkowość i dowolność. Co to znaczy? To znaczy sprostać wyborowi i uczynić go wyborem moim. Wyobrazić sobie, że jestem delegatem czy posłem tych wszystkich, którym się nie udało. I jak przystało na delegata czy posła, zapomnieć o sobie, wysilić całą moją wrażliwość i zdolność rozumienia, aby Akropol, katedry, Mona Liza powtórzyły się we mnie na miarę mego ograniczonego umysłu i serca. I żebym to, co z nich pojąłem, potrafił przekazać innym", Z. Herbert *Akropol i duszyczka*, „Więź" 1973 nr 4, s. 7.

czy monoteizm Herbertowskiej koncepcji Boga (*vide* Bogów). Otóż uważam, że rozróżnienie na politeizm i monoteizm dla samego Herberta nie posiada żadnego znaczenia. Powiem inaczej: kwestia ta nie powinna być na gruncie tej poezji w ogóle stawiana. Nie mieści się bowiem ona w ramach metodologicznego projektu eschatologii horyzontalnej i eschatologii wertykalnej. Bóg czy też Bogowie w tej poezji nie mieszczą się ani w kategoriach monoteistycznych, ani w kategoriach politeistycznych, można powiedzieć, że transcendują te kategorie tylko po to (albo aż), by można na Niego (Nich) spojrzeć w nowy, nie obciążony wcześniejszym poznaniem sposób. Jeśli moje intuicje są słuszne, to *Dziesięć ścieżek cnoty* czytać należy jako swoistego rodzaju „dekalog", gdzie to, co nie zostało objawione – albo inaczej: to, czego objawienie jeszcze nie dopowiedziało, teraz ustami poety zostaje dopowiedziane, zostaje w swoisty sposób skomentowane. Herbertowi nie chodzi o budowanie jakiegoś nowego, autonomicznego systemu religijnego, on raczej próbuje „rozważać" tematy eschatologiczne ponad systemami, chce przyglądać się w sposób właściwy dla poety obdarzonego darem intuicji, która w języku poezji miejsce swoje znajduje w metaforze daleko wykraczającej poza czysto rozumowe uzasadnienie[5].

Herbert, będąc w swojej wizji spraw ostatecznych „transreligijnym", nie jest ani „religijnym", ani „antyreligijnym". Wizja Bogów z *Dziesięciu ścieżek cnoty* przypomina trochę Arystotelesowską koncepcję Nieporuszonego Poruszyciela, który co prawda jest pierwszą przyczyną zaistnienia świata, ale nie kwapi się, aby zwracać

5/ Warto w tym miejscu przywołać słowa Hannah Arendt: „Jeśli rozważymy dokładniej różne sposoby, w jakie język przerzuca pomost nad przepaścią pomiędzy sferą niewidzialnego a światem zjawisk, to możemy wstępnie zaproponować następującą koncepcję. Z sugestywnej definicji Arystotelesa, mówiącej, że język jest «znaczącym brzmieniem» słów, które same w sobie są już «znaczącymi dźwiękami», «przypominającymi» myśli, wynika, że myślenie jest czynnością umysłową realizującą te wytwory umysłu, które inherentnie tkwią w mowie i dla których język bez żadnego specjalnego wysiłku znalazł już właściwe, choć prowizoryczne pomieszczenie w świecie dźwięków. Jeśli mówienie i myślenie wypływają z tego samego źródła, to wtedy rzeczywisty dar języka może stanowić rodzaj dowodu, lub może raczej rodzaj znaku, że człowiek wyposażony jest w zdolność przekształcenia niewidzialnego w «zjawisko». Kantowska «kraina myślenia» może nigdy nie pojawić się naszym cielesnym oczom; jest ona dostępna, niezależnie od różnych zniekształceń, nie po prostu naszemu umysłowi, lecz naszym cielesnym uszom. I tutaj język umysłu dzięki metaforze powraca do świata widzialnego, aby oświetlić i wypracować dalej to, co może być powiedziane, choć nie może być zobaczone. Analogie, metafory i symbole są nićmi, za pomocą których umysł trzyma się świata nawet wtedy, gdy w roztargnieniu traci z nim bezpośredni kontakt, i które zapewniają jedność ludzkiemu doświadczeniu. Ponadto w samym procesie myślenia są modelami zachowania pozwalającymi uniknąć ślepego błądzenia tam, gdzie wiedza empiryczna, jedynie relatywnie pewna, nie może być naszym przewodnikiem. Prosty fakt, że nasz umysł potrafi znajdować analogie, że świat zjawisk przypomina nam o rzeczach, które same się nie zjawiają, może służyć jako rodzaj «dowodu», że umysł i ciało, myślenie i doświadczenie zmysłowe, niewidzialne i widzialne, przynależą do siebie i są jak gdyby dla siebie stworzone", H. Arendt *Myślenie*, Warszawa 1991, s. 160-161.

na niego swoją uwagę. Ironiczne stwierdzenie o rzekomym „zajęciu Bogów innymi sprawami" jest Herbertowskim sposobem na pozbycie się złudzeń co do możliwości nadprzyrodzonej interwencji nawet w obliczu „sytuacji krańcowych". Pozbycie się złudzeń oznacza zdanie się na własne siły, jest pogodzeniem się z koniecznością cierpienia. Drugie zalecenie wyraźnie wskazuje na głęboką więź, jaką „należy" podtrzymywać z Bogami. Więź ta jest więzią miłości – i przynosi duchowe oczyszczenie, swego rodzaju *katharsis*. Zatem nasz stosunek do Istot Najwyższych swój punkt kulminacyjny znajduje na poziomie moralnym, tym samym wyznaczając dalszą perspektywę postępowania, której wyrazem będą: „pietyzm w stosunku do rodziców, opieka nad ubogimi, starcami, sierotami, troskliwy stosunek do zwierząt".

Utworem ukazującym stosunek Bogów do ludzi jest wiersz *Nike która się waha*. Ten wielokrotnie interpretowany tekst przywołuje obraz Nike, bogini zwycięstwa, nie znanej jeszcze Homerowi, a po raz pierwszy wymienionej przez Hezjoda. Herbert w wierszu tym kreśli obraz Nike jako pełnej ciepła i współczucia wobec młodzieńca, przyszłej ofiary wojny. Bogini – pisze poeta – „ma ogromną ochotę / podejść / pocałować go w czoło". Jest to zatem jeden z tych gestów, jakie składają się na intymne stosunki między podmiotami. Pocałunek w czoło często jest przejawem błogosławieństwa, szczególnego rodzaju uczuciowej więzi i wzajemnego szacunku. Nike powstrzymuje jednak uczucie lęku, lęku Bogini, a więc tej, w rękach której leży los – zresztą już przesądzony – owego młodzieńca. Okazuje się, że nie należy (jak gdyby to zastrzeżenie miało znaczenie warunku *sine qua non* jej bóstwa) naruszać postanowionych wyroków, nie należy poddawać się „chwili wzruszenia". Nike pozostaje na swoim miejscu, nie ulega emocjom, gdyż:

rozumie dobrze
że jutro o świcie
muszą znaleźć tego chłopca
z otwartą piersią
zamkniętymi oczyma

Eschatologiczne skłonności autora *Pana Cogito* biorą się i stąd, że, jak pisze Jacek Trznadel:

> Herbert literaturę traktuje jak pisanie święte, ale zarazem rzeczywistość, w myśl poglądu, że mit mówi o faktach prawdziwych. Świętość ogarnia wszystko, ale staje się ciężka, dotykalna, a aureolę ma z kamienia. Dlatego nie ma u Herberta rozdziału między przeszłością a teraźniejszością.[6]

Na miejscu wydaje się przypomnienie – odkrywanego obecnie – starożytnego myśliciela Salustiosa, który w dziele *O bogach i świecie* napisał: „Te rzeczy nigdy się nie zdarzyły, ale są zawsze". Stąd też nie może dziwić w poezji Herberta „aczaso-

6/ Por. J. Trznadel *Kamienowanie mądrości*, w: „Literatura" 1972 nr 41, s. 1.

wość", w którą wpisana jest ciągłość wydarzeń i sensów, jak gdyby sprawy Bogów i ludzi wymieszały się. Granice między nimi wyznaczyć może tylko stosunek do wartości najwyższych i nie podlegających dewaluacji, stających jak słupy Heraklesa na krańcach możliwej do zwerbalizowania rzeczywistości.

Kolejnym istotnym utworem pokazującym Herbertowską próbę spojrzenia na Bogów, ich naturę oraz rolę, jaką spełniają, jest wiersz *Hermes, pies i gwiazda* z tomu opatrzonego tym samym tytułem. Hermes „czuje się samotny", pragnie towarzystwa. Spotykając psa – który jest symbolem wierności i przyjaźni – proponuje mu wspólną wędrówkę. Punktem wyjścia w rozmowie Hermesa z psem jest stwierdzenie boga, że ludzie nie są godni zaufania, ponieważ „zdradzają bogów". Przeciwstawia się im wobec tego zwierzęta: „nieświadome i śmiertelne". Hermes postuluje odegranie teatralnej sceny, by pies lizał jego ręce. „– Owszem – odpowiada niedbale pies – będę lizał twoje ręce. Są chłodne i mają dziwny zapach". Propozycja złożona spotkanej gwieździe, aby „pójść [...] na koniec świata", zostaje przez gwiazdę od razu przyjęta. Hermes również gwieździe proponuje zainscenizowanie dramatu: „Postaram się, aby tam [na końcu świata – dop. mój, M.D.] było przeraźliwie i abyś musiała oprzeć głowę na moim ramieniu". Okazuje się jednak, że zabiegi podejmowane przez Hermesa dla pozyskania towarzyszy drogi były niepotrzebne. Każde z nich czuje się tak samo samotne, każde z nich popadło w głęboką depresję, stąd najmniejsza próba wyjścia z niej od razu, choć z różnym natężeniem emocjonalnym, zostaje przyjęta. Pies wyraża aprobatę z „niedbałością", a gwiazda „mówi szklanym głosem". Wiersz, jak często u Herberta, kończy się przewrotnie:

> Idą. Idą. Pies, Hermes i Gwiazda. Trzymają się za ręce. Hermes myśli, że gdyby drugi raz wyruszał szukać przyjaciół, nie byłby taki szczery.
>
> [HPG, s.148]

Poszukiwanie przyjaciół okazało się odnalezieniem takich samych – poszukujących, samotnych, zagubionych. Wniosek wydaje się narzucać z całą oczywistością: tak naprawdę w świecie nie ma niczego niewzruszonego, nie dotkniętego jakąś tęsknotą, jakąś samotnością. Nie ma nikogo, kto nie pragnąłby znaleźć lekarstwa na własną, niepełną egzystencję. Wszystko okazuje się tak samo kruche i poddane uczuciu zwątpienia. Gwiazda stwierdzi, że wszystko jedno dokąd idzie, bo „niestety nie ma końca świata". Nie ma zatem również końca naszej samotności. Jedyną rzeczą, jaką jesteśmy w stanie wspólnymi silami osiągnąć, to „trzymać się za ręce". A więc okazać sobie minimum uczucia, wykrzesać odruch wspólnoty wobec obcej i wrogiej rzeczywistości.

Osobne miejsce zajmuje wiersz *Apollo i Marsjasz* z tomu *Studium przedmiotu* (1961). Mamy tutaj do czynienia z sytuacją konfliktu między Bogiem a człowiekiem. Okazuje się bowiem, że istnieją granice harmonii, istnieje granica tożsamości, której przekroczenie poczytane być musi jako zamach na „inność", zamach na atrybuty, które – z uwagi na los i jego mroczne wyroki – przypisane być mogą tylko

jednej ze stron. Ponieważ tego pojedynku Marsjasz nie mógł wygrać – jest jednak (mocą paradoksu właściwego dla tej poezji) jego zwycięzcą. Przywołując świetny esej Ryszarda Przybylskiego – *Krzyk Marsjasza*, nie sposób nie wskazać na istotne moim zdaniem spostrzeżenie na temat powrotu do właściwego rozumienia natury Apolla, tak innego przecież, jaki proponował Fryderyk Nietzsche[7]. Apollon, dla którego miara jest bliższa „prawdy" niż „harmonii", okazuje się okrutnikiem, wyzutym z uczuć, konsekwentnym egzekutorem przewagi, jaką daje mu nad Marsjaszem jego boska natura. Tak więc linia demarkacyjna pomiędzy boskością i nieboskością oddziela zwycięzców od pokonanych; stanowi ostrzeżenie przed jakąkolwiek próbą wejścia w konkury z boskością; przed próbą zmierzenia się z tym, co – ze zrządzenia losu – okazać się musi zwycięskie. Jedynym orężem, jakim Marsjasz opowiada o sobie i o swoim cierpieniu, jest krzyk.

Być może krzyk ten interpretować możemy jako przejaw odgrażania się Bogu; jako wyraz urażonej, choć do końca niezłomnej postawy umierającego Sylena. Być może – wreszcie – krzyk Marsjasza, nieartykułowany – tym samym bardziej osobisty, wydobywający się z samego wnętrza jestestwa pokonanego, jest gestem ostrzeżenia przed boską „czystością" – „wstrząsany dreszczem obrzydzenia / Apollo czyści swój instrument" – nieczułą na wszelki sprzeciw, na próbę zmierzenia się z doskonałością; na manifestację alternatywy wyrażającej się w tym, co niepokorne, pełne zuchwałości, różnorodności i nieokreśloności. Jednak Apollo nie jest w stanie udźwignąć takiej porcji buntu:

> to już jest ponad wytrzymałość
> boga o nerwach z tworzyw sztucznych

Nie ma zbyt wielu wierszy Herberta o wyraźnie chrześcijańskim zabarwieniu, ale te nieliczne wnoszą wiele do rozważań nad Herbertowskim postrzeganiem Boga. Mam na myśli wiersz *Na marginesie procesu* z tomu *Napis* (1969); *Domysły na temat Barabasza – Elegia na odejście* (1990) oraz utwory *Książka* i *Homilia* ze zbioru *Rovigo* (1992). Dwa pierwsze z nich swoją liryczną akcję sytuują w czasie bliskim śmierci Chrystusa.

W wierszu *Na marginesie procesu* poeta, przyglądając się beznamiętnie procesowi Chrystusa, widzi w nim jeden z wielu epizodów. Herbert powątpiewa o rzetel-

7/ Przybylski pisze: „Dla epoki, która odziedziczyła nietzscheańską koncepcję Apollona jako boga harmonii, efeb Herberta – grabarza idei ładu świata – może wydawać się nieporozumieniem. Nic bardziej błędnego. Herbert nie uległ tylko mistyfikacji, z której tak trudno wydobyć się nie tylko klasycznej filologii niemieckiej, lecz również polskiemu ogółowi czytelniczemu. Pod ogromnym bowiem wpływem Winckelmanna, z którego – mimo wszystko – nie potrafił wyzwolić się nawet autor *Narodzin tragedii*, pojmuje się na ogół apollińską miarę jako utemperowanie. Herbert natomiast powrócił do rzeczywistego Apollona, dla którego miara była nie tyle harmonijną proporcją, ile rozważoną prawdą. Apollo przestał być dlań «balsamem leczniczym rozkosznej złudy», która łagodzi wszelką potworność prawdy", R. Przybylski *Krzyk Marsjasza*, „Współczesność" 1964 nr 20, s. 1.

ności ewangelicznych przekazów dotyczących procesu Jezusa. Narrator przyjmuje postawę sceptycznego intelektualisty, na zimno analizującego zaistniałą sytuację. Jest po stronie faktów, te zaś są suche i pozbawione emocji. Poeta powiada, że trudno z procesu sądowego uczynić dramat. Jest to zatem próba oddramatyzowania procesu oraz wyroku wydanego na Chrystusa. Sam Chrystus potraktowany jest tutaj bez emfazy, bez aury niezwyczajności. Powiem więcej: nie pada ani razu w wierszu jego imię ani przydomek wskazujący na jego boskie pochodzenie. Mowa jest jedynie o „mało groźnym Galilejczyku":

Sanhedryn nie sądził w nocy
czerń potrzebna wyobraźni
jaskrawo nie zgadza się ze zwyczajem

jest rzeczą nieprawdopodobną
aby gwałcono święto Paschy
z powodu mało groźnego Galilejczyka
podejrzana wydaje się zgodność opinii
tradycyjnych antagonistów – Sadyceuszy i faryzeuszy

[N, s.25]

Domysły na temat Barabasza, wiersz z tomu, którego publikacja przypada na rok 1990, a zatem ponad dwadzieścia lat po utworze przywołanym wyżej, do złudzenia przypomina ciąg dalszy przerwanej opowieści. Być może wiersz ten przeleżał całe lata w szufladzie, a może jest to tylko – tak charakterystyczna dla Herberta – umiejętność podejmowania raz poruszonych już tematów. Wiersz *de facto* traktuje o samotności, o wyobcowaniu sprawiedliwego – Nazareńczyka (i tutaj, jak w *Na marginesie procesu*, nie pada określenie: Jezus Chrystus) wobec zbiorowej histerii. Poeta nie oczyszcza się, nie zrzuca z siebie winy, umieszczając samego siebie pośród krzyczącego tłumu:

Pytam bo w pewien sposób brałem udział w sprawie
zwabiony tłumem przed pałacem Piłata krzyczałem
tak jak inni uwolnij Barabasza Barabasza
Wołali wszyscy gdybym ja jeden milczał
stałoby się dokładnie tak jak się stać miało

W zwolnieniu Barabasza i jego dalszym losie Herbert dopatruje się „gry losu", „uśmiechu fortuny". To jeden z istotnych momentów w poezji Zbigniewa Herberta. Los i fortuna są władne projektować nasze życie.

Los i fortuna nie są w stanie dotknąć tylko Boga-Człowieka. On zostaje sam, sam do końca: „bez alternatywy". Oczywiście w tym miejscu Herbert bardzo delikatnie dotyka całego misterium paschalnego Chrystusa. „Bez alternatywy" – te

słowa mogą być rozumiane jako przejaw boskiej determinacji, aby dokonać – nawet za cenę przelanej krwi jedynego Syna – dzieła Odkupienia i Zbawienia.

A Nazareńczyk
został sam
bez alternatywy
ze stromą
ścieżką
krwi

Odwołującym się do tradycji judeochrześcijańskiej jest również, ważny w całym poetyckim dorobku Zbigniewa Herberta, utwór *Książka* z tomu *Rovigo*. Jest to jeden z tych wierszy, w których poeta z całą wyrazistością komunikuje swoje żywe zainteresowanie sprawami ostatecznymi:

Od pół wieku tkwię po uszy w Księdze pierwszej rozdział trzeci wers VII

To oczywiście fragment z Księgi Rodzaju: „A wtedy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nadzy; spletli więc gałązki figowe i zrobili sobie przepaski"[8]. „Nigdy nie poznasz Księgi dokładnie" – powiada poeta – prawda objawiona przez Boga w Biblii jest prawdą wymykającą się rozumowi podporządkowanemu regułom logicznym. Ponieważ „najgorszą rzeczą w sprawach ducha jest pośpiech", należy poddać swoje życie zasadzie *festina lente*; tak już jest, że zaproszenie do poznania prawdy jest zaproszeniem do kontemplacji, do ciszy modlitewnego skupienia. Księga dostarcza ważkiej wskazówki:

Mówi: zapomnij, że czeka ciebie jeszcze dużo stronic
tomów łez bibliotek czytaj dokładnie rozdział trzeci
w nim bowiem jest klucz i przepaść początek i koniec

Znamienną rzeczą jest fakt, iż właśnie trzeci rozdział Księgi Rodzaju traktuje o upadku pierwszych rodziców i wygnaniu ich z Raju. W ten oto sposób znajdujemy definitywne potwierdzenie tezy o utracie Raju, wygnaniu z krainy ładu i harmonii – jako jednym z najważniejszych motywów twórczości poetyckiej Zbigniewa Herberta. Stąd też syndrom upadku oraz tęsknota za odzyskaniem utraconego Raju wydaje się nicią przewodnią, po której porusza się artystyczna propozycja poety.

Herbert podejmuje się karkołomnego wręcz zadania: po pierwsze, pragnie opisać kondycję człowieka egzystującego poza Rajem, a po drugie, szuka sposobu (drogi) powrotu do Raju. Centralną rolę w tym zamyśle odgrywa Herbertowska eschatologia – czyli poszukiwanie ostatecznych (definitywnych) spełnień zarówno na płaszczyźnie moralnej, jak i bytowej. Poezja Herberta zdaje się poszukiwać ta-

8/ Por. Rdz 3, 7.

kiego eschatologicznego „projektu", dzięki któremu byłby możliwy do zrealizowania – przynajmniej potencjalnie – postulat powrotu do utraconego Raju. Innymi słowy, chodzi o taką drogę (lub zespól dróg, sposobów), która umożliwiłaby osiągnięcie ładu i harmonii na płaszczyźnie moralnej i metafizycznej. Wydaje się, że niezbędne w tym projekcie są rozważania na temat eschatologii, gdzie napięcie między jej doczesnym – horyzontalnym wymiarem (eschatologia horyzontalna), a wiecznym – spełnionym stadium (eschatologia wertykalna) wyznaczają pole kształtowania się Herbertowskiej koncepcji powrotu do harmonii, przezwyciężenia konieczności i przypadkowości, a także odnalezienia etycznego wymiaru ludzkiej egzystencji. Drugim – równie ważnym – zagadnieniem jest fenomenologia cierpienia jako warunek *sine qua non* właściwej egzystencjalnej postawy podmiotu poszukującego swojego ostatecznego spełnienia.

Adam DZIADEK

Poemat bukoliczny Aleksandra Wata

Poemat bukoliczny Aleksandra Wata jest utworem niezwykłym z wielu przyczyn, począwszy od tego, że należy do jego ineditów i nigdy nie został przez poetę ostatecznie ukończony, pozostając w momencie jego śmierci jeszcze w fazie obróbki, o czym mogą świadczyć kilkakrotnie poprawiane rękopisy tego tekstu, a także fakt, że nie znalazł się on w wyborze wierszy *Ciemne świecidło*, przygotowywanym przez samego poetę dla paryskiej „Libelli" w 1967 roku. Niezwykłość tego przedsięwzięcia można też oceniać miarą oryginalnej formy gatunkowej, jaką wybrał poeta, a nawet – o czym szerzej za chwilę – stworzył specjalnie dla tej właśnie jednej, jedynej i niepowtarzalnej wypowiedzi. Owa niezwykłość wynika także z ogromnej, skomplikowanej i wielopoziomowej sieci uwikłań intertekstualnych, w którą wpisuje Wat swoją własną wypowiedź. Pod tym względem utwór Wata jako „człowieka" tekstowego, człowieka wychowanego w „tekstowym świecie" jest, podobnie jak wiele innych utworów, konsekwencją nadmiaru i koniecznie trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że Wat należał do tych pisarzy, którzy bardzo chętnie posługiwali się „cudzą mową" w rozmaitych jej odmianach.

Cechą znamienną dla tej poezji jest znaczące zróżnicowanie formalne i tematyczne, niemal „nonszalanckie" przeskoki od rodzaju do rodzaju, od gatunku do gatunku, różnorodność stylów mowy, dyskursywność, co zdarza się nawet w obrębie jednego utworu. Teksty Wata są często tekstami *scriptibles*, a więc tekstami do powtórnego napisania, wymuszającymi na czytelniku aktywną, krytyczną lekturę, co czyni zeń wytwórcę tekstu, w odróżnieniu od takich, które są jedynie *lisibles*, a więc tekstami do przeczytania[1]. Są one „wielogłosowe", „zrobione" z wielu wymieszanych ze sobą języków, zaskakujących skojarzeń i zderzeń odległych obrazów czy motywów. Na przykład w pierwszej i drugiej części *Snów sponad morza śródziemnego* poddany psychoanalizie – „Oburącz, w zmysłów skupieniu, pieczołowi-

1/ Por. R. Barthes *S/Z*, Paris 1970, s. 11.

cie, doktorze, jak latarnię nosiłem przed sobą klatkę z młodej trzciny, a kołował w niej motyl, nie umiem go nazwać" – i wypluty przez rybę „ze starej rodzin Balistes Capricus" Jonasz przypomina bardziej Pinokia niż biblijnego bohatera, a z kolei wypowiedź poetycka podobna jest miejscami do dziecięcej paplaniny: „W mieściem zatem portowem"; „Głuchoniemiście w tym mieście. W przeklętym. W tym mieście przeklęci". W wierszu *Na spacerze* raj został potraktowany jako *isprawitielno trudowoj łagier*, w *Biografii* Edyp to komsomolec, a Jokasta jest sławną dojarką. Wreszcie w *Poemacie bukolicznym* występuje Kain, który: „Ułożył się wygodnie jak na kanapce u psychoanalityka". W roku 1958, a więc w rok po wydaniu zbioru *Wiersze*, Artur Międzyrzecki pisał:

> [...] ta poezja obejmuje za jednym zamachem wszystkie pojęcia zewnętrznej poetyki opisowej, twórczość refleksyjną, liryczną i retoryczną, społeczną i samotniczą, krajobrazową wiejską i miejską (czyli urbanistyczną), wesołą i smutną (czyli optymistyczną i pesymistyczną)...[2]

Jest też w tych wierszach coś z *discours carnavalesque*, bufonady czy burleski, nawet w tych miejscach, gdzie jest mowa o cierpieniu, śmierci, eschatologii. Często wylania się z nich wizja świata uporządkowanego i jednocześnie chaotycznego, kierowanego regułami prawa i ról społecznych i jednocześnie pogrążonego w szaleństwie. Miłosz mówił, że kiedy przygotował dla swoich studentów przekłady wybranych wierszy Wata na angielski, ci określili je wówczas jako *zany* (to nieformalne słowo oznacza w języku angielskim coś dziwnego, ekscentrycznego, szalonego), podobnie jak filmy braci Marx[3] czy *Gargantuę i Pantagruela* François'a Rabelais'go.

Kompozycja wielu wierszy Wata oparta jest na kolażu tekstowym. Kolażem tekstowym, czy inaczej intertekstowym, bo konstrukcja kolażu wymusza w końcu powstanie sieci relacji międzytekstowych, rządzą jednak odrębne prawa[4]. Laurent Jenny mówiąc o semiotyce kolażu intertekstowego, stwierdza, że

> Tekst literacki jest zawsze „kolażem", ponieważ zawsze polega na wycinaniu, wykrawaniu. A pozornie ekscentryczny gest „kolażu intertekstowego" dowodzi jedynie konieczności pokawałkowania reprezentacji oraz siły związku właściwego pisaniu poetyckiemu.[5]

Jenny wskazuje tym samym na problem bardzo ważny także dla twórczości Wata – problem reprezentacji, trudności przedstawiania w obliczu ulotnej rzeczy-

---

2/ A. Międzyrzecki *Skala widzenia*, w: „Nowe Książki" 1958 nr 4, s. 194.

3/ Cz. Miłosz *Prywatne obowiązki*, Paryż 1985, s. 64. Zob. też Cz. Miłosz *Poeta Aleksander Wat*, w: tegoż, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 234.

4/ Na ten temat zob. zwłaszcza Groupe μ, *Deuze bribes pour decoller (en 40.000 signes)*, w: „Revue d'Esthetique" 1978 nr 3-4; R. Nycz *O kolażu tekstowym*, w: *Tekstowy świat*, Warszawa 1993, s. 189-224.

5/ L. Jenny *Sémiotique du collage intertextuel ou la littérature à coup de ciseaux*, w: „Revue d'Esthetique" 1978 nr 3-4, s. 172.

wistości, natłoku informacji. Technika kolażu u Wata wiąże się często z działaniami euforycznymi, z ludycznością wiodącą do tworzenia zabawnych kombinacji znaczeniowych. W jego twórczości staje się ona „jedną z najbardziej skutecznych strategii uzasadnienia wszelkich iluzji reprezentacji"[6].

Podstawą teorii tekstu jest dla Wata, już od etapu *Mopsożelaznego piecyka...*, intertekstualność[7] (choć sam poeta nigdy nie używał tego terminu, wypowiadał się w tej sprawie wielokrotnie, a niektóre z tych wypowiedzi do złudzenia przypominają definicje intertekstualności proponowane przez teoretyków literatury, np. Julię Kristevę czy Rolanda Barthes'a).

Ustanawiając intertekstualność konstytutywną cechą praktyki pisania Wata, nie myślę o poszukiwaniu i badaniu rozległych kontekstów jego wierszy. Wszelkie badania wpływów odciskających swój ślad na tej uczonej, erudycyjnej poezji wydają się z gruntu chybione. Autora *Poematu bukolicznego* nie można umieścić wśród pisarzy, którzy pieczołowicie i starannie cyzelują poszczególne zdania, figury, mówiąc krótko, formę swoich utworów. Estetyka tych wierszy oparta jest na pewnej „niedbałości" formalnej, wynikającej zapewne ze spontanicznego zapisu, przypominającego *écriture automatique* surrealistów. Taki sposób pisania tekstu literackiego ukształtował się już we wczesnej twórczości poety[8]. Czytelnik Wata bombardowany jest dziesiątkami skomplikowanych słów, neologizmów, obcojęzycznych zwrotów, cytatów (które Wat podaje czasem z błędami lub, cytując z pamięci, zmienia ich brzmienie) i aluzji, których rozszyfrowanie i zrozumienie często wymaga przyłożenia do tekstów obszernego aparatu erudycyjnego.

> Zrozumiałem wtedy – pisze Miłosz – że wiersze Aleksandra pochodzą z nadmiaru i że są drobną częścią wielkiej całości, która bez ustanku w nim się układa, domaga się głosu i której inną częścią są urzekające słuchaczy opowieści świadka i uczestnika wydarzeń.[9]

Ów „nadmiar", o którym wspomina Miłosz, wywierał na jego pisanie wpływ destrukcyjny. Wat pozostawił po sobie wiele utworów nie dokończonych, urwanych, zaledwie naszkicowanych, co było częściowo wynikiem dręczącej go choroby, ale nie tylko. Pragnął stworzyć dzieło, które byłoby opatrzone tytułem *Wszystko*

6/ Groupe *μ Deuze...*, s. 33.

7/ Zwrócił na ten fakt wcześniej uwagę Venclova, który wskazał na związki poezji Wata z koncepcjami Jakobsona i Łotmana, odmawiając jej skrajnych rozwiązań poststrukturalistycznych. T. Venclova *Aleksander Wat. Life and Art of an Iconoclast*, New Haven and London 1996, s. 212-213. Zdaniem Venclovy, „w *Piecyku* ludzka świadomość została implicytnie zdefiniowana jako całkowicie wyznaczona przez kody kulturowe" i nieco dalej: „*Piecyk* jako tekst odwołuje się do nieskończonej liczby innych tekstów i nie posiada referentu, który mógłby ustabilizować jego znaczenie" (s. 212).

8/ Por. *Coś niecoś o „Piecyku"*, w: A. Wat *Ciemne świecidło*, Paryż 1968. W tym dodanym przez Olę Watową do tomu wierszy szkicu czytamy: „Na parę lat przed André Bretonem, ale z tej samej co on inspiracji freudowskiej, doszedłem do «*écriture automatique*», nazywałem to samozapisem, automigawką" (s. 230).

9/ Cz. Miłosz *Przedmowa*, w: A. Wat *Mój wiek*, Londyn 1981, s. 9.

o wszystkim, ale ostatecznie nigdy takiego dzieła nie napisał. Jego poezja jest nierówna, bo obok wierszy „doraźnych", nawet słabych, są też prawdziwe arcydzieła, odznaczające się lekkością, prostym klasycznym rysunkiem, a przecież wyłaniające się z ciemnych obszarów nieświadomości za sprawą pierwotnego, przedsymbolicznego rytmu, nadającego słowu poetyckiemu kształt, zanim jeszcze rozpocznie się proces znaczenia.

Poemat bukoliczny powstał najprawdopodobniej w 1964 roku, kiedy Wat wraz z żoną przebywał w Berkeley, zaproszony przez slawistykę tamtejszego uniwersytetu. Potwierdzają to liczne realia amerykańskie, wpisane we *Wstęp do eposu „Kain i S-ka" (w przygotowaniu od wielu lat)* – pierwszą, otwierającą część poematu. Jednak z pomysłem napisania takiego tekstu autor musiał się nosić już znacznie wcześniej, jest to jeszcze jeden tekst rozpoczęty, a nigdy nie dokończony, zaistniały w zamyśle twórcy i nigdy ostatecznie nie zrealizowany. Przypomnijmy w tym miejscu, że jednym z głównych bohaterów wiersza *Na spacerze* jest właśnie Kain, a niektóre pomysły interpretacyjne mitu biblijnego, zawarte w tym właśnie utworze, do złudzenia przypominają rozwiązania, jakie znajdujemy w *Poemacie bukolicznym*, z jedną może różnicą – są o wiele bardziej skondensowane, a nie tak szeroko rozwinięte jak właśnie w *Poemacie*. Sam *Poemat* daje się wpisać w cały cykl późnych wierszy, które stanowią próbę reinterpretacji mitów biblijnych, a zwłaszcza mitów zawartych w *Starym Testamencie*. Jest to fakt bardzo znamienny w późnej twórczości Wata, zwłaszcza że w tym samym okresie jego twórczości powstaje wiele wierszy odnoszących się do genealogii poety (*Na melodie hebrajskie*, *Prochów moich braci garsteczka taka...*, *Próba genealogii* i wiele innych). Ta sama sprawa ujawnia się w rozmowach z Czesławem Miłoszem w *Moim wieku*, a także w *Dzienniku bez samogłosek*. Edytorzy Wata – Anna Micińska i Jan Zieliński – wyróżnili nawet w wydaniu *Poezji zebranych* (Kraków 1992) cykl opatrzony tytułem *Przypisy do Ksiąg Starego Testamentu* (*Do Izajasza*, *Do Księgi Królów I*, *Do Księgi Jonasza*). Nie będę w tym miejscu, a nawet nie chcę, rozpatrywać kwestii tożsamości Wata, poczucia jego własnej tożsamości. Chciałbym raczej zaznaczyć te wątki tematyczne, które w całym dziele Wata wydają mi się szczególnie istotne i które wielokrotnie od samego początku swojej twórczości podejmował autor *Mopsożelaznego piecyka*: problem pochodzenia zła, kwestia historii – są to zjawiska uniwersalne i Wat stara się na nie patrzeć spoza jakichkolwiek podziałów ideologicznych.

Forma *Poematu bukolicznego* wymyka się właściwie jakimkolwiek klasyfikacjom gatunkowym czy nawet rodzajowym – ni to proza, ni to poezja. Jak na utwór poetycki jest za bardzo prozatorski, a jak na utwór prozatorski jest za bardzo poetycki. Brak tu cechy uporządkowania naddanego, właściwej tekstom poetyckim – budowy stroficznej (choć ten akurat wyznacznik w świetle poezji współczesnej jest dosyć wątpliwy i nie rozstrzygający). *Poemat* nie spełnia właściwie wymogów gatunku, zapisanych w tradycyjnych poetykach opisowych. Zresztą już w samym zakończeniu *Wstępu do eposu* zamieścił Wat wtrącone w nawias słowa: („Ale co ten wstęp i ów szyld ma wspólnego z eposem / w przygotowaniu?/ Nic, absolutnie nic.

Poza tytułem, który jest zresztą dla eposu niestosowny"). Granica między poezją a prozą jest tu całkowicie zatarta, wers dowolnie wydłużany lub skracany (przez co trudno jest uchwycić różnicę pomiędzy członowaniem naturalnym a arbitralnym), albo po prostu przechodzi w zapis prozatorski, a tekst poetycki zamienia się nagle w esej filozoficzny, po to, by ponownie powrócić nagle do formy wierszowej.

Aby dokonać przybliżonego choćby określenia formy tego utworu, trzeba odwołać się do metatekstowych zapisków samego poety:

> Strefa pograniczna między poezją-poezją a prozą-prozą (nie mam na myśli najlichszego jej gatunku, tzw. prozy poetyckiej): ruch poezji do prozy i *vice versa*, stwarza dynamiczne napięcia i możliwości odnowy jednej i drugiej – najcenniejsze to odkrycie poetyki Eliota. Na tym *nb.* polega oryginalność Różewicza, a także – od przeciwnego brzegu – prób Ważyka i moich własnych.[10]

lub też:

> [...] moje zainteresowania tzw. formalne zmierzają chyba wyłącznie do tego, by znaleźć się i utrzymać na wąskiej granicy pomiędzy prozą-prozą (broń Boże, prozą poetycką!) a poezją-poezją (byle nie prozatorską).[11]

Tak więc ani poezja, ani proza, a zatem co? Tak, jak chciałby Wat, byłaby to forma „pograniczna". Ma to oczywiście swoje głębsze uzasadnienie i wiąże się z poszukiwaniem epickich korzeni poezji, ale też wskazuje na specyficzność języka polskiego jako języka poezji, co potwierdzają metafory użyte przez poetę w jego opisie:

> [...] polszczyzna jest o p o r n a względem poezji, s u r o w i e c t o f o n e t y c z n i e i s e m a n t y c z n i e t w a r d y, s z o r s t k i, k a n c i a s t y [...]. Polszczyzna jest nade wszystko m a t e r i ą r z e ź b i a r s k ą, a nie malarską; poeta polski pracuje jak w twardym drzewie czy kamieniu. [...] Wydaje się, że najwłaściwsze są wiersze polskie, w których odczuwa się opór i mękę surowca językowego. [wszystkie podkreślenia moje – A.D.][12]

Wróćmy raz jeszcze do kwestii gatunku, do samego tytułu, a zwłaszcza do słowa „bukoliczny", które implikuje w końcu, podobnie jak słowo „poemat" (w domyśle „poemat prozą"), przynależność gatunkową i włącza utwór Wata w ciąg synonimiczny: bukolika, idylla, ekloga, sielanka. Jednak w kontekście treści utworu natychmiast nasuwa się zastrzeżenie: cóż to za bukolika, w której autor zarysował na wskroś tragiczną wizję świata opartego na przemocy, gwałcie, zbrodni, eksterminacji. Bukoliczność *Poematu* w kontekście treści wydaje się czysto ironiczna, zaś opisane w nim dzieje ludzkości ujęte są właśnie w takiej ironicznej perspektywie.

10/ A. Wat *Ucieczka Lotha. Proza*, oprac. K. Rutkowski, Londyn 1988, s. 183.

11/ A. Wat *Posłowie od autora*, w: „Oficyna Poetów" 1967 nr 5, s. 16.

12/ A. Wat *Ucieczka Lotha. Proza*, s. 182.

Dziadek *Poemat bukoliczny* Aleksandra Wata

Jedną z form gatunkowych, z jaką dałoby się – jak myślę – powiązać *Poemat bukoliczny*, jest staropolski poemat satyrowy, taki jak np. *Satyr, albo Dziki mąż* Jana Kochanowskiego. Ów satyr w poemacie Kochanowskiego wychodzi z lasu na świat, obserwuje, dostrzega i opisuje wszelkie jego braki. Podobnie Kain w utworze Wata, który zaczyna swoje skomplikowane historiozoficzne i filozoficzne wywody na temat pochodzenia zła (jest to motyw, do którego Wat obsesyjnie i wielokrotnie powracał w swoich utworach poetyckich i prozatorskich) od położenia się: „na kupie butwiejących liści sekwoi. Podobno odór butwienia sprzyja myśleniu". Wypowiedź Kaina nagle zamienia się w wyznanie pacjenta, który opowiada psychoanalitykowi swój szalony sen o historii świata: „Ułożył się wygodnie jak na kanapce u psychoanalityka. Bo już i można stosować psychoanalizę, marzenia senne zaistniały". Potwierdzają to luźne skojarzenia, bezustannie przerywany dygresjami tok wypowiedzi, dyskursywność zaznaczana wielokrotnie w obrębie tekstu wtrąceniami, typu: *„passons"*, *„revenons à nos moutons"*, „idźmy dalej". Wypowiedź u psychoanalityka zastępuje spowiedź, przed kim bowiem się spowiadać, jeśli samemu Bogu ufać nie można, a wina, obciążenie, świadomość winy istnieje w zbiorowości, do której należy Kain, co potwierdzają słowa, będące jakby trawestacją Baki:

Przez Ablowe zabijanie
weszła śmierć do naszych komór.
Już się od niej nie wymigam,
życiem stało się konanie,
czy to mór, czy nie mór,
tyfus, trąd, thrombosis, tumor,
w tym konaniu będę drygał.
Nikt nagrody nie dostanie
Aż w niebiosach, Alleluja!
W niebiosach też nie!

Ta wina jest na wskroś rzeczywista i trzeba sobie jakoś z nią poradzić, skoro nie spowiedzią, to przynajmniej jej erzatzem – psychoanalizą.

W przewrotnej, intrygującej i prowokacyjnej interpretacji mitu biblijnego Kain ustawiony zostaje od samego początku w pozycji „kozła ofiarnego" (R. Girard). Pierwsze słowa *Poematu* po wstępie brzmią: „Nic nie rozumiem", a wypowiada je Kain, który próbuje ogarnąć rozumem historię ludzkości i natychmiast dopełnia swą wypowiedź całą serią refleksji autokrytycznych: „Chłop ryfa, gbur, co może rozumieć z kwiatków Jego myśli? Oryl, który tak przecuchł mierzwą, że zwierzęta z boru wpadają na mnie ufnie". Brutalnemu Kainowi-mordercy daleko jednak do łagodności i dobroci św. Franciszka, tworzy on swoją własną teomachię i stawia raczej kategoryczne alternatywy na miarę Sørena Kierkegaarda, a z garnącymi się do niego stworzeniami postępuje jak napiętnowany zwyrodnialec, za którego zresztą sam siebie uważa: „Jednym wykręcam nogi, drugim obcinam skrzydła, ptaszętom z zasady wykluwam oczy. Jedno z dwojga: albo latać, albo patrzeć".

Kain obciążony brzemieniem zbrodni, Kain-kozioł ofiarny próbuje za wszelką cenę dociec przyczyn swego losu:

> *Tertio*, dlaczego ja mianowicie zabiłem swego brata, którego kochałem,
> ach, jak ja kochałem, i nie myślcie, że był tu cień zawiści o jego urodę! Na
> odwrót, właśnie dlatego szczerym sercem akceptowałem
> swoją szkaradność, ażeby kontrastem
> potwierdzała jego urodę, aby ohyda
> Kalibana była hymnem jego urody,
> pierwszej ludzi urody, bo wiem,
> co tam wiele gadać, rodzice urodą nie grzeszyli,
> ciężkie to było, niedoformowane,
> glina skamieniała byle jak,
> zmierzwione to,
> kudłate, ropiejące, zasmarkane, śliniące.
> Więc, powtarzam, dlaczego ja miałem zabić,
> Czy to nie można było poczekać na moje potomstwo?
> Ledwo stworzył człowieka, już go nakłonił do
> grzechu i kary najpierw i już w następnym pokoleniu
> do morderstwa. [...]

– a wcześniej jeszcze stawia tezę o pochodzeniu historii: „Tak się zaczęła historia. Bo i historia zaczęła się ode mnie, tj. od aktu zabójstwa, przed tym historii nie było". Popełnioną przez siebie zbrodnię wyjaśnia tak: „Zamordowanie Abla było ofiarą moją, ofiarą Jemu, tak to rozumiałem, mogłem się mylić, ale rozumowanie prawidłowe. Czym chata bogata. Że rozumowanie moje nie jest całkiem błędne, *exemplum* ofiara Abrahama na górze Moriah!". Włożone w usta Kaina rozważania Wata na temat kary idą w stronę tez postawionych jedenaście lat później przez Michela Foucaulta (*Nadzorować i karać*):

> Aha, na czym się to ja zatrzymałem? Aha, cudaczność niepojęta
> kary. Tego zupełnie nie rozumiem.
> Bo zważmy: „Coś ty zrobił? Słyszysz jak krew twego brata
> woła do mnie z ziemi? (nie słyszę, nie woła, figura
> retoryczna). Odtąd bądź przeklęty i wygnany
> z ziemi żyznej, której usta piły krew twego brata"
> (znów retoryka: usta ziemi! początek grafomanii).
> „Bądź wiecznym włóczęgą na ziemi osiadłych"
> (jak oni chętnie skazują na wygnanie! A przecież
> człowiek na ziemi osiadły gust ma nieprzeparty
> do włóczęgi, po to, żeby uświadomić sobie
> w swojej osiadłości, więc znowu, co to za kara?).

W Kainowej teomachii moment Stworzenia staje się paradoksalnie momentem kary, a Bóg zostaje obciążony odpowiedzialnością za stale istnienie zła i przemocy w historii ludzi. Powiedziałem: teomachii – tak. Wat wpisuje się wraz ze swoim *Poematem bukolicznym* jednoznacznie w tradycję teomachii, ale znacznie bardziej radykalną od romantycznej, a nawet od takiej, jaką uprawia Søren Kierkegaard (jak nazywa go Wat w *Poemacie*, przekładając nazwisko: Søren Cmentarz). Teomachia Wata zbliżona jest do bluźnierstwa, blasfemii, a ta obecna już była we wczesnym okresie jego twórczości.

To, co jest wpisane we wczesne wiersze i prozę Wata, a co można określić właśnie jako „blasfemię"[13], „bluźnierstwo", wymierzone jest przeciw fallogocentryzmowi, pod którym to terminem ukrywa się władza. Znaczące jest w przypadku Wata i jego światopoglądu zerwanie i odrzucenie „imienia ojca" – jego prawdziwe nazwisko brzmiało Chwat i zostało przez samego poetę przekształcone na pseudonim Wat, co może się wydać prostym, najzwyklejszym chwytem retorycznym futurysty-obrazoburcy (wat jako jednostka mocy mechanicznej lub elektrycznej, symbol mocy prądu elektrycznego), ale, głębiej, wiąże się też z ustanowieniem zupełnie nowego dyskursu, który balansuje pomiędzy znakiem a rytmem, świadomością a popędem. Mając na uwadze buntowniczą postawę Wata, to drugie wyjaśnienie wydaje mi się bardziej przekonujące. W nazwisku Chwat wszystkie spółgłoski są bezdźwięczne, zaś w nazwisku Wat głoska „w" odzyskuje dźwięczność. Ten proces udźwięcznienia – załóżmy, że jest nieświadomy – idzie w odwrotnym kierunku niż semantyka, bowiem „chwat" znaczy: „chłop na schwał", „zuch", „ktoś odważny", co podkreśla fallliczność. Tymczasem w semantyce jest odwrotnie – ubezdźwięcznienie „ch" i „f", posługując się terminologią psychoanalityczną, oznaczałoby kastrację. Zmiana nazwiska powoduje odcięcie bezdźwięcznego fonemu „ch" i udźwięcznienie „f": ch /f → w /at. Idąc dalej za wskazówkami psychoanalizy, dostrzegamy, że nazwisko Wat jest nazwiskiem czyimś, nazwiskiem wynalazcy, czyli odcinając fonem „ch" – i tym samym symbolicznie kastrując swego ojca – Wat przybiera imię Innego.

Każdy ruch awangardowy jest u swoich podstaw przeciwny temu, co określiłem jako fallogocentryzm. Jest rzeczą charakterystyczną dla wczesnych utworów Wata, że wymierzone są one przeciw wszelkim opozycjom binarnym typu: stosowne /niestosowne, norma /odchylenie, rozumne /szalone, moje /twoje, które w końcu stanowią podstawę społeczeństw i pozwalają im przetrwać. Bluźnierstwo jest u swoich źródeł anarchistyczne i takie są właśnie wczesne wiersze autora *Mopsożelaznego piecyka*, *Namopaników*, *Policjanta* – wstrząsającego wiersza, w którym Bóg porównany zostaje do policjanta strzegącego świata. W pierwszej strofie tego wiersza czytamy przez anagram słowo „Boga" wpisane bluźnierczo w słowo „buldoga".

13/ Por. np.: M. Baranowska *Transfiguracje przestrzeni w twórczości Wata*, w: *Przestrzeń i literatura*, Wrocław 1978, s. 281-296.

już nic nie mogę powiedzieć
od dawna już rzekłem co mogę –
– WIDZĘ:
spod oka mnie śledzi
policjant o oku buldoga **BOGA**

Słowo to jest dodatkowo poprzedzone, a tym samym podkreślone, kontrakcentem prozodycznym (w miejscu, gdzie pojawia się hiatus) oraz czterokrotnym powtórzeniem w tym samym wersie samogłoski „o". W wersie „policjant o oku buldoga" słowo „oko" staje się aluzją do opiekuńczego oka opatrzności, co w kontekście anagramu daje się czytać ironicznie.

Bluźnierstwo powiązane jest zwykle z wulgaryzmami i słowami obscenicznymi, które pojawiają się na stronicach *Piecyka* wielokrotnie, np.:

ABSOLUT. Kurwa o bronzowym czole nieruchoma poprzez wibracje lat i kosmosów.

lub też:

Idjota! Nie wie, że aktor grający w misterji Boga-Ojca zwarjował, aktor przedstawiający Boga-Syna spił się, a aktorka łajdaczy się po kątach z czeladzią, jedynie rzeczywista.

W układach rytmicznych *Piecyka* i wczesnych wierszy łatwo jest dostrzec wzburzenie, gwałtowność. Poprzez obsceniczność tekstu ujawnia się nieokiełznana popędowość, coś, co można by określić jako mowę ciała będącego w stanie pożądania. Wulgaryzmy stanowią zatem znamiona sytuacji pożądania, łączące podmiot z gestem, kinetycznością, z ciałem przemierzanym przez popędy, z ruchem odrzucenia i zawłaszczenia innego. Wypowiedź poetycka nie sprowadza się po prostu do przeklinania, do bluźnierstwa. Idzie raczej o stworzenie takiego dyskursu, który odrzuca estetyzm (piękno i sens) dyskursu, w którym język poetycki staje się laboratorium, gdzie w obliczu wiedzy, filozofii, transcendentalnego *ego* zostaje poddana próbie tożsamość znaczona lub znacząca. Ten dyskurs ma za zadanie dowieść niemożliwości istnienia takiej tożsamości.

Awangardyzm Wata (mówiąc ściślej i zgodnie z intencją poety, jego surrealizm, dadaizm) jest tym, co w sposób naturalny przechodzi do późnej twórczości autora *Wierszy śródziemnomorskich*, która jest oczywiście inna, poszerzona o doświadczenie historyczne, ale ciągle jeszcze odciska się w niej ślad utworów pisanych w latach dwudziestych.

Poetyka wierszy publikowanych w latach 1957-1968 uległa oczywiście znacznej transformacji i podporządkowana została wspomnianej „powadze słów", „głębi biologicznej, historycznej i etycznej języka", ale w końcu poeta nie odciął się całkowicie od swoich źródeł.

Te prowokacyjne znamiona wulgarności stylu wypowiedzi odnaleźć można także w *Poemacie bukolicznym*. Cała wypowiedź celowo ułożona jest niedbale, w niektórych fragmentach nawet niechlujnie i te właśnie cechy Wat podkreśla z emfazą.

Oto na przykład fragment, w którym Kain komentuje dzieło Stworzenia tak, jakby rysował jakąś adamicką wizję świata z obrazu Hieronima Boscha:

A co do pieprzenia się ważek,
O, dawniej wszystko się
Rypało, wszędzie, w powietrzu i
Na lądzie i we wodzie. Jedno
panrypanie. Ale to jeszcze nie była
obłapka, owszem frenetyczny tan
prokreacji, jedna wszystkim wspólna
nieustająca ekstaza, bo gdy
przestawali, to po to,
by móc rozpocząć na
nowo, to logiczne.
Hymn
Nieustający ku chwale Stworzenia.
Najpierw ciupciali się bezpotomnie,
Ale po grzechu pierworodnym – paaszło!
Poszło libido *procreandi*, proliferacja,
pieprzcie się i mnóżcie w nieskończoność,
w postępie arcygeometrycznym. I może,
może rozpętanie przez Kaina łańcuszka
zabójstw, miało być antidotum, bo i miejsca
by zabrakło dla ludzi, pająków, mamutów, infuzorii itd.
W takim wypadku zabicie Abla byłoby zabiegiem higieny,
Profilaktyki populacyjnej? Ale po co? Przecież załatwił to
Później prościej – potopem? Ano właśnie! No,
Pierwsza próba nie udała się, plemię Kaina
Za leniwe do morderstw, więc wymyślił On
Środek skuteczniejszy, potop. [...]

Historia świata przedstawiona jest przez Wata w *Poemacie bukolicznym* jako historia szaleństwa. Nie ma w niej nic systemowego, nic, co dałoby się uporządkować, usystematyzować i przewidzieć. Takie próby – podkreślam słowo p r ó b y – syntetycznych ujęć i opisów świata, ogarnięcia całości, spotkać można już we wczesnej prozie Wata, przede wszystkim zaś w jego późnych wierszach. Jednak podejmowane są one zawsze z pełną świadomością niewystarczalności języka, braku środków opisu, jakie pomogłyby to uczynić, być może też przy pełnej świadomości nieistnienia historii monumentalnej, historycystycznej, zaszufladkowanej, której nie da się po prostu uporządkować, bo wymyka się ona zasadom i schematom.

Jak opowiedzieć historię świata, w którym bezustannie dochodzi do nonsensownych aktów eksterminacji, wojen, rewolucji, nad którymi nie panuje nawet sam Bóg, czego w końcu mają dowodzić rozważania Kaina z *Poematu bukolicznego*?

Jedyną możliwą formą wypowiedzi staje się pełen ironii, eklektyczny gatunkowo i otwarty tekst, który wymyka się sztywnym klasyfikacjom, zapisanym w podręcznikach poetyki. *Poemat bukoliczny* jest tekstem otwartym (w całej wieloznaczności tego słowa, a nie tylko w kontekście *Poetyki dzieła otwartego* Umberto Eco), nie dokończonym, tekstem znajdującym się w fazie ciągłego pisania, podobnie jak całe dzieło Wata, jak cała historia.

Piotr MICHAŁOWSKI

Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: *Kwiaty polskie* Juliana Tuwima

Jednym z kluczy interpretacyjnych do *Kwiatów polskich* może być kategoria „kolekcji" – zastosowana w analizie zarówno świata przedstawionego, jak i poetyki dzieła; a także – zrekonstruowanego na ich podstawie rysopisu osobowości twórczej.

Fenomen zbieractwa oświetlają konkurencyjne teorie osobowości[1], wśród których najmniej atrakcyjna wydaje się koncepcja Freuda, znajdująca źródła tego zjawiska w fiksacji, a w najlepszym razie – w regresji do jednej z faz wczesnego dzieciństwa. Znacznie ciekawszą wykładnię daje neopsychoanaliza, pozwalająca nie sprowadzać problemu wyłącznie do genezy wytworów, ale ujmować go prospektywnie, dostrzegając w kolekcji reprezentację symboliczną. W typologii Junga kolekcjonerstwo można umieścić w charakterystyce osobowości ekstrawertycznej, a spośród czterech funkcji psychicznych powiązać je przede wszystkim z „d o z n a n i e m". Niemniej wszystkie koncepcje psychologiczne koncentrują się na charakterystyce posiadacza, traktując przedmiot jako funkcję osoby, natomiast istotę samej kolekcji tłumaczy już inna teoria – nie osobowości, ale mnogości.

Kolekcja to zgromadzenie przedmiotów, dokonane celowo i według pewnych kryteriów; zbiór w danej chwili zamknięty i dający się zinwentaryzować. Klasę wybranych elementów – a mogą to być zarówno obiekty gotowe (*ready mades*), jak i wykonane przez kolekcjonera – określa jakaś pierwotna wspólnota funkcjonalna, przeważnie odrzucona jako zdezaktualizowana (np. w zbiorach numizmatycznych) lub nadal trwająca (jak w przypadku kolekcji płyt fonograficznych). Zawsze chodzi jednak o rodzaj zbioru, określany w logice jako „dystrybutywny".

1/ C.S. Hall, G. Lindzey *Teorie osobowości*, Warszawa 1990.

Kolekcja eksponuje wspólnotę powstałą przede wszystkim z jednolitej relacji własności, pośrednio wskazując na jakąś osobę i jej charakterystykę. Momentem ważniejszym, a nawet warunkiem *sine qua non*, jest jednak wewnętrzne zróżnicowanie, zasada niedublowania, nieidentyczności obiektów. O bogactwie decyduje w równiej mierze ich liczba, co różnorodność. Reguły te wynikają z genezy kolekcji: powstaje ona poprzez wyrwanie elementów z różnych obszarów rzeczywistości macierzystej i włączenie do innej, zastępczej, która jednak nie wykazuje żadnej syntagmatyki. Istotą kolekcji jest napięcie i gra tocząca się między podobieństwem a różnicą; a ściślej – różnica uwidoczniona na tle serii podobieństw. Takie rozumienie zjawiska odsyła już w sposób oczywisty do źródeł semiotyki, opisując prawa języka i każdego systemu znaków.

Wynika stąd sens głębszy każdego zbieractwa – rzadko przez samych kolekcjonerów uświadamiany, bo przysłonięty przez motywacje bardziej oczywiste, takie jak: potrzeba obcowania z pięknem czy lokaty kapitału, wreszcie – snobizm albo chciwość; a równie wielu zbieraczy traktuje swe hobby jako zajęcie autoteliczne, nie szukając żadnych uzasadnień w praktyce życia, a tym bardziej w psychologii. Otóż gromadzenie jest ponadto formą kolonizacji świata – nie poprzez wysiłek eksploracyjny, ale przez samą świadomość posiadania. Potrzeba posesywna wyraża się więc w formule, którą w karykaturalnym wyolbrzymieniu można przedstawić tak: świat istnieje o tyle, o ile go posiadam w zasięgu swoich zmysłów. Takie stanowisko w jakiś sposób odpowiada poglądom empirystów i zależnie od świadomości kolekcjonera zbliża się bądź do skrajnego sensualizmu Berkeleya, bądź do stanowiska Hume'a, który oprócz pierwotnych „wrażeń" uznał istnienie wtórnych „idei". Bardziej interesujący niż teorie poznania, problemy wiedzy i władzy nad światem – również skupione głównie na podmiocie procesu, a nie jego przedmiocie – wydaje się jednak inny aspekt kulturowy zjawiska. Najgłębszy jego sens jawi się w semiozie świata, sprawiającej, że każda kolekcja staje się t e k s t e m, a więc z n a c z y – i to niezależnie od tego, ile ujawnia konsekwencji zbieracza w zastosowanej metodzie, a ile szaleństwa: przypadku i wszystkoistycznej zachłanności.

W poemacie Tuwima motywem ramowym jest bukiet kwiatów, który czasem rozpada się w luźną kolekcję, a tej z kolei została przypisana inna kolekcja – znaczeń metaforycznych: od niemal zleksykalizowanych „kwiatów mrozu" na szybie po „kwiaty gości" na letnisku, „kwiaty uczuć" i nie zwerbalizowane bezpośrednio „kwiaty nędzy" czy „kwiaty ran". Określenie „kwiat polski" pojawia się tylko raz i dotyczy jednej z głównych postaci, paradoksalnie: Anielki, co sugeruje, że istota polskości rozumiana tu jest polemicznie wobec powszechnych przekonań – jako zmieszanie krwi. Rozproszona kolekcja „kwiatów" to jednak zaledwie motyw pretekstualny, decydujący przede wszystkim o przebiegu wielotematycznego dyskursu poprzez odniesienia do formy herbarium czy antologii (etymologicznie właśnie: „zbioru kwiatów").

„Kolekcyjność" poematu można przeciwstawić drugiemu biegunowi epickości dzieła – jego fabularności, ponieważ pierwsza cecha odpowiada pojęciu „zbioru",

natomiast druga – „struktury". Podczas gdy „fabularność" eksponuje funkcjonalne związki motywów, zasadą „kolekcyjności" jest ich „ziarnistość" czy „atomiczność" – dezintegracja, zbliżająca poemat do formy albumu, sztambucha, wreszcie – *variów* czy *silva rerum*. Pokrewne i zadomowione w poetyce pojęcia „fragmentaryczności" i „sylwiczności" mają jednak zakres węższy, obsługując tylko pewne odmiany kolekcji. „Kolekcyjność" to koegzystencja motywów współrzędnych, a więc bliższa nie przypisywanej powszechnie *Kwiatom polskim* „dygresyjności" (bo ta zakłada hierarchię: temat – dygresja), ale proponowanej przez Głowińskiego „wielotematyczności"[2].

Istnieją jednak co najmniej trzy powody, by mówić nie tylko o kolekcyjności, ale i wprost o kolekcjonerstwie:

1) znane są nieprzeciętne pasje zbierackie, a zwłaszcza bibliofilskie, autora poematu – częściowo stematyzowane w utworze;

2) poemat skupia z b i ó r najróżniejszych cudzych głosów;

3) utwór niewątpliwie zawiera z b i ó r wspomnień.

Są to doświadczenia różnego typu; pierwsze z nich nazwać można m u z e a l n y m, gdyż dotyczy pewnej rzeczywistości zewnętrznej i historycznej: Tuwim istotnie był kolekcjonerem, a jego kolekcje jako sprawdzalny empirycznie fakt naprawdę istniały (i częściowo przetrwały do dziś). Doświadczenie to zatem odsyła wprost do muzeum literatury, a ponadto do licznych świadectw oraz dokumentacji bio- i bibliograficznej. Natomiast dwie pozostałe kolekcje już wyraźniej należą do motywów dzieła. Druga sytuuje się na obszarze tradycji i doświadczenie to nazwijmy najprościej – i n t e r t e k s t u a l n y m. Ostatnia, kolekcja wspomnień, mieści się w doświadczeniu a u t o b i o g r a f i c z n y m. O składzie pierwszej decyduje moc nabywcza i poszukiwawcza kolekcjonera; o drugiej – kultura literacka autora i jego preferencje lekturowe; o trzeciej wreszcie – siła pamięci i przeciwstawiona jej potrzeba selekcji wspomnień.

Każdy z tych zbiorów, choć w różny sposób, przechodzi fazy: powstawania, utraty i odzyskiwania, a nadrzędną ideą pierwszego i ostatniego z tych przedsięwzięć jest niewątpliwie ocalenie. Kolekcje Tuwima zostały jednak przetasowane; zachodzą w nich interferencje oraz inkluzje, wytwarzając rozmaite konfiguracje, oparte na związkach – logicznych, hierarchicznych i kombinatorycznych. Zresztą już same nazwy zbiorów bliskością swoich znaczeń wykazują gotowość do dialogu w potencjalnych metaforach: biblioteka – to pamięć tradycji; tradycja – to biblioteka pamięci; a pamięć to biblioteka tradycji.

1. Kolekcja muzealna

Wśród licznych pasji Tuwima z okresu dzieciństwa i młodości było kilka, które z całą pewnością mieszczą się w pojęciu kolekcjonerstwa. Kolejno powstające zbiory obejmowały dość odległe od siebie, ale pospolite dziedziny: zielarstwo, filatelistykę, entomologię. Wyraźniejsze piętno indywidualizmu ujawniał natomiast

2/ M. Głowiński *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 216.

inny zbiór: amuletów i różnych przedmiotów magicznych; ich gromadzenie świadczy bowiem o skłonności zbieracza do poszukiwania kuriozów – a w tym wypadku osobliwością były nie tylko pojedyncze eksponaty, ale cała dziedzina „wiedzy tajemnej".

Poruszając się tymczasem w sferze samej biografii poety, bez wkraczania w dzieło, warto rozpoznać motywację kolekcjonera. Warto – ale oczywiście „ze względu na dzieło". Zbieranie zasuszonych roślin i tworzenie amatorskiego herbarium było w miejskiej rzeczywistości łódzkiego dzieciństwa formą rekompensaty braku kontaktu z żywą przyrodą. Także – próbą o c a l e n i a wspomnień z corocznych wakacji spędzanych w Inowłodzu, które dostarczały pełni przeżyć botanicznych. Podobną motywację miały zapewne i pasje zoologiczne, które jednak tylko częściowo były odmianą kolekcjonerstwa: zbieranie owadów, głównie motyli. Wcześniejsza pasja: gromadzenie żywych gadów i zorganizowanie dla nich domowego terrarium – to już raczej przedsięwzięcie hodowlane niż zbierackie, co zresztą potwierdził „wypadek przy pracy" – niekontrolowane rozmnożenie się węży, które rozpełzły się po mieszkaniu[3].

Za przełom w rozwoju wrażliwości trzeba jednak uznać wyraźną zmianę kierunku zbieractwa, która nastąpiła w 1909 roku. Wtedy powstaje kolekcja najbardziej oryginalna, już *quasi*-naukowa i ambitna do szaleństwa – jeśli chodzi o rozmiary przedsięwzięcia, zakrojonego na miarę sporego zespołu szperaczy. Ona to ukształtowała późniejszy wybór profesji poety oraz poetykę licznych utworów. Jej zakres przedmiotowy podsuwa nazwę najprostszą: „lingwistyczna" – daleka jednak od metody naukowej, a nawet – od jakiejkolwiek metody. Zbiór słów ze wszystkich języków świata, wśród których uprzywilejowane – podobnie jak inne kurioza we wcześniejszych zbiorach – były języki egzotyczne: samojedzkie, czukockie, buriackie, kirgiskie, australijskie, polinezyjskie... Notowane bez ładu, ale za to gorączkowo i wytrwale, przede wszystkim dla swej urody brzmienia, szybko osiągnęły stan, który skomentuje potem poeta w wierszu *Dzieciństwo* jako „hałas ludów, confetti słowników". Był to efekt zarówno zapału, jak i bezradności samouka, ale też Tuwim wolał pozostać skromnym „profesorem dziwologii", odżegnując się od naukowości swego zajęcia, choć żywiołowy rozrost kolekcji zmusił go z czasem do przyjęcia jakiegoś porządku. Początkowo namiastką metody było wyodrębnienie w ramach ogromnego zbioru lokalnych sekwencji; powstały więc zestawienia porównawcze wybranych słów: „motyl", „księżyc", „kochać", czyli zalążki słownika wielojęzycznego; także lista liczebników od 1 do 10, ułożona według tej samej zasady, ponadto alfabetyczny wykaz osobliwych rymów męskich i inne pomysły – plany odłożone i nigdy już nie zrealizowane. Literacką transpozycją tych doświadczeń miała być, również nie napisana, *Podróż doktora Lingwistona dookoła świata*. Śladem tej nie spełnionej przygody był drukowany już po II wojnie na łamach „Problemów" cykl felietonów *Cicer cum caule*. Sam tytuł wskazuje, choć

3/ O tym i o innych faktach biograficznych dotyczących kolekcjonerstwa Tuwima piszą: I. Tuwim *Łódzkie pory roku*, Warszawa 1979; M. Warneńska *Warsztat czarodzieja*, Łódź 1975.

żartobliwie, na kapitulację: odsyła do kolekcji, która zresztą w znacznej mierze przepadła, ale zawsze pozostała przede wszystkim tylko wiedzą fragmentaryczną, luźnym zbiorem *variów*. Nie doczekała się należnej ekspozycji – z wyjątkiem osobliwości literackich, zebranych później w tomie *Pegaz dęba*. Dowodem późniejszego dystansowania się poety do szaleństwa lingwistycznego jest (auto)parodia zamieszczona w błazeńskim cyklu *W oparach absurdu* jako jednojęzyczny wprawdzie, ale krańcowo nieprzydatny nikomu *Alfabetyczny spis liczb od 1 do 100*.

Niemal równocześnie pojawiła się inna pasja, która wypełniła resztę życia, zapewne dlatego, że mogła wchłonąć wszystkie poprzednie – jako „meta-hobby": gromadzenie książek o tematyce obejmującej wszystkie interesujące Tuwima dziedziny. Najprościej byłoby to zajęcie nazwać konwencjonalnie: „bibliofilstwem", ale ta etykietka nie oddaje specyfiki pokaźnego księgozbioru (tworzonego począwszy od 1909 roku w oparciu o katalogi antykwaryczne i prywatne poszukiwania), który w większości został utracony w czasie II wojny i potem był żmudnie rekonstruowany. Tuwim zbierał bowiem zamiast „literatury" głównie to, co sam nazywał – rymując dla kontrastu – „makulaturą", a więc: książki drugorzędne, popularne broszury i poradniki, czasopisma i kalendarze – wszystko, co tchnęło jakąś osobliwością i mogło posłużyć za przyczynek zarówno do dziejów piękna i mądrości, jak szmiry i głupoty. Prócz tego były jednak zabytkowe cymelia ze wszystkich epok, ze słynnym *Młotem na czarownice* na czele. W owym panopticum znalazło się oczywiście uprzywilejowane miejsce dla nauk tajemnych, stanowiących odrębny dział; pozostałe wydzielone podzbiory to: grafomania i literatura jarmarczna, wreszcie – dział lingwistyczny. Burzliwy rozwój księgozbioru przerwała wojna.

W sytuacji emigranta niepewność tak bogatego właściciela co do dalszych losów „majątku" pozostawionego za Atlantykiem rodzi potrzebę jego udokumentowania; oczywiście rekonstrukcja pamięciowa ogromnego księgozbioru w całości nie wchodzi w rachubę i możliwe jest jedynie odtworzenie fragmentaryczne, zwłaszcza że wcześniej nie istniał katalog. Pretekstem dla tej formy namiastkowego ocalenia przez pamięć są charakterystyki fikcyjnych postaci, którym wypożycza Tuwim swoje kolekcje: aptekarzowi Rozpędzikowskiemu powierza herbarium z dzieciństwa, natomiast do księgozbioru Dziewierskiego trafiają kuriozalne druki:

> De carminibus figuratis,
> De barba Moysis, De castratis,
> De cantu cygni, De cornutis,
> De jure ventris, Ligno crucis

– i jeszcze parę innych. Podany ciąg wyliczeniowy obejmuje – jak zaświadcza autor w komentarzu do poematu – wyłącznie dzieła istniejące naprawdę, choć tylko ich część znajdowała się w jego własnej bibliotece[4].

Kolekcję fizyczną można utracić przez zagubienie, wyprzedaż antykwaryczną lub aukcję, kradzież albo zniszczenie. Księgozbiorowi Tuwima, przechowywane-

mu w walizce zakopanej na czas wojny przez życzliwego sąsiada, przypadł ten ostatni los, choć nie za sprawą efektownego *auto da fé* w wykonaniu barbarzyńców – „lobuzów od historii" (jak ich potem określi Herbert), ale poprzez powolne działanie przyrody. W powojennym wspomnieniu zrozpaczonego właściciela pojawia się bardzo sugestywny obraz destrukcji:

> Gdy po powrocie do kraju odzyskałem ekshumowaną walizę-nie walizę, sześcienną bryłę prochów raczej – znalazłem w niej beznadziejne zbitki, zlepki, bochenki przemoczonego, zbutwiałego papieru. Różnych lat i kolorów atramenty rozlały się wszerz i w głąb papierowej masy, tworząc tęczowe krajobrazy, zacieki i wysięki – widok groźny i fantastyczny; rozcieńczyły się lub jedne w drugie wpłynęły strofy, z trudem i miłością niegdyś budowane; listy przewarstwiły się, powłaziły na siebie urywkami, treść nowszych na wylot przebiła starsze i odwrotnie; pieczołowicie gromadzone wypisy z rzadkich dzieł (nieraz unikatów, spalonych w bibliotekach krajowych) zamieniły się w papkę; wszędzie chaos rozkładu. I zaduch mogilny bił z tego cmentarza pracy, uczuć i przywiązań.[5]

Powstało więc najdosłowniej to, co dla mediewistów stanowi wyjściowy punkt rekonstrukcji tekstu zmazanego pod innym tekstem, a Gerardowi Genettowi posłużyło za uniwersalną metaforę: p a l i m p s e s t. Zniszczenie kolekcji (w tym wypadku głównie rękopiśmiennej, co jednak da się uogólnić na wszystkie techniki zapisu) może więc polegać na jej homogenizacji – gdy wielość składających się na nią przedmiotów przekształca się w monolityczną miazgę. Wówczas wysiłek odzyskiwania zbioru koncentruje się nie na poszukiwaniach (jak w przypadku zguby czy kradzieży), ale na w y o d r ę b n i e n i u. Pojawia się zatem problem przywrócenia suwerenności przedmiotom. Znalazł on w *Kwiatach polskich* ilustrację pośrednią i raczej ludyczną, chociaż jest również opisem zniszczeń – tym razem dokonanych przez I wojnę. Tą ilustracją jest umieszczony w pozycji dygresji znany traktat o landrynkach:

> Tutaj, żer dając ludzkim kpinkom,
> Uwaga na ten temat drobna:
> Landrynka lubi być landrynką,
> Landrynka jest to rzecz OSOBNA;
> Landrynki prawem jest normalna
> Odrębność indywidualna;
> Gdy się w nią ktoś ustami wessie,
> Chce mieć walory sama przez się;
> Schrupana pragnie być, schrupana!
> Ona nie syrop, proszę pana!
>
> [Cz. 2, rozdz. 1, II]

4/ Zob. przypis Tadeusza Januszewskiego do krytycznego wydania poematu: Julian Tuwim *Kwiaty polskie*, Warszawa 1993. s. 311.

5/ M. Warneńska *Warsztat...*, s. 334-335.

To „prawo landrynki" podlega oczywiście uogólnieniu, które można przedstawić w takiej oto parafrazie:

Choć prawda prosta, chcę tu rzec ją,
Bo mądrość czasem śpi w banałach:
Kolekcja lubi być kolekcją
– Choć rozkradziona i niecała,
Choćby w największym bałaganie,
To istnień zgodna SUMA, a nie
Monolit, miazga, w której za nic
Nie dojrzysz różnic ani granic,
Bo policzalny kształt zatraca.
A taką spróbuj potem acan
Umieścić w muzealnym spisie
– Choćbyś się wściekł, nie uda ci się!
Kolekcji prawo to być zbiorem
Osobnych rzeczy, nie kawiorem!

Odzyskanie pierwotnego stanu tak zniszczonego zbioru manuskryptów czy druków zależy od poziomu rozwoju techniki konserwatorskiej, a więc wykracza poza zakres zagadnień literaturoznawstwa. Obraz wielobarwnej, nieczytelnej masy papierowej niech jednak posłuży za metaforę biodegradacji pozostałych zbiorów.

2. Kolekcja intertekstualna

Księgozbiór Tuwima nie byl jednak wyłącznie kolekcją osobliwych przedmiotów, gromadzonych dla ich fizycznej urody, ale źródłem wiedzy, dokumentacją i częściowo magazynem surowca do przetworzenia. Zapewne przez pewien okres pełnił funkcję lamusa, skupiającego obiekty, które, tymczasem niepotrzebne, kiedyś „mogą się na coś przydać". Później ta mglista potencjalność przeznaczenia skrystalizowała się w konkretną praktykę: księgozbiór stanowił zaplecze pracowni wytrawnego antologisty, poety-„slowiarza" i prawdziwego b r i c o l e r a – co brzmi mniej tajemniczo niż chce legenda, nazywająca to laboratorium „warsztatem czarodzieja"[6]. Tuwim zbierał zatem nie tyle książki czy inne druki, co t e k s t y i można mieć wątpliwość, czy tak rozumiane bibliofilstwo było jeszcze kolekcjonerstwem, czy już czymś innym, znacznie szlachetniejszym i bardziej doniosłym: szukaniem dla siebie miejsca w przestrzeni kultury.

Najprostszą metodą ocalania tradycji i formą wartościującej dokumentacji historycznoliterackiej „cudzych głosów" były antologie, takie jak: *Czary i czarty polskie oraz Wypisy czarnoksięskie* (1923), *Cztery wieki fraszki polskiej* (1937) czy już po-

6/ M. Warneńska użyła tego określenia jako tytułu swej wspomnianej tu książki.

wojenna *Polska nowela fantastyczna* (1949). Natomiast dla Tuwima-poety, a zwłaszcza w jego emigracyjnym poemacie, przeznaczeniem tej kolekcji była inna forma ocalenia: nie poprzez rekonstrukcję jej pierwotnego stanu, czyli zbioru suwerennych bytów, ale przeciwnie – poprzez zmieszanie i syntezę. Prefiguracją tych procesów zachodzących w poemacie jest usytuowany na pograniczu świata wspomnień i fikcji, konfabulowany opis pożaru apteki – katastrofy, do której naprawdę nie doszło, ale która mogła nastąpić podczas bombardowania Łodzi w roku 1914, a wtedy spowodowałaby zachwycające eksplozje:

Apteka cudem ocalała,
A miałby ogień używanie! [...]
Niechby najmniejszy pękł flakonik,
A wszystko by zaczęło trzaskać,
Rozsadzać, pękać w kanonadzie
Piorunujących karamboli.
Niejeden by się tam wyzwolił
Więzień w butelce lub w szufladzie, [...]
Wyrwałyby się w niebo swoje
Z chemicznych ciał chemiczne dusze:
Wy, utajonych barw geniusze, [...]
Niejeden by się wam rozwiązał
Zawiły związek, splot, kompleksik: [...]

[Cz. 2, rozdz. 1, II]

„Cud" ocalenia apteki zaprzecza „cudowi" wyobraźni. Wydaje się oczywiste, że fascynacje byłego alchemika i piromana znalazły ujście właśnie w „alchemii słowa". Powstał alegoryczny manifest intertekstualności, a zarazem aluzja autobiograficzna – jako fabularnie zaszyfrowana konfesja wspomnieniowa o ewolucji dziecięcych pasji. Wybuch, czyli olśnienie, powstaje wskutek nie kontrolowanych reakcji chemicznych. Warunkiem iluminacji nie jest – jak u Prousta – asocjacyjne połączenie punktów pamięci własnej, ale synteza dokonywana w zbiorowej pamięci kultury. Proces znaczeniotwórczy nie wymaga inkubacji w jakiejś samotni obitej korkiem dźwiękoszczelnym, ale przeciwnie – odbywa się w zgiełku, który, parafrazując wiersz *Dzieciństwo*, określić można jako „hałas autorów, confetti utworów".

Poeta – zwłaszcza we wczesnym okresie twórczości – otwarcie przyznawał się do wpływów, a nawet ta cecha zastępowała mu ideę artystyczną, której wciąż poszukiwał. Naśladował, parodiował, parafrazował, tłumaczył i adaptował, zyskując ambiwalentny przydomek „genialnego stylizatora".

Sytuacja emigranta te wielostronne nawiązania ukierunkowuje wyraźnie na poezję romantyczną i – co stwierdza Stanisław Balbus – są one formą likwidacji historycznego osamotnienia[7]. Stąd nawiązanie do archetekstu, które – jak zauważa

7/ S. Balbus *Między stylami*, Kraków 1993, s. 260.

Edward Balcerzan – uzasadnia „poetykę reminiscencji" *Kwiatów polskich*[8]. Drugi krąg odwołań to gest odrzucenia poematu epickiego (jakim jest *Pan Tadeusz*) na rzecz dygresyjnego; stąd liczne cytaty z *Beniowskiego*, łącznie z mottem. Chodzi bowiem o odzyskiwanie pamięcią utraconego świata, który nie wykazuje sielankowej harmonii, świata pełnego pęknięć i nie wyrównanych krzywd. Dlatego też *Część pierwsza* kończy się polemicznym zgrzytem: za puentę służy strawestowany semantycznie cytat wypowiedzi Gerwazego: „Nie ma zgody, mopanku. Taki koniec pieśni"[9]. Kolejna warstwa uwikłań intertekstualnych – również nadbudowana na tym cytacie struktury – obejmuje nawiązania do poezji Puszkina i wybór wiersza jambicznego, który nabiera szczególnych znaczeń w powiązaniu z wątkiem polsko-rosyjskim[10]. Są to główne kierunki odniesień, występujące w różnych formach, wśród których z pewnością ważniejsze miejsce niż cytaty zajmują polemiczne parafrazy i aluzje. Pozostałe tworzą bogate tło intertekstualne, odsyłające w różne rejony tradycji i generują sensy mniej czy bardziej lokalne. Ta kolekcja została rozproszona funkcjonalnie – zarówno w planie dyskursu, jak i w świecie przedstawionym.

Intertekstualność *Kwiatów polskich* wynika jednak nie tylko ze świadomych potyczek z tradycją, ale i z mimowolnego „potykania się" o tradycję; z przeświadczenia (dziś rozpowszechnionego pod hasłem „postmodernizmu"), że każdy gest artysty bywa nieuniknionym powtórzeniem. Najprostsze zdanie: „Był sad", nie może być uznane przez poetę za własne, skoro pojawiło się już w *Panu Tadeuszu*. Czyli: mówiąc tym samym językiem, wypowiadamy mimowolnie jakieś teksty w tym języku już sformułowane. Ten paradoks – który na swe uogólnienie w teorii musiał poczekać jeszcze kilkadziesiąt lat – zauważa Tuwim w dygresji autotematycznej:

> Wracam do willi. A po drodze
> Był sad. BYŁ SAD. Zauważ plagiat,
> Dwusłowy wprawdzie, lecz bezsporny.
> Lecz jakaż poetycka magia
> Ten fakt wczaruje w nowe formy,
> Oryginalne, własne? Rad bym,
> Ale nie będę usiłował
> Dwu słów ubierać w nowe słowa.
> Piszę: „byl sad", bo właśnie sad był:
>
> [Cz. 1, rozdz. 1, IV]

8/ E. Balcerzan *Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. 2 *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 160-161.

9/ S. Bałbus *Między...*, s. 161.

10/ Problem ten analizuję w artykule *„Za szachetami gęstych jambów". O wersyfikacji „Kwiatów polskich" Juliana Tuwima*, „Ruch Literacki" 1997 z. 1, s. 55-69.

Kolekcja tradycji, chociaż powstaje tylko okazjonalnie, czerpiąc z większych i stałych złóż literackiego dziedzictwa, okazuje się tu nie tylko zbiorem najtrwalszym, ale wręcz niezbywalnym.

3. Kolekcja autobiograficzna

Ta istnieje pierwotnie jedynie mentalnie i potencjalnie, a można ją utracić najłatwiej: w wyniku amnezji.

Odzyskiwanie kolekcji faktów z przeszłości to gest emigranta, nawiązujący do romantycznego „powrotu cudem na ojczyzny łono" – zastępującego fizyczną podróż w czasie i przestrzeni. Ów „cud" można powiązać zarówno z techniką pamięci i procesem budowania samowiedzy podmiotu, jak i siłą kreacyjną jego imaginacji. Powrót jest więc przedsięwzięciem nieskończonym, procesem niewyczerpalnym i rodzi to, co Umberto Eco nazywa „dziełem w ruchu", powstającym fragmentarycznie i wymagającym ciągłego suplementowania[11]. Warto jednak zawęzić pole obserwacji do samej pamięci. Kolekcje wspomnień można wówczas widzieć albo jako dokonany „tu i teraz" analogon zgromadzonego już zbioru przeżyć, który istniał „tam" i „dawniej", albo jako zbiór nowy, wypreparowany w sytuacji emigranta z bezkształtnej masy pamięci, która nigdy wcześniej nie przybrała postaci odrębnych obrazów. Kolekcją świeżą, utworzoną współcześnie jest wyznanie o gustach „ja", tworzące długie hybrydyczne listy – negatywną:

> Nie lubię zaś motorów, radia,
> Wycieczek, sportów, generałów,
> Szparagów, wodzów i upałów, [...]

I pozytywną

> A lubię: milczeć, deszcz, słowniki,
> Ilustrowanych pism roczniki
> („Kłosy", „Wędrowce", „Tygodniki")
> Grochówkę z boczkiem, bzy, jarmarki,
> Łacinę, las, pocztowe marki,
> Fachowe gwary, psy, Cyganów,
> Kolekcjonerów, szarlatanów,
> Etymologię, aptekarzy [...]
>
> [Cz. 1, rozdz. 2, II]

To jedyny autoportret rozproszony, aktualny w czasie narratora, nie należący do pamiętnikarskiej retrospekcji. Leży na tym samym piętrze utworu, co wypowiedzi

11/ U. Eco *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka i in., Warszawa 1994, s. 39.

podmiotu lirycznego: manifesty artystyczne, deklaracje polityczne i polemiki; różni się jedynie budową syntaktyczną. Jak łatwo zauważyć, jest ponadto swego rodzaju metakolekcją, gdyż opowiada również o innych zbiorach i zbieraczach.

O fragmentarycznej formie wspomnień decyduje nie tyle rozpad osobowości na poszczególne akty psychiczne i behawioralne, co manifestacja niemocy scalenia. W wielu miejscach poemat staje się dla utraconej przeszłości już nie muzeum wspomnień, ale zaledwie pojemną szkatułą, czy raczej – magazynem i schronem, gdyż sposób ocalania przypomina nie tyle rekonstrukcję, co pospieszną ewakuację, w której ważna jest tylko liczba ocalonych eksponatów, a nie ich usytuowanie według potrzeb ekspozycji. Czasem przypomina porwany film, kiedy indziej – stertę potasowanych fotografii. Podobnie jak u Prousta – dominują tu doznania sensoryczne; nie wszystkie jednak wykazują magiczną moc magdalenki – większość zachowuje postać zasuszonego ziarna, niezdolnego do wegetacji i nie ewokuje żadnych ciągów zdarzeniowych[12].

Ukryty sens całości przestaje być hipotezą splotu relacji logicznych czy nawet tylko chronologicznych, gdyż podmiot w ogóle nie zakłada, że one kiedykolwiek istniały. Dlatego procesowi gromadzenia, opartemu na zasadzie prostej koniunkcji, często nie towarzyszy żadna idea porządkująca – poza prawami wiersza i rymu. Tak powstająca wyrywkowa autobiografia uwzględnia wprawdzie podział na epoki, zgodny z cezurami historii Polski, i odpowiada trójpodziałowi poematu, ale nie wykazuje wewnętrznej logiki następstwa życiowych zdarzeń. Kolekcje ocalonych szczątków, lapidaria, znajdują swój stylistyczny ekwiwalent i optymalny nośnik językowy w formie e n u m e r a c j i. Termin ten określa zarówno figurę retoryczną, polegającą na zgromadzeniu elementów w kontakcie[13], jak i zasadę składniową budowy tekstu, wedle której poszczególne elementy spełniają następujące warunki: a) są wzajemnie niezależne z punktu widzenia gramatyki, b) mogą być dodawane jeden do drugiego w sposób luźny, c) są przestawialne, d) stanowią otwartą serię. Możliwość uporządkowania jest zaledwie cechą akcydentalną, a więc nie jest nawet konieczna przynależność do jednej klasy przedmiotów – poza faktem, że wszystkie elementy są tworami językowymi[14]. Trzy aspekty „otwartości" tego środka: podatność na amplifikację, intruzję i inwersję wnoszą do tekstu żywioł anarchii[15].

Tuwim, uprawiając to, co zresztą sam nazwał oksymoronicznie „matematyką anarchii", skwapliwie wykorzystuje każdą okazję do uruchomienia potoku wyliczeń: czy to jest opis scenerii fabularnej, czy też dygresja wspomnieniowa. Niektóre przypominają szkolne ćwiczenia słownikowe, różniąc się od nich jedynie uży-

12/ Andrzej Gronczewski nazywa tę sytuację „utajonym proustyzmem"; A Gronczewski *Lampa czarnoksięska i lampa laboratoryjna*, „Miesięcznik Literacki" 1979 nr 4, s. 73.

13/ J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 203.

14/ M. Grochowski *Wprowadzenie do opisu wyliczenia jako zasady budowy tekstu*, „Pamiętnik Literacki" 1978 z. 3, s. 131-133.

15/ J. Sławiński *O opisie*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński i in., Wrocław 1982, s. 25.

tym materiałem: np. seria wyzwisk antyniemieckich w inicjalnej pieśni. Inne są rekonstrukcją wyglądów – jak jadłospis bufetu w Nowym Sączu, albo ich kreacją – jak inwentarz wyposażenia kuchni Fafa czy bilans jego stanu posiadania. Interesuje nas przede wszystkim pamięć, ale warto zwrócić uwagę na sytuacje pograniczne, a należą do nich spisy osób. Pojawia się wprawdzie lista autentycznych mieszkańców Inowłodza, ale wcześniejszy wykaz poległych na barykadzie w 1905 roku pozostaje tylko częściowo prawdziwy, a ponadto został przepisany z innego źródła: z prasowego komunikatu, podającego listę nie poległych, ale s k a z a n y c h za udział w tym epizodzie historii[16].

Najprostsze wydają się kolekcje przedmiotów, a do takich należy wspomniany już jadłospis czy fragment opisu apteki, dotyczący zawartości szuflady; natomiast już inwentaryzacja szuflady biurka spełnia o wiele ważniejszą funkcję: jest porównaniem odnoszącym się do ojczyzny, w którym patriotyzm zostaje utożsamiony z prywatnością (nie stanowi więc antynomii – jak Gombrowiczowska „synczyzna"); zarazem wyliczenie to jest synekdochą treści c a ł e j pamięci podmiotu o c a ł e j ojczyźnie. Chociaż zawartość szuflady stanowi zbiór zamknięty, narrator daje wyraźną sugestię zbioru otwartego, egzemplarycznego, przez co wskazuje, że porównywana doń „ojczyzna" pozostaje wartością niedefiniowalną. Enumeracja jest zatem ekspresją niemocy uogólnienia.

Najsilniejszą manifestacją kolekcyjnego rozdrobnienia wspomnień jest długa sekwencja wyliczeniowa, łączona czysto wizualnym znakiem „+", użytym zamiast przecinka lub spójnika[17]. Ten zbiór ujawnia bowiem ontologiczną hybrydyczność desygnatów: doznanie zapachowe sąsiaduje ze wzrokowym i słuchowym, a obraz pojawia się obok zdarzenia i cytatu z żywej mowy. Wynika stąd niezborność gramatyczna, podkreślona właśnie spójnikiem zaczerpniętym z innego kodu, który obsługuje niemożliwe w konwencji składniowej łączenie heterogenicznych kategorii: zdań, równoważników, zawiadomień, wyrażeń i zwrotów. „Plus" oznacza tu automatyczne „dodawanie" wspomnień, podkreśla ich heterogeniczność i przypadkowość następstwa, a więc właśnie „matematykę anarchii".

Kolekcja autobiograficzna przenika w fikcję, co uzasadnia przyjęta zasada kompozycji, choć zdarzają się też sytuacje pośrednie, „omyłkowe", powodujące niejednoznaczność. Jednak nie wydaje się ważne to, czy owe omyłki są rzeczywistymi zaburzeniami procesu tworzenia, czy też celowo pozorowanymi jako chwyt narracyjny. Istotne jest natomiast, któremu aktowi przypisać „otwarcie" – czy leży ono u podstaw dawnego aktu percepcyjnego, czy też opisuje aktualny stan świadomości, w której pamięć jawi się jako „chaosmos"[18]. Być może sceneria wydarzeń została błędnie zanotowana w pamięci dziecka i pomnożona wyobraźnią, albo też

16/ T. Januszewski [przypis do:] J. Tuwim *Kwiaty polskie*, Warszawa 1993, s. 339; R. Wierzbowski *Łódzkie realia „Kwiatów polskich". Rekonesans*, Łódź 1978.

17/ J. Wesołowski *Wizualność tekstu a tekst wizualny*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Wrocław 1980, s. 251-252.

18/ U. Eco *Dzieło...*, s. 48-49, 85.

„błąd" powstał w perspektywie rekonstruowania faktów, dopiero w 1940 roku. Wspomnienie barykady na ul. Piotrkowskiej, którą badania historyczne datują na 23 lub 24 czerwca 1905[19], zostaje uwiarygodnione obecnością narratora-obserwatora w świecie przedstawionym – Julka na balkonie. Zobaczył on jednak szczegół, nie potwierdzony przez źródła historyczne: przewrócony tramwaj. Jest to więc element konfabulacji, motyw przechodzący z autobiografii do fabuły, gdzie sytuuje się w tym samym szeregu, co zawiązane tu wątki dwóch zabójstw w starciu rewolucjonistów z kozakami. Jeśli przyjąć sugestię wnikliwego badacza biografii Tuwima, Tadeusza Januszewskiego, iż tramwaj został zapożyczony z innej poetyckiej relacji tych wydarzeń, ze znanego wiersza Jerzego Jankowskiego *Tram wpopszek ulicy*, byłaby to zarazem aluzja literacka, mieszcząca się w kolekcji odwołań intertekstualnych.

Kolekcja pamięci splata się z fikcją na zasadzie sylleptycznego modelu podmiotowości, który polega na równoczesnym rozumieniu „ja" jako bytu empirycznego i fikcjonalnego[20]. W podwójnej roli występuje Julek: oto, pozostając podmiotem autobiografii, spotyka się w cukierni z tworem wykreowanym – ogrodnikiem Dziewierskim, teraz legionistą, i dyskutuje z nim na temat swojego udziału w wojnie; dochodzi do konfrontacji postaw wobec proniemieckiej orientacji Piłsudskiego. W poprzedzającym tę scenę opisie defilady wojskowej pojawia się bohater trzecioosobowy, jakiś anonimowy „on", przedzierający się przez tłum. Fragment ten kończy się zdaniami: „Wpadł do cukierni. Śmiech i łzy". – Do cukierni, gdzie następuje spotkanie z Dziewierskim. I wtedy nagle „on" przechodzi metamorfozę, stając się „ja" – pierwszoosobowym „Julkiem": „Wiesz – mówię – taki zbir berliński... / I opowiadam". Można tę niekonsekwencję – czy tylko gramatyczną? tłumaczyć zwykłą omyłką autora, wynikającą z mechanicznego włączenia do poematu fragmentu znacznie starszego, ogłoszonego w 1929 roku jako osobny utwór *Parademarsz. Wspomnienie z roku 1916*. Uwzględniając specyfikę *Kwiatów polskich*, wydaje się jednak, że chodzi raczej o celowe wyostrzenie paradoksu ontologii dzieła – jako tajemniczej koegzystencji różnych światów.

Oczywiście, spotkanie takie nie powinno dziwić – przynajmniej od czasu, kiedy to szlachcicowi z La Manchy przydarzyła się rzecz niejako odwrotna: w drugim tomie powieści zastajemy bohatera jako czytelnika pierwszej części swych przygód spisanych przez Cervantesa. Natomiast pozostając w zasięgu intertekstualnych odwołań poematu – Oniegin spotkał się z Puszkinem. W *Kwiatach polskich* tego typu interferencje sygnalizują, że postać z imieniem „Julek" nie jest figurą autobiograficzną, występującą na mocy paktu o prawdomówności dyskursu[21], ale ra-

---

19/ T. Januszewski, [przypis do:] J. Tuwim *Kwiaty*..., s. 306.

20/ R. Nycz *Tropy „JA". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżka, Warszawa 1996, s. 48-49.

21/ Ph. Lejeune *Autobiografia i przymus*, tłum. T. Komendant, „Twórczość" 1995 nr 10, s. 81-89.

czej postacią z powieści autobiograficznej. Przenikanie się dwóch rzeczywistości ma charakter dwustronny: może więc nie tylko uprawdopodobnić fikcję, ale i relatywizować tożsamość „ja" występującego we wspomnieniach. Takie sytuacje wskazują na ambiwalentny stosunek podmiotu do swego wizerunku i sprzyjają autoironicznemu dystansowi. A jest to rozwiązanie wygodne, gdyż nie przypadkiem problem polsko-niemiecko-legionowy nie znalazł rozwinięcia – tak jak inne poglądy polityczne autora – w osobnej dygresji lirycznej. Można powiedzieć, że poprzez scenę w cukierni fragment kolekcji autobiograficznej został zagubiony w rzece fabularności.

4. Pamięć w depozycie literatury

Warto zapytać teraz o nadrzędne znaczenie zarówno samej manifestacji „kolekcyjności", jak i poszczególnych kolekcji.

„Kolekcyjność" może być wyrazem zarówno agnostycyzmu, przeświadczenia o niepoznawalności świata, jak niepewności co do jego ogólnego sensu i wynikającej stąd skrajnej ostrożności interpretatora, prowadzącej wręcz do zaniechania interpretacji. Podczas gdy kreowana fikcja fabularna rozwija się w śmiałe ciągi i sploty, warstwa dokumentalna osadza się raczej w okruchach, epizodach, czasem fragmentarycznych wątkach, a najlepiej się realizuje nie w „m a ł y c h n a r r a c j a c h", ale – chciałoby się rzec – w w i e l k i c h e n u m e r a c j a c h.

Zjawisko to mieści się z pewnością w zakresie kategorii „osobowości twórczej", rozumianej jako konstrukcja oparta na interpretacji dzieła (czy lepiej: serii dzieł), analogiczna do „osobowości" psychologicznej[22]. Ta cecha Tuwima-poety, a zwłaszcza Tuwima-autora *Kwiatów polskich*, sytuuje się obok innych, przypadkiem wymienionych przez Jana Józefa Lipskiego: dygresyjności i detaliczności[23], gdyż kolekcje występują również jako serie zbliżeń i skojarzeń.

Znaczenie samych zbiorów zależy od ich pierwotnego i aktualnego przyporządkowania do określonej sfery rzeczywistości autora: prywatnej albo publicznej. Oddzielenie tych sfer staje się jednak trudne z chwilą wymieszania kolekcji.

Próbując prześledzić ciąg wzajemnych medialnych uwikłań zbiorów, można odczytać globalny sens poematu, choć interpretacja upodobni się tu do bardzo ogólnego streszczenia. Otóż kolekcjoner wspomnień w Rio de Janeiro, a potem w White Plains odnajduje fragmenty kolekcji Juliana Tuwima, gromadzonych przez niego do roku 1939, a i samo życie międzywojennego kolekcjonera książek i tradycji jawi się temu z Rio jako inna kolekcja – organizowana już współcześnie na użytek uchodźcy i poety. Byłaby to więc prosta trzystopniowa hierarchia, oparta na zasadzie koncentrycznej przechodniości. Dopiero gdy w ten stabilny układ szkatułkowy włączyć aktywność bohaterów, a dynamikę innych komponentów świata przedstawionego wmieszać w obraz przeszłości, wówczas zamknie się kolo

22/ J.J. Lipski *Osobowość twórcza*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 3, Wrocław 1988, s. 386-397.

23/ Tamże, s. 377.

życiopisania. Koło, które jednak nie powinno być sprzężone bezpośrednio z innym kołem – hermeneutycznym.

W jaki sposób może znaczyć kolekcja autobiograficzna, która wydaje się tu nadrzędna i tym samym kluczowa? Pamięć służy bowiem za medium umożliwiające uczynienie z poematu skarbca dla globalnego depozytu.

Każdy jej poszczególny obiekt znaczy w sposób prosty, posiadając swą indeksową referencję – teoretycznie możliwą do zlokalizowania w określonej czasoprzestrzeni – jeśli pominąć nieuniknione zakłócenia, spowodowane deformującymi procesami zapominania i rewaloryzacji. Zbiór jako całość znaczy natomiast jedynie w sposób symboliczny. Nie chodzi jednak o to, że gromadzone elementy współtworzą jakąś wizję „sztucznego świata", „pejzaż duszy", dekoracje czy inną atrapę, którą otacza się emigrant; chodzi tu o pewną koncepcję osobowości. To sytuacja, gdy zbiór wytwarza wewnętrzny system napięć między swymi składnikami i w ten sposób ewokuje wielkie pytanie o globalny sens podmiotowy. Sens, który nigdy uprzednio nie istniał i dopiero powstaje w procesie gromadzenia.

Przyjmując typologię Ryszarda Nycza, wyprowadzoną z prac Zygmunta Wasilewskiego, podmiot wspomnień w *Kwiatach polskich* reprezentuje model ekspresji określony jako symboliczny – w opozycji do realistycznego[24]; jest bowiem rozszczepiony na fragmentaryczne „ja" powierzchniowe oraz instancję, która te rozproszone manifestacje podmiotowości dyskretnie łączy więzią symboliczną – „ja" głębokie. Ten zwornik jest zaledwie nie w pełni uświadamianą hipotezą całości. Chciałoby się rzec, iż poeta stwierdza: „ten kosz to wszystko moje" (choć to niestety już nie Tuwim, a Gałczyński), a potem sam siebie pyta: więc kim jestem? Wytrwała praca pamięci żadnej odpowiedzi nie daje. Przeszłość dopiero we wspomnieniu potrzebuje interpretacji – jak dziwny sen. Przedtem nie wymagała rozumienia, bo była życiem; teraz – stała się znakiem, a raczej zespołem zagadkowych znaków – zaszyfrowanym tekstem.

W szerszej perspektywie można podobnie interpretować również pozostałe warstwy poematu i zawarte w nich kolekcje, a więc nie tylko wszystko, co zapamiętane i same akty pamięci; ale także – twory wykreowane i akty kreacji *in statu nascendi*. Krótko mówiąc: wszystkie rozdrobnione treści razem z procesami, które je powołują do życia. Drobiny historii i atomy dyskursu. Wszystko, co stanowi manifestację niemocy systematyzacji i bezradności kolekcjonera.

Kolekcja autobiograficzna zakłada e k s p r e s y j n y s t y l o d b i o r u – czyli usytuowanie czytanego utworu wobec nadawcy i autor musi być traktowany jak składnik utworu[25]. Aby jednak warstwa autobiograficzna nie wymagała wyjaśnienia przez źródła zewnętrzne (wspomnienia, listy, wywiady *etc.*) i jednocześnie utrzymała więź z odbiorcą, nie zamykając się w kręgu autokomunikacji, konieczne

---

24/ R. Nycz *Tropy*..., s. 41.

25/ M. Głowiński *Swiadectwa i style odbioru*, w: *Problemy teorii literatury*, seria 3, Wrocław 1988, s. 438-439.

jest powiązanie z innymi kolekcjami, zorganizowane na różnych poziomach ontologicznych samego dzieła.

Jeśli za Fiedlerem opisać dzieło literackie jako Sygnaturę nałożoną na Archetyp[26], zaobserwujemy w poemacie Tuwima, że Sygnatura szuka dla siebie uzasadnienia w Archetypie, ale jest przez niego wchłaniana, doprowadzając siebie często do stanu rozproszenia lub zupełnego zaniku w konwencjach fikcji. Odwołując się natomiast do zaproponowanej przez Philippe'a Lejeune'a typologii autobiograficznych „przymusów" – przymus wobec *signifie* został wyparty przez przymus wobec *signifiant*[27]; Louis A. Renza powiada, że w takich sytuacjach „wyobraźnia stawia veto"[28]. Innymi słowy: prawa kreacji fabularnej okazują się silniejsze od zobowiązań wspomnieniowych.

E. Balcerzan, analizujący biografię jako język, tę sytuację tak charakteryzuje:

> [...] jeżeli w egzystencję kolektywu zaczynają wkraczać interesy aż nadto prywatne, zabłocone „brudem życiowym", obce celom komunikacji literackiej *sensu stricto*, pisarz świadomie „zamraża" intymność, „ukrywa się" w dziełach.[29]

Tuwim ukrywa swoje zbiory, chociaż ich „intymność" nie jest przecież strzeżona, skoro była naruszana w wypowiedziach pozaliterackich autora; chodzi tu więc raczej o troskę porozumienia. Cóż może znaczyć na przykład księgozbiór kuriozalny? Wskazuje niewątpliwie na nieprzeciętną osobowość kolekcjonera i nic ponadto; natomiast podrzucony do świata przedstawionego traci konotacje autobiograficzne i osiąga sens uniwersalny: przestaje świadczyć jedynie o upodobaniach właściciela (tak jak to się dzieje w psychologicznej analizie wytworów), stając się alegoryczną manifestacją dziwności świata – opisywanej natury i opisującej nią cywilizacji; wykracza zatem również poza charakterystykę, występującej częściowo na prawach *alter ego* autora, postaci fabularnej. To niewątpliwy zysk z wyprzedaży autobiografizmu. Ale dotkliwsze wydają się straty po drugiej stronie.

Osobowość twórcza, manifestowana silnie zwłaszcza w początkowych partiach poematu z wyraźnym zamysłem autobiograficznym, rozpada się potem na kolekcję masek. Staje się Personą, rozpisaną na wielogłos postaci. Albo – by się posłużyć kalamburem – osobowość zostaje wyparta przez osobliwości. Efektem tej transformacji jest to, co Wyka – nie bez racji – nazwał „kolekcją dziwaków", dla których

---

26/ L. Fiedler *Archetyp i sygnatura. Analiza związków między biografią a poezją*, przeł. K. Stamirowska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, wyd. 2, t. 2, s. 332.

27/ Ph. Lejeune *Autobiografia i...*, s. 86.

28/ L.A. Renza *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii*, przeł. M. Orkan-Łęcki, „Pamiętnik Literacki" 1979 z. 1, s. 279-306.

29/ E. Balcerzan *Biografia jako język*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek i J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 34.

próżno szukać uzasadnienia w realistycznej scenerii i na tle historycznym[30]. Jeśli więc np. wyczytywać jakiś autobiograficzny sens z charakterystyki upodobań Dziewierskiego, to nie sposób przekroczyć tautologii: „Lubił anioły – no bo lubił" – tak właśnie, wracając do przerwanej fabuły, puentuje poeta cytowane wcześniej wyliczenie swoich gustów i dysgustów, które również nie podlegają dyskusji. Argumentacja dobra dla świata powieści, gdyż mimo zastrzeżeń Wyki, jednak coś znaczy, natomiast demonstracyjne odrzucenie autoanalizy może nie satysfakcjonować czytelnika autobiografii.

Kolekcje pierwotnie prywatne, nie przeznaczone do ekspozycji, zostały oddane w wieczysty depozyt poprzez włączenie w różne rejony świata przedstawionego i wystawione w innym porządku oraz wedle innego już prawa własności. Upublicznione fragmentarycznie, uchylają okna na nie zagospodarowane tu obszary prywatności. Nie jest jednak wówczas możliwe, by autobiografizm zachował referencjalną czystość, aby wspomnienia nie umknęły w autonomię fikcji, zatracając swą asercję.

Niezależnie od rozbieżności efektów lokalnych interferencji i wielokierunkowego oświetlania się zbiorów, globalny ogląd dzieła pozwala stwierdzić, że ostateczny bilans wypada jednak niekorzystnie dla autobiografii. Prywatność trafiła na aukcję literatury. Utraciła przez to wartość osobistej Tajemnicy, a zarazem nie może osiągnąć najwyższej ceny – uniwersalizmu. Opisany tu dramat nie jest jednak pojedynczym losem osoby zanurzonej w swym dziele, ale powszechnym prawem literatury.

30/ K. Wyka *Bukiet z całej epoki*, w: *Rzecz wyobraźni*, wyd. 2, Warszawa 1977, s. 120-122.

ZESZYTY LITERACKIE 71

LATO — 2000

Czesław Miłosz, *Bieg*

Zbigniew Herbert, *Lekcja łaciny*

Pier Paolo Pasolini, *Ostatni wywiad*
Pier Paolo Pasolini, wiersze

proza:
Ewa Kuryluk, Ryszard Krynicki, Roberto Salvadori

Adam Zagajewski, *Obrona żarliwości*
Claude Arnaud, *Moja Albania*
Wojciech Karpiński, *Dworzec Hamburski*

Paweł Muratow, *Podróż do Apulii*

Czesław Miłosz, Ewa Bieńkowska, Paweł Kłoczowski
o *Dziennikach* Zygmunta Mycielskiego

Ewa Bieńkowska, Clare Cavanagh, Renata Gorczyńska, Czesław Miłosz
o tomie *Pragnienie* Adama Zagajewskiego

Wojciech Karpiński, *Pożegnanie Kazimierza Brandysa*

Jerzy Stempowski, Listy do Zygmunta Haupta

Prenumerata i sprzedaż:
Administracja „Zeszytów Literackich": ul. Foksal 16, pok. 422.
Pocztą: 00-029 Warszawa, ul. Nowy Świat 27. Tel./fax: 48.22./826.38.22

http://zls.mimuw.edu.pl/ZL/

Polecamy książki „ZL": Jerzy Stempowski, *Listy*;
Witold Lutosławski, *Postscriptum*; Josif Brodski, *Śpiew wahadła* (szkice).

Prezentacje

Stanley FISH

Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?[1]

Esej ten ma podwójne źródło: w zdarzeniu, które dało mu tytuł, oraz w ostatnio opublikowanym tekście Meyera Abramsa pt. *Jak czynić rzeczy tekstami*, otwartym ataku na prace Jacques'a Derridy, Harolda Blooma i moje. Byłem obecny przy tym, gdy Abrams wygłaszał go w trakcie Seminarium im. Lionela Trillinga w 1978 roku i pamiętam, że bardzo się śmiałem wtedy, gdy mowa była o Derridzie i Bloomie, próbowałem się też śmiać, gdy mowa była o mnie. Argumenty Abramsa są znane. Są to w istocie rzeczy te same argumenty, które wytoczył on swego czasu przeciwko J. Hillisowi Millerowi w „dyskusji o pluralizmie". W szczególności oskarża on każdego „Czytającego Od Nowa" („*Newreader*") o granie podwójnej gry, o „wprowadzanie swojej własnej strategii interpretacyjnej w momencie czytania kogoś innego, przy jednoczesnym milczącym poleganiu na wspólnych (*communal*) normach w momencie komunikowania metod i rezultatów swojej interpretacji własnemu czytelnikowi"[2]. Miller, Derrida i inni piszą książki i eseje oraz biorą udział w sympozjach i dyskusjach, używając standardowego języka po to, aby go zdekonstruować. Sam fakt, że są oni rozumiani, jest argumentem przeciwko stanowisku, do którego nakłaniają.

Jako przeciwargument byłoby to *prima facie* wiarygodne wtedy, gdyby w grę wchodziła jakaś taka teoria, która czyni rozumienie niemożliwym. Jednakże w teorii Czytającego Od Nowa rozumienie jest zawsze możliwe, lecz nie z zewnątrz. To znaczy, że przyczyna, dla której mogę mówić i zakładać rozumienie tego, co mówię, przez kogoś takiego jak Abrams, polega na tym, że mówię do niego z w n ę t r z a pewnego zbioru interesów i względów, i to właśnie przez odniesienie do niego zakładam, że będzie on słyszał moje słowa. Jeśli to, co nastąpi, będzie komuni-

1/ S. Fish *Is There a Text in This Class?*, w: S. Fish *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge Mass., Harvard University Press 1980, s. 303-321.

2/ „Partisan Review" 1979 nr 4, s. 587.

kacją czy zrozumieniem, to nie dlatego, że on i ja podzielamy jakiś język w sensie znajomości znaczenia poszczególnych słów i reguł ich łączenia, lecz ponieważ wspólny jest nam pewien sposób myślenia, pewna forma życia, co umieszcza nas w świecie przedmiotów-które-znajdują-się-już-na-swoim-miejscu, celów, dążeń, procedur, wartości itd. Słowa, jakie wypowiadamy, będą odbierane jako słowa, które z konieczności odnoszą się do cech tegoż właśnie świata. Tak więc Abrams i ja mogliśmy mówić o tym, czy wiersz jest sielanką, czy też nie, argumentować i kontrargumentować, dyskutować dowody, przyznawać rację itd. tylko dlatego, że „wiersz" i „sielanka" są dopuszczalnymi etykietkami, identyfikującymi w obrębie jakiegoś uniwersum dyskursu, w skład którego wchodzą także warunki określające to, co może liczyć się jako znak identyfikacyjny, oraz sposoby dowodzenia, że znajduje się on raczej tu niż tam. To właśnie w obrębie założenia istnienia takich sposobów, warunków i klasyfikacji Abrams i ja mogliśmy się poruszać; nie moglibyśmy tego w ogóle czynić, jeśli dla któregoś z nas rzeczy te nie byłyby już założone. Podobnie nie wystarczyłoby, aby przekazać „komuś z zewnątrz" zbiór definicji (typu: „wierszem jest...", „gatunkiem [literackim] jest..."), ponieważ po to, aby uchwycić znaczenie jakiegoś indywidualnego terminu musi się już rozumieć ogólną działalność (w tym przypadku akademicką krytykę literacką), w odniesieniu do której można myśleć o tych rzeczach jako znaczących. System pojęciowy (*intelligibility*) nie może zostać zredukowany do jakiejś listy rzeczy, które czyni on zrozumiałymi. Abrams i ci, którzy się z nim zgadzają, nie uprzytamniają sobie, że komunikacja ma miejsce tylko w o b r ę b i e jakiegoś takiego systemu (czy też kontekstu, sytuacji lub wspólnoty interpretacyjnej), i że porozumienie osiągnięte przez dwie lub więcej osób jest właściwe dla tego systemu i obowiązuje jedynie w ramach jego ograniczeń. Tak jak nie uprzytamniają oni sobie, że porozumienie takie wystarczy i że bardziej doskonałe porozumienie, którego pożądają – porozumienie, które uskutecznia się powyżej i w poprzek sytuacji – nie mogłoby mieć miejsca, nawet jeśli byłoby dostępne, ponieważ to tylko w [określonych] sytuacjach, z ich interesownymi określeniami tego, co liczy się jako fakt, co można powiedzieć, co będzie uznane za argument, można [w ogóle] rozumieć.

Eseje niniejsze były pierwotnie wykładami wygłoszonymi przeze mnie jako Wykłady Ku Pamięci Johna Crowe'a Ransoma w Kanyon College w okresie od 8 do 13 kwietnia 1979 roku. W efekcie zostałem wciągnięty w trwające tydzień seminarium, w którym wzięło udział około trzystu osób. Było to doświadczenie tyle podniecające, co wyczerpujące. Wygląda na to, że niektóre z tych uczuć podzielała także publiczność, ponieważ w recenzji napisanej dla gazety koledżowej (zatytułowanej *Fish wabi publiczność*) wspaniałomyślny fragment o mojej „zręczności intelektualnej" został od razu skontrowany przez obserwację, że nie trzeba dodawać, iż „nie zawsze była to zręczność dżentelmena".

* * *

Pierwszego dnia nowego semestru do kolegi pracującego na John Hopkins University podeszła studentka, która – jak się okazało – właśnie zakończyła cykl

zajęć ze mną. Postawiła mu pytanie, które – sądzę, że zgodzicie się w tej kwestii ze mną – zostało doskonale w swej prostocie sformułowane: „Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?" („Is There a Text in This Class?"). Odpowiadając z pewnością tak doskonałą, że wprost nieuświadamianą (chociaż opowiadając mi tę historię, mówił on o tym momencie jako o „wpadaniu w pułapkę"), mój kolega rzekł: „Tak, jest to *Norton Antology of Literature*", po czym pułapka (zastawiona nie przez studentkę, lecz przez nieograniczoną zdolność języka do bycia przystosowywanym [do okoliczności]) zamknęła się. „Nie, nie – powiedziała studentka. Chodzi mi o to, czy na tych zajęciach wierzy się w wiersze i takie rzeczy, czy może tylko w nas?".

Można (dla wielu jest to pokusa) czytać tę anegdotę jako ilustrację niebezpieczeństw, które wynikają ze słuchania takich ludzi jak ja, którzy głoszą niestabilność tekstu i niedostępność ostatecznych znaczeń. Ja jednak będę próbował ją odczytywać jako ilustrację tego, jak w ostateczności bezpodstawne są te obawy.

Ze wszystkich oskarżeń wytoczonych przeciwko tym, których Meyer Abrams nazwał ostatnio Czytającymi Od Nowa (*New Readers*) (Derrida, Bloom, Fish), najbardziej uporczywe odnoszą się do tego, że ci apostołowie nieokreśloności i niedecydowalności ignorują, nawet jeśli sami się na nich wspierają, „normy i możliwości" osadzone w języku, „językowe znaczenia", które słowa niewątpliwie mają, a w ten sposób zachęcają nas do rezygnacji z „naszej zwykłej dziedziny doświadczenia w mówieniu, słuchaniu, czytaniu i rozumieniu" dla świata, w którym „żaden tekst nie znaczy niczego szczególnego" i „gdzie nigdy nie możemy powiedzieć, co ktoś miał na myśli, pisząc coś"[3]. Oskarżenie mówi, że literalne czy też normatywne znaczenia są ignorowane przez działania kapryśnych interpretatorów. Przypuśćmy teraz, że chcemy sprawdzić to twierdzenie w kontekście naszego przykładu. Jakie jest dokładnie normatywne, literalne lub językowe znaczenie [pytania]: „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?".

W ramach współczesnej debaty krytycznej (tak jak znajduje ona swoje odbicie na łamach, powiedzmy, „Critical Inquiry") zdają się istnieć tylko dwa sposoby odpowiedzi na to pytanie: albo i s t n i e j e jakieś znaczenie literalne naszego wyrażenia i powinniśmy móc powiedzieć, jakie ono jest, lub też istnieje tak wiele znaczeń, jak wielu jest czytelników i żadne z nich nie jest literalne. A jednak odpowiedź sugerowana przez moją małą historię mówi, że wyrażenie nasze ma d w a literalne znaczenia: w obrębie okoliczności przyjmowanych przez mojego kolegę (nie twierdzę, że zrobił on coś, aby je przyjąć, lecz, że one były już z nim), wyrażenie to jest w sposób oczywisty pytaniem o to, czy istnieje jakiś zalecany podręcznik dla tego cyklu zajęć, lecz w okolicznościach, które uległy dla niego zmianie pod wpływem zmieniającej sytuację odpowiedzi studentki, jest ono w sposób równie oczywisty pytaniem o stanowisko zajmowane przez wykładowcę co do statusu tekstu (stanowisko w obrębie zakresu stanowisk dostępnych we współczesnej teorii badań literackich). Zauważcie proszę, że nie mamy tutaj do czynienia z przypadkiem niezdeterminowania czy niedecydowalności [znaczenia], lecz zdetermino-

3/ M.H. Abrams *The Deconstructive Angel*, „Critical Inquiry" nr 3 (wiosna 1977), s. 431 i 434.

wania i decydowalności, które zawsze mają ten sam kształt i które mogą się zmieniać, jak to ma miejsce w analizowanym przez nas przypadku. Mój kolega nie wahał się pomiędzy dwoma (czy więcej) możliwymi znaczeniami naszego wyrażenia; było raczej tak, że od razu uchwycił on to, co wydawało się znaczeniem pewnym w świetle jego, przyjętego z góry, rozumienia sytuacji, a wtedy natychmiast uchwycił inne narzucające się znaczenie, gdy jego rozumienie uległo zmianie. Żadne z tych znaczeń nie zostało narzucone (ulubione wyrażenie w polemikach skierowanych przeciwko nowoczytaczom) na znaczenia bardziej standardowe przez jakiś prywatny, idiosynkratyczny akt interpretacji; obie interpretacje były funkcją publicznych i konstytutywnych norm (języka i rozumienia), przywoływanych przez Abramsa. Idzie jedynie o to, że normy te nie są osadzone w języku (gdzie mogłyby one być odczytywane przez każdego, kto patrzy wystarczająco jasnym, tzn. nieuprzedzonym okiem), lecz w strukturze instytucjonalnej, w obrębie której słyszy się wyrażenia jako już zorganizowane ze względu na pewne przyjmowane cele i zamiary. Ponieważ zarówno mój kolega, jak i jego studentka są usytuowani w tej instytucji, ich działania interpretacyjne nie są wolne, lecz ograniczone przez zrozumiale praktyki i założenia owej instytucji, a nie reguły i ustalone znaczenia jakiegoś systemu językowego.

Innym sposobem postawienia tej kwestii byłoby powiedzenie, że żadne odczytanie tego pytania, które moglibyśmy dla wygody oznaczyć jako „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"1 i „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"2, nie byłoby natychmiast dane jakiemukolwiek rodzimemu użytkownikowi języka. „Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"1 jest możliwe do zinterpretowania lub odczytania jedynie przez kogoś, kto już wie, co podpada pod ogólną rubrykę „pierwszy dzień zajęć" (wie, co dotyczy nowych studentów, jakie biurokratyczne sprawy muszą zostać załatwione, zanim zajęcia się rozpoczną) i kto odczytuje dane wyrażenie w świetle tej wiedzy, która nie jest używana po fakcie, lecz jest odpowiedzialna za kształt, jaki przyjmuje fakt. Dla kogoś, kogo świadomość nie jest wypełniona ową wiedzą, „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"1 byłoby tak samo niezrozumiałe, jak „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"2 byłoby niezrozumale dla kogoś, kto nie byłby świadom kwestii dyskutowanych we współczesnym literaturoznawstwie. Nie twierdzę, że dla niektórych czytelników czy słuchaczy pytanie to byłoby całkowicie niezrozumiałe (w istocie rzeczy, w dalszej części tego eseju będę dowodził, że niezrozumiałość w dosłownym czy czystym tego słowa znaczeniu jest niemożliwością), lecz jedynie, że istnieją tacy czytelnicy i słuchacze, dla których zrozumiałość naszego pytania nie przybrałaby postaci, jaką przybrała dla mojego kolegi. I tak np. możliwym jest wyobrażenie sobie kogoś, kto słyszałby owo pytanie jako dotyczące umiejscowienia jakiegoś obiektu, tj. jako wyrażenie o postaci: „Sądzę, że zostawiłem mój tekst w tej sali [Fish wykorzystuje tu wieloznaczność słowa „class", które oznacza także salę lekcyjną – przyp. tłum.]; czy widział go Pan?". Mielibyśmy wtedy „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"3 i możliwość, której obawiają się obrońcy tego, co normatywne i określone – możliwość nieskończonego mnożenia numerów [pytania], tj. możliwość istnienia świata, w którym każde wyrażenie po-

siada nieskończoną wielość znaczeń. Ale to wcale nie jest to, co sugerowałby nasz przykład, jakkolwiek nie byłby uogólniony. W każdej z sytuacji, które przedstawiłem (i w każdej, którą mógłbym jeszcze sobie wyobrazić), znaczenie wyrażenia byłoby istotnie ograniczone, i to nie po tym co usłyszano, lecz w samych sposobach, na jakie m o g ł o b y ono być przede wszystkim usłyszane. Nieskończona mnogość znaczeń napawałaby lękiem tylko wtedy, jeśli zdania istniałyby w stanie, w którym nie byłyby już osadzone i nie pojawiałyby się jako funkcja tej czy innej sytuacji. Stan ten, jeśli mógłby zostać zlokalizowany, byłby stanem normatywnym, a byłby czymś zaiste kłopotliwym wtedy, jeśli norma [sama] byłaby płynna [*free-floating*] i nieokreślona. Taki stan jednak nie istnieje. Zdania pojawiają się tylko w sytuacjach, a w obrębie tych sytuacji normatywne znaczenie jakiegoś wyrażenia będzie zawsze oczywiste czy przynajmniej dostępne, chociaż w obrębie innej sytuacji to samo wyrażenie, już nie takie samo, będzie miało inne normatywne znaczenie, nie mniej oczywiste i dostępne. (Doświadczenie mojego kolegi jest dokładną tego ilustracją). Nie znaczy to, że nie ma sposobu, aby rozróżnić znaczenia jakiegoś wyrażenia, które będą się pojawiać w odmiennych sytucjach, lecz jedynie, że rozróżnienie to będzie zawsze czynione na mocy naszego bycia w jakiejś sytuacji (nigdy nie jest tak, abyśmy się w jakiejś nie znajdowali) i w innej sytuacji rozróżnienie to zostanie również uczynione, lecz inaczej. Innymi słowy, podczas gdy zawsze jest możliwe, aby uporządkować i uszeregować „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"1 i „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"2 (dlatego, że są one już zawsze uszeregowane), nigdy nie będzie możliwe nadanie im jakiegokolwiek porządku raz-na-zawsze, porządku, który byłby niezależny od ich pojawiania się lub nie pojawiania się w sytuacjach (ponieważ to tylko w sytuacjach one się pojawiają lub też nie pojawiają).

Istnieje jednakże takie możliwe rozróżnienie pomiędzy nimi, które pozwala nam powiedzieć, że – w ograniczonym sensie – jedno jest bardziej normalne niż drugie, albowiem podczas gdy każde jest doskonale normalne w kontekście, w którym jego literalność jest bezpośrednio oczywista (następujące po sobie konteksty przyjmowane przez mojego kolegę), jeden z tych kontekstów jest z pewnością bardziej dostępny i dlatego też jest bardziej prawdopodobne, że stanie się perspektywą, w obrębie której wyrażenie nasze zostanie odczytane. Wydaje się, w rzeczy samej, że mamy tutaj instancję tego, co nazwałbym „instytucjonalnym zagnieżdżeniem" (*„institutional nesting"*). Jeśli „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"1 jest słyszalne tylko przez tych, którzy wiedzą, co podpada pod rubrykę „pierwszy dzień zajęć" i jeśli „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"2 jest słyszalne tylko przez tych, których kategorie rozumienia obejmują kwestie współczesnego literaturoznawstwa, to wtedy oczywistym jest, że w przypadkowej populacji, mającej do czynienia z naszym wyrażeniem, więcej osób będzie „słyszeć" „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"1, niż „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"2, i – co więcej – że podczas gdy „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"1 mogłoby być natychmiast słyszalne przez kogoś, dla kogo „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"2 musiałoby być pracowicie wyjaśniane, trudno wyobrazić sobie kogoś zdolnego do słyszenia „czy na tych ćwi-

czeniach jest tekst?"2, kto nie byłby zdolny do zrozumienia „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?"1 (jedno wyrażenie jest zrozumiałe dla każdego, kto jest w branży, dla większości studentów oraz wielu księgarzy, drugie – tylko dla tych w branży, którym nie wydaje się niczym szczególnym, tak jak nie wydało się i mnie, gdy mi się ostatnio zdarzyło napotkać krytyka używającego zwrotu: „spopularyzowane przez Lacana"). Wszystko to nie osłabia mojej argumentacji przez ponowne wprowadzenie kategorii tego, co normalne, ponieważ kategoria ta, tak jak pojawia się ona w niej, nie jest transcendentalna, lecz instytucjonalna. Chociaż żadna instytucja nie jest tak powszechna w swej mocy i tak trwała, że znaczenia, które umożliwia, byłyby normalne na zawsze, pewne instytucje czy też formy życia są tak szeroko rozpowszechnione, że dla bardzo wielu ludzi znaczenia, jakie one czynią możliwymi, wydają się „naturalnie" dostępne i trzeba specjalnego wysiłku, aby dostrzec, że są one wytworem okoliczności.

Kwestia ta jest ważna, ponieważ wyjaśnia ona powodzenie, z jakim Abrams czy E.D. Hirsch mogą odwoływać się do podzielanego rozumienia języka potocznego i argumentować na tej podstawie o dostępności jakiegoś rdzenia ustalonych znaczeń. Gdy Hirsch proponuje [zdanie]: „Powietrze jest rześkie" (*„The air is crisp"*) jako przykład znaczenia słownego (*verbal meaning*), tzn. zrozumiałego dla wszystkich użytkowników języka i odróżnia to, co jest podzielane i określone w odniesieniu do niego, od skojarzeń, które może ono w określonych okolicznościach budzić (np. „Powinienem jeść mniej na kolację", „Rześkie powietrze przypomina mi moje dzieciństwo w Vermont")[4], liczy on tak bardzo na to, że czytelnicy zgodzą się całkowicie z jego sensem tego, czym jest owo podzielane i normatywne znaczenie słowne, że nie troszczy się nawet o to, aby je zidentyfikować. I chociaż nie robiłem żadnych badań w tej kwestii, zaryzykuję przypuszczenie, że jego optymizm w odniesieniu do tego szczególnego przykładu jest dobrze uzasadniony. To znaczy, większość, jeśli nie wszyscy jego czytelnicy, bezpośrednio rozumie powyższe wyrażenie jako skrótowy opis meteorologiczny, określający pewną jakość lokalnej atmosfery. Jednakże „fortunność" tego przykładu zamiast potwierdzać stanowisko Hirscha (które zawsze, jak to ostatnio potwierdził, zakłada „stałą określoność znaczenia")[5] potwierdza stanowisko moje. Oczywistość znaczenia wyrażenia nie jest funkcją wartości, jakie mają słowa w jakimś systemie językowym, który jest niezależny od kontekstu; jest raczej tak, że ponieważ słowa są słyszane jako już osadzone w jakimś kontekście, to mają one już jakieś znaczenie, które Hirsch może wtedy uznawać za oczywiste. Rzecz tę można dostrzec, osadzając słowa w innym kontekście i obserwując, jak szybko wyłoni się inne „oczywiste" znaczenie. Przypuśćmy na przykład, że napotykamy: „Powietrze jest rześkie" (które nawet teraz słyszymy tak, jak zakłada to Hirsch) w środku dyskusji o muzyce („Kiedy jakiś utwór muzyczny jest grany, właściwie powietrze jest rześkie"). Słyszałoby się to od razu jako komentarz do tego, że jakiś instrument lub instrumenty uczyniły powietrze mu-

4/ E. D. Hirsch *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press 1967, s. 218-219.

5/ E. D. Hirsch *The Aims of Interpretation*, Chicago, Chicago University Press 1976, s. 1.

zycznym. Co więcej, byłoby to słyszane t y l k o w ten sposób, zaś słyszenie tego na sposób Hirscha wymagałoby nie lada wysiłku. Można by polemizować z tym, co mówię, twierdząc, że w tekście Hirscha „Powietrze jest rzeźkie"1 nie ma w ogóle żadnego kontekstualnego osadzenia. Zdanie to jest jedynie przedkładane (*presented*) i dlatego też porozumienie co do jego znaczenia musi mieć miejsce z powodu akontekstualnych cech owego wyrażenia. I s t n i e j e jednakże jego kontekstualne tło, a znakiem jego obecności jest właśnie nieobecność jakiegokolwiek odniesienia doń. Oznacza to, że nie jest możliwe nawet pomyślenie o jakimś zdaniu niezależnie od kontekstu i kiedy prosi się nas, aby rozważyć jakieś zdanie, dla którego żaden kontekst nie został ustalony, automatycznie słyszymy je w kontekście, w którym było ono najczęściej [dotąd] napotykane. A zatem Hirsch przywołuje pewien kontekst przez nieprzywoływanie go, przez pozbawienie wyrażenia okoliczności skłania nas do wyobrażenia go sobie w okolicznościach, w których najprawdopodobniej zostało ono wytworzone, a wyobrażenie takie jest już nadaniem mu kształtu, który wydaje się w tej chwili jedynym możliwym.

Jakie wnioski można wyciągnąć z tych dwóch przykładów? Przede wszystkim ani mój kolega, ani czytelnik zdania Hirscha nie jest ograniczony przez znaczenia, jakie słowa mają w jakimś normatywnym systemie lingwistycznym, a jednak ani jeden, ani drugi nie może dowolnie nadać wyrażeniu takiego znaczenia, jakie mu się podoba. W istocie rzeczy, „nadać" (*confer*) jest zupełnie nieodpowiednim słowem, ponieważ implikuje ono dwuetapową procedurę, w której czytelnik czy słuchacz najpierw bada wyrażenie, a w t e d y [dopiero] nadaje mu znaczenie. Argumentacja z poprzednich stron może zostać zredukowana do stwierdzenia, że nie ma czegoś takiego, jak pierwszy etap, że słyszy się wyrażenie w obrębie jakiejś wiedzy co do jego celów i zamierzeń, a nie jako coś, co ma zostać dopiero określone, i że to, co jest słyszane, ma już przypisany kształt i nadane znaczenie. Innymi słowy, problem tego, jak określone jest znaczenie, jest jedynie problemem tego, czy istnieje taki punkt, w którym jego określenie jeszcze się nie dokonało. Twierdzę, że nie ma takiego punktu.

Nie mówię, że nigdy nie jest się w stanie samoświadomie ustalić, co znaczy jakieś wyrażenie. W istocie rzeczy mój kolega znalazł się właśnie w takiej sytuacji, kiedy został poinformowany przez swą studentkę, że nie zrozumiał jej pytania tak, jak ona tego chciała („Nie, nie, chodzi mi o to, czy na tych ćwiczeniach rzeczywiście wierzy się w wiersze i takie rzeczy, czy też wszystko sprowadza się tylko do nas?") i dlatego też musi je rozpatrzyć jeszcze raz. Jednak owo „je" w tym (jak i w każdym innym) przypadku nie sprowadza się do zbioru słów oczekujących na przypisanie im znaczenia, lecz jest wyrażeniem, do którego już przypisane znaczenie uznano za niewłaściwe. Podczas gdy kolega mój musiał rozpocząć wszystko od nowa, nie musiał rozpoczynać od zera, ponieważ od momentu pierwszego usłyszenia pytania studentki kierował się założeniem co do tego, o co w nim mogłoby chodzić. (Oto dlaczego nie jest on „wolny", nawet jeśli nie jest ograniczony przez określone znaczenia). To raczej to właśnie założenie jest kwestionowane przez poprawkę studentki, nie zaś jego realizacja. Mówi mu ona, że źle zrozumiał zamierzone

przez nią znaczenie, lecz nie znaczy to, że zrobił on błąd w połączeniu jej słów i uszeregowaniu ich w znaczącą całość, to raczej owa znacząca całość, którą on natychmiast zauważa, jest funkcją błędnej identyfikacji jej intencji (poczynionej wcześniej, nim ona cokolwiek powiedziała). Gdy stanęła ona przed nim, był on przygotowany na to, że usłyszy coś takiego, co studenci zwykle mówią pierwszego dnia zajęć i dlatego też było to dokładnie to, co usłyszał. Nie odczytał on błędnie tekstu (nie pomylił się w rachunku), lecz źle p r z e d czytał go (*misp r e read*) i jeśli miałby się poprawić, musiałby dokonać innego (przed)określenia struktury interesów, z której wyniknęło owo pytanie. To jest oczywiście dokładnie to, co uczynił, a pytanie, jak to zrobił, ma kluczowe znaczenie, zaś najlepszej odpowiedzi na nie można udzielić przez rozważenie najpierw sposobów, w jakie tego n i e zrobił.

Nie zrobił tego, skłaniając się do literalnego znaczenia jej odpowiedzi. A zatem nie był to przypadek, kiedy ktoś, kto został źle zrozumiany, rozjaśnia znaczenie przez uczynienie go wyraźniejszym, poprzez zmianę słów lub ich dodanie w taki sposób, aby ucznić ich sens nieodpartym. W okolicznościach [towarzyszących] wyrażeniu, takich, jakie założył, słowa studentki były doskonale jasne i to, co ona zrobiła, to prośba o wyobrażenie sobie innych okoliczności, w których te same słowa byłyby równie, choć inaczej, jasne. Nie jest tak, że słowa, które ona dodała („Nie, nie chodzi mi o to, czy"...) nakierowują go na owe inne okoliczności przez wyodrębnienie ich z zasobu wszystkich możliwych. Aby tak się bowiem stało, musiałaby istnieć taka wewnętrzna więź pomiędzy słowami, które studentka wypowiedziała, i szczególnym zbiorem okoliczności (byłaby to literalność wyższego rzędu), że jakikolwiek kompetentny użytkownik języka, słyszący te słowa, natychmiast odwoływałby się do owego zbioru. Jednak gdy opowiedziałem tę historię kilku kompetentnym użytkownikom języka, ci po prostu jej nie zrozumieli. Jeden z moich przyjaciół – profesor filozofii – powiedział mi, że w przerwie pomiędzy wysłuchaniem jej i moim jej wyjaśnieniem (a to, jak byłem w stanie to uczynić, to inna kluczowa sprawa) złapał się na zadawaniu sobie pytania: „Co to za dowcip, którego nie łapię?". Przez jakiś czas był w stanie słyszeć jedynie: „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?", tak jak mój kolega najpierw to słyszał. Dodatkowe słowa studentki, bynajmniej nie prowadząc go do innego słyszenia, uświadomiły mu jedynie dystans od niego. I w przeciwieństwie do tego, byli tacy, którzy nie tylko zrozumieli tę historię, lecz zrozumieli ją przedtem, nim ją opowiedziałem [do końca], tzn. wiedzieli z góry, o co chodzi, gdy tylko powiedziałem, że mój kolega zapytał mnie ostatnio: „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?". Kim są ci ludzie i czym jest to coś, co ich zrozumienie tej historii uczyniło tak natychmiastowym i łatwym? Cóż, można by rzec, bez cienia krotochwilności, że są to ludzie, ktorzy już znają moje stanowisko co do pewnych rzeczy (czy też wiedzą, że z a j m ę jakieś określone stanowisko). To znaczy, że słyszą oni: „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?" w świetle ich wiedzy co do tego, co z tym najprawdopodobniej zrobię, nawet jeśli wydaje się to początkiem anegdoty (czy w tym przypadku – tytułem eseju). Słyszą oni to ode m n i e, w okolicznościach, które skłoniły mnie do wyrażenia swojego zdania co do całego zakresu kwestii, które są wyraźnie wyznaczone.

Mój kolega był w końcu w stanie usłyszeć to w taki właśnie sposób, jako pochodzące ode mnie, nie dlatego, że byłem tam w sali, ani też nie dlatego, że słowa pytania studentki wskazywały na mnie w sposób, który byłby oczywisty dla jakiegokoliwek słuchacza, lecz ponieważ mógł pomyśleć o mnie siedzącym w swoim gabinecie trzy pokoje dalej i mówiącym studentom, że nie ma żadnych określonych (*determinate*) znaczeń i że stabilność tekstu jest iluzją. W rzeczy samej, jak powiedział, moment rozpoznania i zrozumienia polegał na powiedzeniu sobie: „Ach, to jedna z ofiar Fisha!". Nie powiedział tego, ponieważ słowa studentki wskazywały na to, że jest ona kimś takim, lecz ponieważ jego zdolność postrzegania jej jako takiej wpłynęła na rozumienie jej słów. Odpowiedź na pytanie: „Jak przeszedł on od jej słów do okoliczności, w których chciała ona, aby je usłyszał?", brzmi: musiał on już myśleć przy założeniu ich istnienia, po to, aby móc słyszeć jej słowa jako odnoszące się do nich. Pytanie zatem musi zostać oddalone, ponieważ zakłada się w nim, że konstruowanie sensu prowadzi raczej do identyfikacji kontekstu wyrażenia niż na odwrót. Nie znaczy to, że kontekst ów pojawia się jako pierwszy i że gdy tylko został zidentyfikowany, może rozpocząć się konstruowanie sensu. Byłoby to jedynie odwrócenie porządku następstwa, podczas gdy w ogóle nie chodzi o następstwo, ponieważ oba działania, które miałoby ono porządkować (identyfikacja kontekstu oraz nadanie sensu) mają miejsce równocześnie. Nie mówi się: „Oto jestem w pewnej sytuacji, teraz zacznę ustalać, co znaczą słowa". Być w sytuacji, to postrzegać słowa, te czy jakieś inne, jako już posiadające znaczenie. Dla mojego kolegi uprzytomnienie sobie, że może oto stać w obliczu jednej z moich ofiar, jest r ó w n o c z e s n y m słyszeniem tego, co mówi, jako pytania o jego przekonania dotyczące teorii.

Jednakże pozbycie się jednego pytania „jak" prowadzi jedynie do postawienia innego: jeśli jej słowa nie naprowadziły go na kontekst wypowiedzi, to jak do niego dotarł? Dlaczego myślał o mnie jako o kimś, kto mówi studentom, że nie ma stałych znaczeń, a nie o kimś lub czymś innym? A przecież mógł myśleć o kimś czy o czymś innym. To znaczy mógł równie dobrze sądzić, że pojawia się ona [studentka] z innej strony (chcąc się dowiedzieć, powiedzmy, czy głównym przedmiotem zajęć mają być wiersze i eseje, czy też reakcje na nie czytelników; pytanie w tym samym duchu co zadane przez nią, choć przecież zupełnie odeń różne), lub też mógł być po prostu zakleszczony (*stymied*), tak jak mój przyjaciel filozof, ograniczony z braku wyjaśnienia do swego pierwszego przypuszczenia co do jej intencji i niezdolny do nadania jakiegokolwiek innego sensu jej słowom, niż ten sens, który im od początku nadal. Jak więc to zrobił? Zrobił to częściowo dlatego, że m ó g ł to zrobić; był w stanie dotrzeć do owego kontekstu, ponieważ był on już częścią jego repertuaru organizowania świata i zdarzeń w nim zachodzących. Kategoria „jedna z ofiar Fisha" była kategorią, którą już dysponował i nie musiał jej wypracowywać. Oczywiście, o n a nie zawsze posiadała *jego*; jego świat nie zawsze był przez nią zorganizowany. A z pewnością nie władała ona nim na początku rozmowy, była jednakże w jego zasięgu, a on w jej i wszystko to, co musiał zrobić, to przywołać ją bądź też być przez nią przywołany, po to, aby pojawiły się znaczenia przez nią

zakładane. (Jeśli nie byłaby ona w jego zasięgu, to proces pojmowania byłby inny i wkrótce [już] rozważalibyśmy tę różnicę).

Wszystko to jednakże prowadzi nasze dociekania jeszcze dalej wstecz. Jak i dlaczego został on przez nią przywołany? Odpowiedź na to pytanie musi musi być probabilistyczna i wychodzić od uznania, że gdy coś się zmienia, nie wszystko się zmienia. Chociaż mojego kolegi rozumienie okoliczności, w jakich się znalazł, uległo przekształceniu w trakcie znanej nam rozmowy, okoliczności owe wciąż rozumiało się jako akademickie, a w ich obrębie owo zachowywanie (choć modyfikowane) ciągłości rozumienia, którego kierunki jego myśl mogła obrać, były już poważnie ograniczone. On wciąż zakładał tak, jak to czynił na początku, że pytanie studentki ma coś wspólnego z branżą akademicką jako taką, a z literaturą angielską w szczególności i to właśnie te organizujące rubryki, kojarzone z tymi dziedzinami doświadczenia, były tymi, które prawdopodobnie przyszły mu na myśl. Jedną z tych rubryk było „to-co-się-dzieje-na-innych-ćwiczeniach", a jednymi z tych ćwiczeń były moje. I tak oto, drogą, która nie jest ani całkowicie niewyznaczona, ani też całkowicie określona, doszedł on do mnie i do pojęcia „jedna z ofiar Fisha" oraz do nowej konstrukcji tego, co mówiła jego studentka.

Oczywiście droga ta byłaby znacznie bardziej okrężna, jeśli kategoria „jedna z ofiar Fisha" nie byłaby już w jego zasięgu jako narzędzie służące rozumieniu. Jeśli narzędzie to nie byłoby częścią jego repertuaru, jeśli nie mógłby on zostać przez ową kategorię przywołany dlatego przede wszystkim, że nigdy by jej nie znał, co mógłby zrobić? Odpowiedź brzmi: w ogóle nic nie mógłby zrobić, co nie znaczy, że jest się na zawsze uwięzionym w kategoriach rozumienia, którymi się dysponuje (czy też w dyspozycji których się pozostaje), lecz że wprowadzenie nowych kategorii czy też rozszerzenie starych, tak, aby włączyć nowe (i dlatego też na nowo widziane) dane, musi zawsze przychodzić z zewnątrz, czy też od tego, co jest przez jakiś czas postrzegane jako będące na zewnątrz. W przypadku, gdyby był on niezdolny do zidentyfikowania struktury zainteresowań studentki, ponieważ nigdy nie były one jego [zainteresowaniami], byłoby to jej obowiązkiem, aby mu ją wyjaśnić. I tutaj napotykamy na inną część problemu dotychczas rozważanego. Nie mogła ona wyjaśnić mu tego poprzez zmianę lub dodanie [czegoś] do swych słów, przez bycie bardziej dokładną, ponieważ jej słowa byłyby tylko wtedy zrozumiałe, gdyby już był on w posiadaniu wiedzy, którą miały one przynieść ze sobą, wiedzy co do założeń i interesów, z których one wynikły. Jest zatem jasne, że musiałaby ona rozpocząć od nowa, chociaż nie od zera (w istocie rzeczy rozpoczynanie od zera nigdy nie jest możliwe). Musiałaby jednak cofnąć się do pewnego punktu, w którym istniałaby wspólna zgoda co do tego, co można rozsądnie powiedzieć, tak, aby stworzyć jakąś nową i szerszą podstawę porozumienia. W tym szczególnym przypadku, na przykład, mogłaby ona rozpocząć od faktu, że jej interlokutor już wie, czym jest tekst, tzn. dysponuje pewnym sposobem myślenia o nim, który jest odpowiedzialny za jego usłyszenie jej pierwszego pytania jako pytania o biurokratyczne procedury związane z zajęciami. (Pamiętajmy, że ów „on" w tych zdaniach nie jest już moim kolegą, lecz kimś, kto nie posiada jego specjalistycznej wiedzy). To jest ten

właśnie sposób myślenia, którego musiałaby ona użyć, aby rozszerzyć lub podważyć [jego wiedzę], najpierw być może przez wykazanie, że istnieją tacy, którzy myślą o tekście na inne sposoby, a następnie przez spróbowanie znalezienia jakiejś kategorii jego własnego rozumienia, która mogłaby służyć jako coś analogicznego wobec rozumienia, którego on jeszcze nie podziela. Mógłby on, na przykład, znać tych psychologów, którzy argumentują na rzecz konstytutywnej mocy percepcji, lub też Gombricha teorię podzielanego widzenia, czy wreszcie tę tradycję filozoficzną, w której stabilność przedmiotów była zawsze sprawą dyskusyjną. Przykład musi pozostać hipotetyczny i zarysowy, ponieważ można go napełnić treścią jedynie po zidentyfikowaniu poszczególnych przekonań i założeń, które przede wszystkim uczyniłyby wyjaśnienie koniecznym, albowiem czymkolwiek by one nie były, dyktowałyby strategię, wedle której pracowałaby ona nad tym, aby uzupełnić je lub zmienić. Dopiero wtedy, gdy strategia ta powiodłaby się, znaczenie jej słów stałoby się jasne, nie dlatego, że przeformułowałaby je lub zdefiniowała od nowa, lecz ponieważ byłyby one teraz czytane lub słyszane w obrębie tego samego systemu zrozumiałości, z którego wynikają.

Krótko mówiąc, ów hipotetyczny interlokutor zostanie z czasem przywiedziony do tego samego punktu rozumienia, którym cieszy się mój kolega, gdy może powiedzieć sobie: „Ach, to jedna z ofiar Fisha", aczkolwiek przypuszczalnie powie on sobie coś zupełnie innego, jeśli w ogóle cokolwiek powie. Różnica ta nie powinna jednakże przysłaniać podstawowych podobieństw pomiędzy tymi dwoma doświadczeniami: jednym – relacjonowanym, drugim – wyobrażonym. W obu przypadkach słowa, które są wypowiadane, słyszy się od razu w obrębie pewnego zbioru założeń co do kierunku, z którego mogą one nadchodzić, i w obu przypadkach, to, czego się żąda, to usłyszenie ich w obrębie innego zbioru założeń, w odniesieniu do którego te same słowa („czy na tych ćwiczeniach jest tekst?") nie będą już tymi samymi słowami. Idzie po prostu o to, że podczas gdy mój kolega jest w stanie spełnić te wymagania przez przywołanie pewnego kontekstu wypowiedzi, który już jest częścią jego repertuaru, repertuar jego hipotetyczynych stanowisk musi zostać tak rozszerzony, aby włączyć ów kontekst po to, by pewnego dnia, gdy znajdzie się w analogicznej sytuacji, mógł go przywołać. Istnieje zatem różnica pomiędzy posiadaniem już zdolności i nabywaniem jej, ostatecznie jednak nie jest to różnica istotnościowa, albowiem sposoby, na jakie zdolność ta może być wykorzystywana – z jednej strony i nabywana – z drugiej, są bardzo podobne, przede wszystkim dlatego, że są podobnie n i e zdeterminowane słowami. Tak, jak słowa studentki nie nakierują mojego kolegi na kontekst, który już zna, tak samo nie zdołają one nakierować na jego odkrycie kogoś nie zaznajomionego z nim. A jednak w żadnym razie nieobecność takiej mechanicznej determinacji nie oznacza, że droga, którą się podąża, jest odnajdywana przypadkiem. Zmiana jednej struktury rozumienia na inną nie jest zerwaniem, lecz modyfikacją interesów i zainteresowań, które już istnieją, a ponieważ już istnieją, ograniczają kierunek swojej własnej modyfikacji. To znaczy, że w obu przypadkach ten, kto słucha, jest już w sytuacji określonej przez milcząco znane cele i dążenia i w obu przypadkach znajduje się on w końcu w innej

sytuacji, której cele i dążenia stoją w pewnej określonej relacji (kontrastu, opozycji, rozszerzenia, ekspansji) wobec tych, które wypierają (jedyna relacja, w której nie mogą się znaleźć, to brak w ogóle jakiejkolwiek relacji). Idzie po prostu o to, że w jednym przypadku sieć opracowania (*elaboration*) (od tekstu, jako w sposób oczywisty obiektu fizycznego, do pytania, czy tekst jest obiektem fizycznym, czy też nie) została już wyartykułowana (chociaż nie wszystkie z jej artykulacji znajdują się w centrum uwagi w tym samym czasie – zawsze występuje selekcja), podczas gdy w drugim – artykulacja owej sieci jest sprawą nauczyciela (tutaj – studentki), który z konieczności rozpoczyna od tego, co już dane.

Ostatnie podobieństwo pomiędzy tymi dwoma przypadkami polega na tym, że w żadnym z nich sukces nie jest zapewniony. Było czymś nie bardziej nieuniknionym, że mój kolega wpadnie na kontekst wypowiedzi swej studentki, niż byłoby nieuniknionym, że mogłaby ona wprowadzić weń kogoś wcześniej go nieświadomego. I – w rzeczy samej – jeśli kolega mój pozostałby w kropce (po prostu nie pomyślałby o mnie), studentka musiałaby naprowadzić go na sposób, który był w efekcie nieodróżnialny od sposobu, w jaki doprowadziłaby ona kogoś do jakiejś nowej wiedzy, tj. rozpoczynając od kształtu jego obecnego rozumienia.

Krążyłem tak długo wokół wyjaśnienia powyższej anegdoty, że jej stosunek do problemu autorytetu w sali wykładowej i w krytyce literackiej może wydać się niejasny. Pozwólcie mi wyjaśnić go przez przywołanie twierdzenia Abramsa i innych, że autorytet zależy od istnienia określonego rdzenia znaczeń, ponieważ w przypadku braku takiego rdzenia nie istnieje żaden normatywny czy też publiczny sposób interpretacji tego, co ktoś mówi czy pisze, co w rezultacie powoduje, że interpretacja staje się sprawą indywidualnych i prywatnych wykładni, z których żadna nie może zostać podana w wątpliwość (*challenge*) czy skorygowana. W krytyce literackiej oznaczałoby to, że o żadnej interpretacji nie można powiedzieć, iż jest lepsza lub gorsza od jakiejkolwiek innej, a w sali wykładowej, że nie dysponujemy żadną odpowiedzią na twierdzenie jakiegoś studenta, iż jego interpretacja jest tak samo dobra jak nasza. Tylko wtedy, gdy istnieje jakaś podzielana bazowa zgoda, zarazem kierująca interpretacją, jak i dostarczająca pewnego mechanizmu rozstrzygania pomiędzy interpretacjami, totalny i ogłupiający relatywizm jest do uniknięcia.

Jednak w mojej analizie chodziło o to, aby pokazać, że podczas gdy „czy na tych ćwiczeniach jest tekst?" nie ma określonego znaczenia, znaczenia, które może przetrwać radykalną zmianę sytuacji, w każdej z nich możemy wyobrazić sobie, że znaczenie wyobrażenia jest albo doskonale jasne albo też z czasem możliwe do wyjaśnienia. Czym jest coś, co umożliwia to, jeśli nie są to „możliwości i normy" już zakodowane w języku? Jak możliwa jest w ogóle komunikacja, jeśli nie przez odniesienie do jakiejś publicznej i stabilnej normy? Odpowiedź, która kryje się we wszystkim, co już powiedziałem, mówi, że komunikacja ma miejsce w obrębie sytuacji i że być w sytuacji oznacza być już w posiadaniu (czy też być posiadanym przez) pewną strukturę założeń, praktyk uważanych za ważne w odniesieniu do celów i dążeń, które już są żywione. To właśnie w ramach założenia owych celów i dążeń jakiekolwiek wyrażenie n a t y c h m i a s t się słyszy. Podkreślam owo

„natychmiast", ponieważ wydaje mi się, że problem komunikacji, tak jak jest on stawiany przez Abramsa, jest problemem tylko dlatego, że zakłada on dystans pomiędzy czyimś odbiorem jakiegoś wyrażenia i określeniem jego znaczenia – pewien rodzaj martwej przestrzeni, gdzie ma się tylko słowa, które następnie trzeba zinterpretować. Jeśli istniałaby taka przestrzeń na chwilę, zanim interpretacja się zaczyna, wtedy byłoby czymś koniecznym odwołanie się do jakiejś mechanicznej i algorytmicznej procedury, dzięki której znaczenia mogłyby być obliczane i w odniesieniu do której można by rozpoznawać błędy. Ja twierdzę, że znaczenia pojawiają się już gotowe, nie z powodu norm osadzonych w języku, lecz ponieważ język jest zawsze, od samego początku, postrzegany w obrębie pewnej struktury norm. Struktura ta nie jest jednakże abstrakcyjna i niezależna, lecz społeczna. Dlatego też nie jest to pojedyncza struktura, pozostająca w jakiejś uprzywilejowanej relacji wobec procesu komunikacji, tak jak występuje on w jakiejkolwiek sytuacji, lecz struktura, która zmienia się, gdy jedna sytuacja, z jej przyjętym tłem praktyk, celów i dążeń, ustępuje miejsca innej. Innymi słowy, podzielana podstawa zgody, poszukiwana przez Abramsa i innych zawsze już jest, chociaż nie jest to zawsze ta sama podstawa.

Wielu odnajdzie w tym ostatnim zdaniu i w argumentacji, której jest ono konkluzją, nic innego jak tylko wyrafinowaną wersję relatywizmu, którego się obawiają. Nic nie da, powiadają, mówienie o normach i standardach, które są zależne od kontekstu, ponieważ oznacza to jedynie legitymizowanie nieskończonej wielości norm i standardów; pozostajemy wciąż bez jakiegokolwiek sposobu rozsądzenia pomiędzy nimi i pomiędzy konkurującymi ze sobą systemami wartości, których są one funkcją. Krótko mówiąc, mieć wiele standardów, to nie mieć żadnego w ogóle.

Na jednym poziomie kontrargument ten jest nieodparty, lecz na innym jest w ostateczności nietrafny. Jest on nieodparty jako ogólny i teoretyczny wniosek: uzależnienie norm od kontekstu lub zaplecza instytucjonalnego z pewnością wyklucza istnienie normy, której ważność byłaby rozpoznawana przez każdgo, bez względu na jego sytuację. Jest nietrafny, albowiem nie ma to jednak zastosowania do żadnej poszczególnej jednostki, ponieważ jeśli każdy jest gdzieś usytuowany, nie ma nikogo, dla kogo nieobecność jakiejś asytuacyjnej normy miałaby jakiekolwiek praktyczne konsekwencje, w tym sensie, że owego kogoś postępowanie czy też wiara w zdolność działania zostałyby postawione pod znakiem zapytania. Tak więc, o ile generalnie jest prawdą, że posiadanie wielu standardów równa się nieposiadaniu żadnego w ogóle, to nie jest to prawdą dla kogokolwiek w szczególności (albowiem nie ma nikogo, kto byłby w stanie mówić „generalnie") i dlatego jest to prawda, o której można powiedzieć: „nic nie szkodzi" (*it doesn't matter*).

Innymi słowy, podczas gdy relatywizm jest stanowiskiem, którym można się radować, to nie jest stanowiskiem, które można zajmować. Nikt nie może b y ć relatywistą, ponieważ nikt nie może zdobyć się na dystans wobec swoich własnych przekonań i założeń, który owocowałby ich byciem nie bardziej autorytatywnym d l a n i e g o niż przekonania i założenia żywione przez innych, lub też te, które

on sam kiedyś żywił. Obawa, że w świecie norm i wartości nie posiadających jednoznacznej autorytatywności jednostka zostaje pozbawiona podstaw działania, jest bezpodstawna, ponieważ nikt nie może pozostawać obojętnym wobec norm i wartości, które czynią jego świadomość możliwą. To w imię osobiście wyznawanych norm i wartości (w istocie rzeczy to one powodują owo wyznawanie) jednostka działa i argumentuje, czyniąc to z pełnym przekonaniem, że żywi [pewną] wiarę. Gdy jej przekonania zmienią się, normy i wartości, którym kiedyś pozostawała bez namysłu wierna, zostaną sprowadzone do statusu opinii i staną się przedmiotem analitycznej i krytycznej uwagi. Uwaga owa sama będzie jednak możliwa dzięki jakiemuś nowemu zbiorowi norm i wartości, które będą na razie tak samo nie poddane krytycznemu sprawdzeniu i nie budzące wątpliwości jak ich poprzedniczki. Chodzi o to, że nigdy nie istnieje taki moment, gdy w nic się nie wierzy, gdy świadomość jest wolna od jakiejkolwiek [z osobna] i wszystkich razem kategorii myśli, a jakiekolwiek kategorie myśli nie wchodziłyby w grę, w danym momencie będą one służyły jako pozbawiona wątpliwości podstawa.

Podejrzewam, że w tym miejscu obrońca określoności znaczenia krzyknąłby: „solipsysta" i stwierdził, iż ważność (*confidence*), która ma swe źródło w jednostkowych kategoriach myślenia, nie ma żadnej publicznej wartości. Tzn., że nie związana z jakimkolwiek podzielanym i stabilnym systemem znaczeń nie umożliwiałaby ona prowadzenia codziennej komunikacji werbalnej; jakaś wspólna zrozumiałość byłaby wszak niemożliwa w świecie, gdzie każdy jest uwięziony w kręgu swych własnych założeń i przekonań. Odpowiedź na to jest taka: założenia i przekonania jednostki nie są jej własnymi [założeniami i przekonaniami] w jakimkolwiek sensie, który uzasadniałby obawę przed solipsyzmem. Oznacza to, że to nie o n a jest ich źródłem (w istocie byłoby lepiej powiedzieć, że one są jej); to raczej ich wcześniejsza dostępność z góry wyznacza ścieżki, jakimi świadomość może pójść. Gdy mój kolega jest w trakcie interpretowania pytania swej studentki („czy na tych ćwiczenach jest tekst?"), żadna ze strategii interpretacyjnych pozostających do jego dyspozycji nie jest wyłącznie jego, w tym sensie, że to on ją wymyślił. Wynikają one z jego przedrozumienia interesów i celów, które mogłyby kierować mową kogoś funkcjonującego w obrębie instytucji akademickiej Ameryki, interesów i celów, które nie są specyficzną własnością nikogo w szczególności, lecz które dotyczą każdego, dla kogo ich przyjmowanie jest tak nawykowe, że aż bezrefleksyjne. Z pewnością łączą one mojego kolegę i jego studentkę, którzy są zdolni do komunikowania się, a nawet rozważania swych wzajemnych intencji, nie dlatego jednak, że ich wysiłki interpretacyjne są ograniczone przez kształt niezależnego języka, lecz dlatego, że ich wspólne rozumienie tego, o co mogłoby chodzić w trakcie zajęć, owocuje językiem jawiącym się im w tym samym kształcie (lub sekwencji kształtów). Owo podzielane rozumienie jest podstawą pewności, z jaką mówią i myślą, lecz jego kategorie są ich własne tylko w tym sensie, że jako aktorzy w obrębie pewnej instytucji automatycznie stają się dziedzicami jej sposobu nadawania sensu, jej systemów pojmowalności. Dlatego też tak trudno jest komuś, kogo samo istnienie jest definiowane przez jego pozycję w obrębie jakiejś instytucji

(a jeśli nie tej, to jakiejś innej), wyjaśnić komuś spoza niej praktykę czy znaczenie, które wydaje się nie domagać żadnego wyjaśnienia, ponieważ postrzegane jest ono przez owego kogoś jako naturalne. Osoba taka, gdy będzie naciskana, powie prawdopodobnie: „to jest po prostu sposób, w jaki się to robi", lub też: „czyż nie jest to oczywiste?" i w ten sposób poświadczy, że praktyka nadawania znaczenia, o którą idzie, jest własnością wspólnoty, tak jak w pewnym sensie ona sama jest także.

Widzimy zatem, że 1) komunikacja ma miejsce bez względu na nieobecność niezależnego i wolnego od kontekstu systemu znaczeń, 2) ci, którzy partycypują w tej komunikacji, czynią to z ufnością, a nie pełni wątpliwości (nie są oni relatywistami), 3) podczas gdy ich ufność ma swe źródło w zbiorze przekonań, przekonania te nie są wyłącznie indywidualne czy też idiosynkratyczne, lecz wspólnotowe i konwencjonalne (nie są oni solipsystami).

Solipsyzm i relatywizm to właśnie to, czego obawiają się Abrams i Hirsch i co prowadzi ich do argumentowania na rzecz konieczności określoności znaczenia. Lecz jeśli zamiast działać na własną rękę, interpretatorzy działają jako przedstawiciele jakiejś instytucjonalnej wspólnoty, lęk przed solipsyzmem i relatywizmem jest nieuzasadniony, ponieważ nie są to żadne możliwe sposoby istnienia. To znaczy, sytuacja, jaka jest potrzebna do tego, aby być solipsytą czy relatywistą, sytuacja bycia niezależnym od instytucjonalnych założeń i wolnym w inicjowaniu swych własnych celów i dążeń nigdy nie mogłaby mieć miejsca i dlatego też nie ma sensu ostrzeganie przed nią. Abrams, Hirsch i inni poświęcają mnóstwo czasu na poszukiwanie sposobów ograniczenia i zawężenia interpretacji, jeśli jednak przykład mojego kolegi i jego studentki może być uogólniony (a jak widać, uważam, że może), to, czego szukają, zawsze jest już odnalezione. Krótko mówiąc, moja wiadomość dla nich nie jest koniec końców kłopotliwa, lecz i pokrzepiająca – nie martwcie się.

Przekład: *Andrzej Szahaj*

Przechadzki

Mariusz ZAWODNIAK

Herberta próbka kabały

Nie tak dawno Edward Balcerzan zwrócił uwagę na obecność liczebników w tytułach poetyckich książek. Kilka z nich wymienił: *18 wierszy* Zbigniewa Herberta, a dalej całą serię – *33 wiersze* Johna Keatsa, *44 wiersze* W.H. Audena, *44 wiersze* Philipa Larkina, *55 wierszy* Thomasa Hardy'ego, *66 wierszy* George'a Herberta, *100 wierszy* Emily Dickinson. Te ostatnie, jak wiadomo, ukazały się w „Bibliotece Poetów Języka Angielskiego", o intencje związane z taką tytulaturą można zatem pytać redaktora i tłumacza w jednej osobie, czyli Stanisława Barańczaka.

Oczywiście zjawisko widoczne jest nie tylko w twórczości translatorskiej, także tej oryginalnej – i dotyczy także naszych autorów. Oto kilka przykładów. Mamy wspominanego Barańczaka *159 wierszy*, *42 wiersze* Tomasza Jastruna czy wydane w latach osiemdziesiątych poza cenzurą: *Trzydzieści wierszy* Marii Kureckiej, *29 wierszy doraźnych* Peppera czy *Kilkanaście wierszy* Marka Mayera[1]. Od Herberta rozpoczęliśmy ten rejestr, na nim też poprzestańmy, dopisując ostatni, własny wybór poety – *89 wierszy*.

E. Balcerzan twierdzi, że w przypadku takich tytułów można już „mówić o modzie" czy „prostym chwycie", który

> zawiera w sobie zastanawiającą sprzeczność. Jest cytatem z rynku – awersem ceny towaru (tyle płacisz, a tyle dostajesz). I jednocześnie potrąca o mistykę, pachnie kabałą – jak wszelkie liczby w poezji (np. 44).[2]

1/ Ostatnie trzy pozycje – Kureckiej, Peppera i Mayera – odnotowuje bibliografia J. Czachowskiej i B. Dorosz *Literatura i krytyka poza cenzurą 1977-1989*, Wrocław 1991.

2/ E. Balcerzan *Kilkanaście akapitów o poezji*, „Nowe Książki" 1998 nr 7, s. 6.

Nie ma co ukrywać: to dość intrygująca propozycja interpretacji, oto bowiem magiczna cyfra łączyć ma w sobie elementy mistyki z informacją o oferowanym towarze, a więc łączyć znaczenia ukryte z prostym rachunkiem ekonomicznym. Tradycja zaklinania znaków językowych ociera się zatem o mechanizmy wolnego rynku: Tylko teraz 89 wierszy za jedyne 25 złotych (czyli około 40 groszy za jeden wiersz). Zważywszy, że mamy do czynienia z prawdziwymi dziełami sztuki – towar wydaje się aż nadto atrakcyjny (a z kartą stałego klienta wychodzi jeszcze taniej).

Muszę wyznać, że taka propozycja odbioru wydaje się nie tylko sensowna, ale nawet zabawna, muszę jednak od razu dodać, że tak jak każda inna próba interpretacji – tak i ta – do jednego autora (czy jego książki) pasuje bardziej, do drugiego już mniej, a do trzeciego wcale. Spieszę z tym oczywistym zastrzeżeniem, bo chcę powiedzieć, że powyższa koncepcja pasuje mi – a i owszem – do Barańczaka, mniej zaś do Herberta. A konkretnie: u autora *159 wierszy* można dopatrywać się tak elementów aluzji czy „cytatów z rynku", jak i mistyki, natomiast u autora *89 wierszy* pachnie to tylko kabałą.

Liczbami w tytułach książek Barańczaka warto zająć się osobno (a chyba jest nad czym się zastanawiać, bo poza wspomnianymi mamy cały zestaw innych liczb: 24, 77, 82, 150, 222, 300, 333, 400), w tym zaś szkicu chcę się jedynie zatrzymać przy dwóch wymienionych tytułach Herberta: *18 wierszy* i *89 wierszy*.

Przede wszystkim uwagę zwraca ich wyjątkowość. W całym dorobku Herberta, łącznie z kilkoma wyborami i wznowieniami, to jedyne przypadki liczebnikowych tytułów. W ogóle w jego poezji liczby należą do rzadkości, jest więc pewne, że te zjawiające się na okładkach książek mają swój wydźwięk i najwyraźniej coś znaczą. Znaczenia te nietrudno zresztą odczytać, bo też mechanizm kodowania wydaje się dość prosty, wykorzystuje stare zasady – głównie logikę inwersji, logikę „nieustannych przemieszczeń góry i dołu («koło»), oblicza i zadu"[3].

18 wierszy nie było nowym tomem Herberta. Gdy w 1983 roku ogłaszano je w drugim obiegu, były w zasadzie wyborem z wydawanego równocześnie głośnego *Raportu*. Jako podstawowe przyjmuje się paryskie wydanie *Raportu z oblężonego miasta i innych wierszy*, choć jak wiadomo w tym samym roku drukowała go także krakowska Oficyna Literacka (potem były jeszcze kolejne edycje). Wspominane teksty Herberta były więc w obiegu w różnych odpisach, ale – podkreślmy – tylko jeden zbiorek miał charakter wyboru oznaczonego liczbą wierszy. To „odstępstwo" od dotychczasowego tytułowania jest jednak w pełni zamierzone i celowe. Służy przede wszystkim osadzeniu prezentowanych utworów w konkretnej rzeczywistości. Oczywiście, Herbert nie po raz pierwszy wiąże zawartość tomu – ów „tekstowy świat" – ze światem pozaliterackim, ale po raz pierwszy czyni to w sposób niemal dosłowny i po raz pierwszy za pomocą liczby. A ta – gdy ją czytać jako odwrócenie – jest niezwykle ważną datą, rokiem powrotu poety do kraju, ale przede wszyst-

3/ M. Bachtin *Twórczość Franciszka Rabelais'go*, Warszawa 1975. Cyt. z: *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 150.

kim rokiem wprowadzenia stanu wojennego, a więc też kolejnym „początkiem", dziejowym momentem, w którym poeta nie tylko zaznacza swą obecność, ale wpływa też na jego bieg. Jego wiersze stają się tekstami kultowymi, a on sam urasta do rangi wieszcza.

Ale ów wieszcz – ogłaszający *18 wierszy* – korzysta z obowiązujących już reguł mówienia (kodowania), ucieka się bowiem do liczb, którymi wypełniona jest historia i teraźniejszość – i którymi właśnie wszyscy żyją. Otóż to: rzeczywistość początku lat osiemdziesiątych (zwłaszcza rzeczywistość stanu wojennego) to – chciałoby się powiedzieć – c y f r o w a r z e c z y w i s t o ś ć. Przede wszystkim rzeczywistość dat: pamiętnych dni, wypadków, rocznic. Uczestnicy tamtych wydarzeń żyją w świecie liczb, one kształtują ich pamięć (nie pozwalają zapomnieć), a jednocześnie rejestrują każdy detal dnia dzisiejszego (cyfry są charakterystyczną cechą wielu ówczesnych tekstów: zapisane dokładne daty, godziny, ilości spotkań, liczby uczestników, podpisów, wyniki głosowań, procentowe udziały, *etc.*). Wszystko wydaje się wymierne, wszystko da się policzyć, zestawić, zarejestrować. A jednocześnie – wszyscy są uczuleni na liczby, wyraźnie na nie reagują; ale też – przy ich użyciu – akcentują swą obecność. A zatem tak jak pisane listy, apele, deklaracje sygnowane są liczbą nazwisk (List 44, Apel 35 intelektualistów)[4], tak jak spisywane postulaty i żądania są często sumowane (lista 21 postulatów sformułowanych przez Międzyzakładowy Komitet Strajkowy w Gdańsku, 36 postulatów szczecińskiego MKS), tak też Zbigniew Herbert – zgodnie z tą praktyką – ogłasza swoich 18 wierszy.

Ale to nie wszystko. W 1981 roku dobitnie brzmiały też inne liczby: sierpień 80, „90 dni spokojnej pracy", 13 maja i 13 grudnia; *notabene* pamiętano, że dokładnie 13 lat wcześniej miał miejsce Marzec 68. Liczby upamiętniające ważne wydarzenia pojawiają się zresztą w tytułach wielu dzieł, referatów, całych imprez kulturalnych. Dla przykładu filmy: *Robotnicy 80*, *Robotnicy 71*, Wystawa fotograficzna z lat 1956, 1968, 1970, 1976, 1980, sesja *Marzec 68*, obszerne dyskusje wokół Października 56 (w jego 25. rocznicę – przy tej okazji przypomniano też głośny List 34 z 1964). Do tego jeszcze spektakl w Teatrze Nowym – *Oskarżony: Czerwiec 56* i książka dokumentalna *Poznański Czerwiec 1956*.

Przy tym wszystkim możemy też pamiętać, że w roku 1980 pojawia się na rynku *Dziennik 1954* Tyrmanda (którego Herbert jest jednym z bohaterów), a w roku stanu wojennego – *Rok 1984* Orwella. Odnotowuję te pozycje również dlatego, że w jakiś sposób wpisują się w atmosferę i wydarzenia lat osiemdziesiątych, ale i po to, by dla *18 wierszy* Herberta wskazać też jakieś literackie „tradycje" – nie tylko zato-

---

4/ Chodzi dokładnie o *List 44* filmowców, dziennikarzy, historyków i aktywistów („patriotyczna lewica"), kierowany w marcu 1980 do władz i „apelujący o zaostrzenie polityki kulturalnej" (M. Fik *Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944-1981*, Londyn 1989, s. 652. Tutaj też M. Fik odnotowała Apel 64 intelektualistów o rozpoczęcie przez Komisję Rządową rozmów z MKS na Wybrzeżu, a dalej z 1981 roku: Oświadczenie 24 uczonych, twórców i publicystów „w sprawie nasilających się ataków władz" czy Apel 35 intelektualistów i działaczy społecznych „z wezwaniem do osłabienia napięcia w kraju").

pienie w datach politycznego kalendarium. *Dziennik* Tyrmanda zapisuje – zgodnie z tytułem – jeden rok z życia autora. Zbiorek Herberta jest także reakcją na konkretne wydarzenia – wydarzenia 1981 roku, a na domiar najważniejszy jego tekst (jakkolwiek miejscami utrzymany w konwencji raportu) chce być rodzajem dziennika właśnie (czy kroniki): „wyznaczono mi z łaski poślednią rolę kronikarza / zapisuję – nie wiadomo dla kogo – dzieje oblężenia". Z kolei powieść Orwella „pasuje" do tego zestawienia nie tylko ze względu na temat, ale też rolę tytułu. Nie bez racji *Rok 1984* odczytywano jako satyrę na rok 1948 (rok powstania książki), wobec którego tytuł jest jego odwróceniem[5].

I to jest odpowiedni moment, by przywołać drugi z interesujących nas tytułów Herberta – *89 wierszy*. Ten także – zgodnie z powyższą logiką – jest odwróceniem roku, w którym zbiór został wydany (1998), ale jest tym samym odwróceniem roku, w którym poeta umiera. Jak wiadomo, nie był to wypadek czy jakieś nagłe zdarzenie. Umieranie było dla Herberta ciągnącym się doświadczeniem, a sama śmierć faktem, z którym nie tylko się pogodził, ale i oswoił (dał temu wyraz w pięknych poetyckich wyznaniach). Jest zatem dalece prawdopodobne, że właśnie w liczbie – liczbie osobiście zestawianych wierszy – poeta chciał zapisać ten przeczuwany moment, ale rzecz jasna zapisać w sposób wyrafinowany, właściwy sztuce, a więc w sposób dający do myślenia.

A ten wybór wierszy, wraz z tytułem, daje wyjątkowo dużo do myślenia. Przede wszystkim zastanawia sam fakt wyboru, a dalej – takiego właśnie wyboru. Dotąd bowiem – jeśli dodatkowe wydania poezji Herberta miały miejsce (łącznie z tym PIW-owskim z 1998 roku) – były to w zasadzie zbiory wszystkich wcześniej ogłaszanych wierszy. Zawierały więc teksty poszczególnych tomików i zazwyczaj zachowywały ich układy (nawet wtedy, gdy wyboru dokonywał sam autor, jak w roku 1973). Odstępstwa od tego były niewielkie.

Teraz zaś rzecz wygląda inaczej. Z całego poetyckiego dorobku, liczącego z grubsza około 400 tekstów, Herbert wybiera ledwie czwartą część tego, a na domiar układa je w zupełnie nowe cykle. I to jest zastanawiające. W dotychczasowym odbiorze poezji Herberta często akcentowano „osobność" poszczególnych zbiorków. Nie dlatego, że znacznie różniły się od siebie, że podejmowały odmienne tematy bądź wyznaczały jakieś przemiany czy przełomy w tej twórczości. Raczej dlatego, że stanowiły ważne literackie cezury, że jako osobne tomiki były wydarzeniami i były zapamiętywane jako takie właśnie. A więc pamiętało się *Studium przedmiotu*, *Pana Cogito* czy *Raport z oblężonego miasta*. A teraz tę tomikowość Herbert rozbija i układa nową całość. Rozbija w dosłownym sensie, bo odrzuca kilka tytułowych wierszy: nie ma *Struny* z pierwszego tomu, nie ma *Hermesa, psa i gwiazdy*, nie ma nawet tytułowego *Studium przedmiotu*, nie ma też *Napisu* (a więc znikają tytuły pierwszych czterech zbiorków)[6]. Nie miejsce tu, by kwestie te szczegółowo

5/ Zob. A. Sandauer *Prawo do prawdy*, w: G. Orwell *Rok 1984*, Warszawa 1989.

6/ Na fakt braku w tym wyborze głośnych utworów zwrócił uwagę J. Łukasiewicz (*Ostatnie książki Herberta*, „Odra" 1998 nr 9, s. 4).

rozwijać, zanotujmy jedynie, że w tym autorskim wyborze oczywiste są elementy autooceny czy autointerpretacji, ale wyraźne są też akcenty polemiczne, a zdaje się nawet, że w samym akcie wyboru i takiego zestawienia wierszy kryje się właściwa poecie ironia.

Ale na razie interesuje nas sam tytuł, a konkretnie liczba 89. Jest ona – powtórzmy – odwróceniem roku, w którym Herbert ogłasza własny wybór poezji; i w którym umiera. Ale liczba ta służy jeszcze oznaczeniu jednego. Mianowicie w sposób bezpośredni wskazuje na rok, który tym razem jest „końcem" całej epoki, a w bliższym planie – końcem okresu znaczonego datami 1981 i 1989. Obie te daty, niezwykle ważne w naszej historii, okazały się równie ważnymi datami w twórczości Herberta; i obie znalazły się na okładkach poetyckich książek.

A zatem – jak w kabale – „tajemnice bytu" Herbert zapisał w cyfrach[7]. Jeszcze raz: w liczebnikowych tytułach dwóch zbiorów zaznaczył pewien „początek" i pewien „koniec", okres jeszcze jednego „zrywu" i już ostatniego upadku panującej władzy; okres – chciałoby się użyć słów Bachtina – „przemieszczeń góry i dołu [...], degradacji i profanacji, błazeńskich koronacji i detronizacji"[8]. Ale jest to zarazem okres, w którym Herbert odegrał jedyną w swoim rodzaju rolę – rolę wieszcza, duchowego przywódcy, moralnego autorytetu. Te same daty („początku" i „końca") wyznaczają więc jakieś cezury w biografii poety. Rok 1981 to rok powrotu do kraju i początek podziemnej egzystencji. Rok 1989 wyznacza kres tej działalności, ale jest zarazem początkiem innego końca. Zmiana systemu oznacza zmiany w społecznej komunikacji, a to z kolei dla Herberta oznacza konieczne zmiany w poetyce (w języku zwłaszcza), ale też swoistą reorientację mówiącego „ja". Głośne stało się wyznanie Herberta sprzed dziesięciu lat, ironicznie użalającego się na brak cenzury:

> Nieszczęśliwie nie ma teraz w Polsce cenzury, nieszczęśliwie – ponieważ ukształtowałem swój styl tak, by cenzurę zwodzić. Przywykłem pisać poważne, tragiczne wiersze, teraz piszę o swoim ciele, chorobach [...].[9]

Zmiana stylu to jedno, choroby i udręki – drugie. W każdym razie rok 1989 wyznacza jakąś granicę, coś zamyka, ale też coś otwiera. Dla Herberta jednak przede wszystkim zamyka, zamyka dzieje jego „poważnej", „tragicznej" poezji. I chyba sam poeta – trochę na przekór sobie – domaga się takiej periodyzacji. Domaga się

7/ Na temat kabały zob. studium A. Sobolewskiej *Czytanie kabały*, „Twórczość" 1984 nr 7, s. 62-83.

8/ M. Bachtin *Twórczość*...

9/ Fragmenty wywiadu, jakiego Herbert udzielił redaktorowi „Newsweeka", cyt. z: P. Czapliński, P. Śliwiński *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 321-322. Dokładnie ten sam fragment przywołuje też A. Franaszek w książce *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998, s. 15.

choćby *89 wierszami* (wśród których zresztą nie pomieścił utworów „o swoim ciele, chorobach"[10]); domaga się poprzez wyraźne aluzje do roku 89, wraz z którym przestaje zwodzić cenzora (jakkolwiek nie przestaje uwodzić nas – czytelników). To oczywiście świadome uproszczenie, po lekturze tego wyboru nie mogę jednak oprzeć się wrażeniu, że tak właśnie obmyślił to Herbert. Tak jakby chciał podkreślić, że wszystko, co najważniejsze w jego poezji łączy się z tamtym okresem (rzecz jasna, całym powojennym okresem); i w historii tamtej epoki – do roku 1989 – należy zapisać jego nazwisko. A najlepiej z mottem: „buntowałem się".

10/ Zauważmy, iż w wyborze tym są nieliczne wiersze z przedostatnich dwóch tomików (*Elegii na odejście* i *Rovigo*), nie ma zaś ani jednego z rodzaju „nowych wierszy". Rozumiem, że można to tłumaczyć faktem złożenia do wydawnictwa osobnego tomiku (*Epilogu burzy*), ale można też uznać za krok absolutnie rozmyślny.

Andrzej CHOJECKI

Co to ma znaczyć?

Na interpretację jesteśmy skazani. Zaczyna się to od połajanki rodziców, którzy każą nam wytłumaczyć, dlaczego zrobiliśmy to, co zrobiliśmy: „co to ma znaczyć?!". Kto tego nie słyszał, ba, kto nie użył tego zwrotu? Potem w szkole, głównie na lekcjach języka polskiego, dowiadywaliśmy się, że utwory literackie są pisane po to, by coś znaczyć i by uczniowie musieli te znaczenia odgadywać. Kto nie potrafi (poprawnie), ten głupi i nieuk. Wyrocznią jest nauczyciel, który zna interpretację każdego utworu, ale skąd zna – z mądrych książek. Jeżeli nie czyta mądrych książek, wówczas może znaleźć pomoc w praktycznych podręcznikach, gdzie teksty przeznaczone do lektury uczniowskiej zaopatrzone są w zestaw pytań sporządzonych właściwie po to, by wyręczyć mało inteligentnego, niedokształconego nauczyciela.

Spotkałem taki odpowiedni zestaw (utwór literacki zaopatrzony w polecenia) w wydanej przez szwedzkie wydawnictwo pomocy naukowych (Läromedels Förlagen) antologii *Dwanaście szwedzkich nowel z lat 1890-1910*. Utwory literackie zebrał i komentarzami opatrzył Yngve Kant (*Tolv svenska noveller från tiden 1890-1910*. Utgivna och kommenterade av Yngve Kant, Stockholm 1968). Wśród zaprezentowanych opowiadań i nowel jedna zdała mi się szczególnie interesująca dla tematu interpretacji, mianowicie *Tuschritningen* (*Rysunek w tuszu*) Hjalmara Söderberga. Przedstawię ją *in extenso* wraz z zestawem pytań-poleceń (*studieuppgifter*) w moim tłumaczeniu.

Hjalmar Söderberg *Rysunek w tuszu* (ze zbioru *Historietter*, 1898)

Pewnego kwietniowego dnia, przed wielu laty, w czasie kiedy jeszcze zastanawiałem się nad sensem życia, poszedłem do małego kiosku w bocznej ulicy, by kupić cygaro. Wybrałem sobie ciemne i kanciaste El Zelo, włożyłem je do futerału, zapłaciłem i szykowałem się do odejścia. Ale w tym momencie wpadło mi do głowy,

by pokazać młodej dziewczynie, która stała w kiosku i u której często kupowałem swoje cygara, mały odręczny rysunek w tuszu, przypadkowo znajdujący się w moim portfelu. Dostałem go od pewnego młodego artysty, i w moim przekonaniu był bardzo ładny.

Proszę tu spojrzeć – powiedziałem i wyciągnąłem go do niej. – Co panienka o tym sądzi?

Dziewczyna wzięła rysunek do ręki z zainteresowaniem i patrzyła nań długo i z bliska. Obracała go w różnych kierunkach a na jej twarzy zaznaczył się wytężony wysiłek myślowy.

– No i co on znaczy? – zapytała, rzucając nienasycone spojrzenie.

Byłem nieco zdumiony.

– To nic szczególnego nie znaczy – odpowiedziałem. – To tylko pejzaż. Tu jest ziemia, tu niebo a tu droga...

Zwykła droga...

– To przecież widzę – syknęła raczej niezwykłym tonem – ale chciałabym wiedzieć, co znaczy.

Stałem zupełnie niezdecydowany i zmieszany; nigdy nie myślałem, że to może coś znaczyć. Ale jej stanowisko było nie do naruszenia, widocznie kiedyś musiała przyjąć, że obrazek jest czymś w rodzaju zabawy „gdzie jest kot?". Dlaczego bowiem w innym razie miałbym go jej pokazywać? W końcu przystawiła rysunek do szyby, by uczynić go przezroczystym. Prawdopodobnie ktoś jej kiedyś pokazał takie szczególne karty do gry, które w normalnym oświetleniu przedstawiają dziewiątkę karo albo waleta trefl, ale gdy podniesie się je do światła, pokazują coś zgoła nieprzyzwoitego.

Jednak jej badanie nie dało rezultatu. Oddała mi rysunek i już chciałem odejść, gdy ta biedna dziewczyna zrobiła się czerwona i wybuchła płaczem:

– Nie, to bardzo brzydko z pana strony tak kpić ze mnie. Bardzo dobrze wiem, że jestem ubogą dziewczyną, której nie stać na lepsze wykształcenie, ale chyba nie powinien pan z tego powodu sobie kpić ze mnie. Czy nie może mi pan powiedzieć, co obrazek znaczy?

Cóż miałem odpowiedzieć? Dałbym wiele, by móc jej powiedzieć, co on znaczy; ale nie mogłem, ponieważ on nic nie znaczył!

Tak, już wiele lat minęło od tego zdarzenia. Palę teraz inne cygara i kupuję je w innej trafice, i już się więcej nie zastanawiam nad sensem życia; ale to nie dlatego, iż miałbym sądzić, że go znalazłem.

Polecenia

1. Przestudiuj początek i koniec noweli.

2. Jaki jest związek między refleksjami narratora nad sensem życia a epizodem w kiosku?

3. Dlaczego dziewczyna w kiosku czuje się upokorzona w społecznym sensie? Czy sam narrator jest świadomy różnicy w wykształceniu?

4. Co, prócz różnicy klasowej i różnych poziomów wykształcenia, może być podstawą nieszczęsnego zdarzenia?

5. Jak można sobie wyobrazić rysunek? W jaki sposób przyczynia się on do stworzenia nastroju noweli?

6. Co mówią nam sformułowania o poglądach narratora w świecie, któremu brak sensu i gdzie ludzie się nawzajem nie rozumieją?

Spróbujmy odpowiedzieć na te pytania, tak jakby to zrobił uczeń o inteligencji, jakiej się od niego oczekuje, jednak wysuwający nieco rogi samodzielności.

Ad 1. Narrator szukał sensu życia. Obecnie już go nie szuka, ale i nie znalazł. Porównanie początku i końca noweli mówi nam, że trudno jest odnaleźć sens życia, być może nawet iż go nie ma. Dodatkowo dowiadujemy się, że narrator nie rzucił palenia.

Ad 2. Życie to taki obrazek, może i piękny, ale bez znaczenia. Poszukiwanie znaczenia, uporczywe przy nim trwanie może być przyczyną płaczu, wstydu, irytacji i poczucia opuszczenia.

Ad 3. Dziewczyna uważa, że wiedza o znaczeniu jest jakąś wiedzą tajemną, niedostępną dla wielu. (Stąd mogą się brać myśli o spiskowej teorii dziejów, masonerii, cyklistach, „onych").

Dziewczyna mówi, że biednych nie stać na wykształcenie. (Tu czyha niebezpieczeństwo rewolucji kulturalnej i antyintelektualizmu).

Narrator nic nie mówi o wykształceniu.

Ad 4. Prócz różnicy klasowej i różnicy wykształcenia przyczyną nieszczęsnego epizodu może być różnica poglądów: narrator uznaje, że sztuka może nic nie znaczyć, dziewczyna sądzi, że wszystko musi coś znaczyć. Podstawą nieszczęsnego zdarzenia może być różnica płci, wieku, relacja sprzedawca-klient, „lot pszczoły dookoła owocu granatu".

Ad 5. Rysunek można sobie wyobrazić następująco: „Tu jest ziemia, tu niebo a tu droga... Zwykła droga...". Jeżeli idzie o nastrój, to tekst nic o nim nie mówi.

Ad 6. Sformułowania o poglądach narratora w świecie, któremu brak sensu i gdzie ludzie nie rozumieją się nawzajem, mówią nam, że w świecie brakuje sensu a ludzie nie rozumieją się nawzajem.

Teraz dokonam interpretacji poleceń interpretacyjnych:

Ad 1. Wskazanie, że nowela jest zorganizowana. Sugestia przestudiowania początku i końca jest sugestią analityczną, która już w drugim poleceniu staje się sugestią interpretacyjną. Gdyby Yngve Kant nie sugerował interpretacji, musiałby polecić: przestudiuj całą nowelę. Zaznaczam, że odsuwam tu dwustopniowe działanie analiza-interpretacja, uznając, że analiza już jest interpretacją.

Ad 2. Jak wyżej – sugestia (podszept) interpretacyjna: sens noweli ukrywa się w związku refleksji narratora nad sensem życia a epizodem w kiosku.

Ad 3. Narrator nie sądzi, by wykształcenie było potrzebne do odbioru sztuki, do jej „rozumienia", ponieważ tu niczego nie trzeba rozumieć, nawet może ni-

czego nie trzeba poznawać. Narrator łączy odruchowo przedmiot estetyczny, młodą dziewczynę i wiosenną porę roku. Może jest to odruch wynikający z potrzeby komunikacji, może obdarowania, może jeszcze inne powody go wywołują, a może nie ma żadnych powodów. Jeżeli uznamy, że narrator chce sprawić przyjemność dziewczynie, to musimy też zapytać, czy tym samym sprawia przyjemność sobie.

Ad 4. Wyraźny wtręt marksistowski – w tekście utworu nic nie ma o różnicy klasowej.

Ad 5. Zwolennik narratora odpowiedziałby tak, jak jest w tekście. Zwolennik dziewczyny próbowałby zapewne podać jakieś wyobrażenie rysunku, ale musiałby się wówczas zgodzić, że między niebem a ziemią wyobraźnia może umieścić wiele i nawet nie przeszkodzi jej w tym wytyczona droga, którą można przecież rozumieć jako tao. Żądanie od czytelnika, by wyobraził sobie więcej, niż jest opisane, jest żądaniem (nad)interpretacji, czyli Yngve Kant jest stronnikiem dziewczyny, my zaś wiemy, że wszelkie żądania wykraczające poza opis są zaprzeczeniem tej oczywistości, że rysunek jest, jaki jest. Nie jest inny.

W jaki sposób rysunek wpływa na nastrój noweli? Kantowi idzie zapewne o to, iż możemy się domyślać, że nastrój obrazka jest zbieżny z nastrojem kwietniowego dnia (spokój, łagodna konstatacja bytu). W normalność wdziera się potrzeba znaczenia, kategorii, której odkrycie równa się tragedii egzystencjalnej.

Ad 6. Zwolennik narratora odpowiedziałby, że sformułowania o poglądzie narratora na świat, w którym brakuje sensu mówią to, co mówią. Zresztą Yngve Kant podaje (narzuca) już swoją interpretację: „w świecie brakuje sensu [...] ludzie się nawzajem nie rozumieją" – w noweli nie ma takich sformułowań, tym bardziej więc nie powinno się pytać, co one mówią.

Zwolennik dziewczyny będzie szukał interpretacji oraz – co gorsze – będzie stawiał konieczne, według niego, pytania o interpretację. Ja tutaj, będąc sympatykiem narratora, muszę być stronnikiem dziewczyny, znajdując się zresztą w towarzystwie Hjalmara Söderberga.

Interpretując polecenia Yngvego Kanta widzimy, że zawarta – wcale zresztą nie ukrywana – jest w nich intencja interpretacyjna. Czuć nawet ów dydaktyczny smrodek. Yngve Kant jest wyraźnie zwolennikiem dziewczyny: nowela ma znaczenie i ja, jako bardziej wykształcony, podpowiem wam, jakie jest to znaczenie. Stanowisko narratora (*porte-parole* autora) jest *implicite* obalone.

Kant to wierny uczeń Sokratesa i zwolennik jego metody majeutycznej, polegającej na doprowadzeniu dyskutanta do p r a w d z i w e j w i e d z y poprzez ukazanie mu istoty rzeczy na drodze indukcji i analogii. Yngve Kant uważa, że jego sugestie pozwolą odkryć sens dzieła i przy okazji pokażą sposób na rozumienie. Pytaniami wydobędzie z ucznia całą wiedzę, którą chce wydobyć. Uczeń tę wiedzę ma, ale o niej nie wie. Dzieło literackie ma sens, który znany jest nauczycielowi i ten w majeutyczny sposób uzyska to, że uczeń ów sens „niby sam" odnajdzie. W gruncie rzeczy stanowisko to, w jawnej niezgodzie ze stanowiskiem narratora,

jest stanowiskiem gnostycznym (zarówno w sensie wiedzy dla wtajemniczonych mistrzów, jak i w sensie wiary, że poznanie jest możliwe). Dzieło literackie da się zinterpretować i w zasadzie jest tylko jedna właściwa interpretacja: nauczycielska.

Możemy też w tym przypadku mówić o władzy wiedzy. Kto ma (uważa, że ma) wiedzę, ten ma władzę, *scil*, może narzucać interpretację rzeczywistości. Spróbujmy zinterpretować, jaką (jakie) interpretację podsuwa Yngve Kant.

– Historycznoliteracką: według narratora życie nie ma sensu, a to jest pogląd typowo *findesiècle'owy*, dekadencki.

Uzupełnijmy tę historycznoliteracką możliwość interpretacyjną. Tom *Historietter* (*Historietki*), z którego pochodzi nowela *Rysunek w tuszu*, swoją nazwę zawdzięcza prawdopodobnie zbiorowi z 1880 roku, o tytule *Novelleter* (*Noweletki*), norweskiego pisarza, Aleksandra Kiellanda. Później Miguel de Unamuno nazwie swą powieść *Mgła* (1915) nie istniejącym słowem „nivola", by tym samym zaznaczyć rozkład powieści (hiszp. *novela*) jako gatunku. Znamienna jest też riposta poety Malherbe'a, któremu Racan zarzucał usterki wersyfikacyjne i ogólnie odstępstwo od normy gatunkowej: „Eh bien, monsieur, si c'est n'est pas un sonet, c'est une sonette". Modernistyczna niezgoda, nawet bunt przeciwko normom gatunkowym, wynikały z silnego przekonania, że sztuka, tak jak i artysta, nie może się poddawać żadnym schematom, szufladkowaniu, kategoryzacji, czyli takim pierwszym rozpoznaniom (i petryfikacjom) interpretacyjnym.

Dodajmy, że autor *Rysunku w tuszu* mógł ułatwić sytuację, gdyby autorowi rysunku w tuszu pozwolił na użycie tytułu. Zresztą *Rysunek w tuszu* jest tak samo dobrym tytułem jak historietka czy sonetka. Trzy lata przed powstaniem tego rysunku w tuszu, w roku 1885, Max Klinger pisał w *Malerei und Zeichnung* (Leipzig 1985, s. 32): „Jestem przekonany, że wszystkie, w ilustrowanych pismach nieuniknione, ładne główki dziewczęce – Ady, Hermiony, Lydie – znikłyby zupełnie, gdyby nie wolno było pod nimi umieszczać imion własnych. Zauważyłem raz, że taka twarzyczka w jednym piśmie nazwana «Studium», nie zrobiła żadnego wrażenia na pewnym miłośniku sztuki, zaś jako «Klara» w jakiejś innej gazecie wielce go zajęła. Widocznie brak odpowiedniego wyobrażenia nie pozwolił temu dobrze wychowanemu człowiekowi rozsnuć małej nowelki własnego pomysłu, którą się zwykle łączy z takim obrazkiem". Redaktorzy „Playboya" zapewne zgodzą się z Klingerem.

Kant nie wspomniał też o idei „sztuki dla sztuki", która wsparłaby stanowisko narratora.

– Interpretację marksistowską i egalitarystyczną. Dziewczyna czuje swoją niższą pozycję społeczną (ma kompleks osoby niewykształconej), niejako ją projektując. Narrator nie miał zamiaru zaznaczania takiej różnicy, według niego w odbiorze sztuki wykształcenie nie jest istotne, ale dziewczyna reaguje podług jakiegoś społecznego wmówienia, stereotypu. Właściwie pada ofiarą poglądów, które reprezentuje, jest niewolnikiem swoich poglądów. Narrator nie jest winien kryzysowi dziewczyny; ona sama musi się uporać ze swoim problemem (znamienne, że Yngve Kant nie proponuje opozycji artysta-filister). Może tu jest Yngve Kant

niekonsekwentny i staje się zwolennikiem tezy Przybyszewskiego, wyrażonej w *Confiteor*: Dla ludu chleba trzeba, nie sztuki. Gdy lud będzie mial chleb, drogę do sztuki sam sobie znajdzie. Ludowi potrzebna jest interpretacja – dopowiada Kant, sugerując interpretację utworu Söderberga. Gdy się ludowi interpretacji nie da, wówczas sam sobie jakąś znajdzie.

Jakiej interpretacji oczekiwała dziewczyna? Trzeba przyznać, że najpierw starała się popracować („patrzyła nań długo i z bliska. Obracała go w różnych kierunkach a na jej twarzy zaznaczył się wytężony kierunek myślowy"). Dziewczyna wpadła w pułapkę egzystencjalistyczną i nie chciała przyjąć tej podstawowej konstatacji, że dzieło sztuki jest niczym nie zdeterminowane. Jest to byt w sobie i jako takiemu nie przysługuje *cogito*. To człowiek – byt dla siebie – nadaje znaczenie bytowi *y compris* dziełu sztuki. Irytacja dziewczyny polegałaby więc na tym, że nie chce ona przyjąć obrazka jako bytu w sobie, nie chce bowiem ryzykować mdłości. Szuka najpierw metody rozpoznania i sensu, później ukrytego kodu, gramatyki, archetypu dzieła albo „naleciałości" interpretacyjnej. Zabawa „gdzie jest kot" polega na odnalezieniu w jakimś rysunku postaci kota – ma ona sens wówczas, gdy wiemy na pewno, że ów kot jest w rysunku intencjonalnie umieszczony. Ale jak tu spokojnie szukać kota w przedstawionej rzeczywistości, gdy nie wiadomo, czy on w niej tkwi? Zresztą nie tylko kot, bądź chociażby tylko jego uśmiech, ale cokolwiek – ktoś (my sami?) kazał nam szukać czegoś, by odkryć znaczenie, którego nigdy nie będziemy pewni.

Ciekawe jest to, że dziewczyna, spojrzawszy na obrazek, nie orzekła: ładne, piękne, śliczne czy też: ee tam, takie sobie. Potrzeba piękna nie była dla niej najważniejsza, lecz była nią potrzeba znaczenia. Pragmatyzm wyprzedza w tym wypadku estetykę, ale czy istotnie jest to układ stadialny, rozwojowy? Czy ta myśl nie jest porażona epistemą ewolucji? Przypomnijmy, co na ten temat pisał Julio Cortazar w *Opowiadaniach o Łukaszu*: „Nie wierz, bracie, w uporczywe wpatrywanie się w tulipan w wykonaniu intelektualisty. Jest w nim tulipan plus nieuwaga albo tulipan plus zamyślenie (niemal zawsze nie na temat tulipana). Nie ma widoku natury, który pochłonąłby jego uwagę na dłużej niż na pięć minut, natomiast przestanie odczuwać czas, gdy zagłębi się w lekturze Teokryta lub Keatsa, specjalnie zaś w rozdziałach poświęconych opisom natury. Mial rację Max Jacob: kurczaki – pieczone".

Dziewczyna jest w pułapce, ale i tkwi w niej – pozornie wolny – narrator, który uznając estetyczną samoistność dzieła, odmawia mu tym samym mocy iluzjonistycznej. Dziewczyna jest w epistemologicznej pułapce znaczenia i rozumienia, narrator zaś w ontologicznej pułapce samodzielności bytu. Innymi słowy, narrator jest tak samo głupi jak dziewczyna – oboje nie znają znaczenia obrazka.

W pułapce tkwi też Kant, w pułapce epistemy struktury i znaczenia, zaś Söderberg, całkiem świadomy beznadziejności swych poczynań, chce się wyzwolić z panującej w jego czasach epistemy symbolu, o którym Freud pisał, że jest diametralnym przeciwieństwem naśladownictwa. W każdym razie symbolizm byl wypadkową dwóch mocy: zakrywania i odkrywania.

Modernistyczna nowelka ustawiła inaczej, w moim przekonaniu bardziej zasadniczo, niż to zaprezentował Andrzej Szahaj, kwestię interpretacji, uznając, że opozycja rozpisuje się na bezinterpretacyjność i potrzebę interpretacji. Gdybyśmy chcieli przyjąć stanowisko Umberta Eco, według którego możliwa jest do ustalenia intencja tekstu, czyli „lekturowe ramy źródłowego przekazu", to mówilibyśmy o szeregu: modernizm-artysta-flaneur-sztuka dla sztuki. Byłby to p l a n w ó w c z a s. Stanowisko Umberta Eco, wbrew pozorom, utrudnia interpretację, czyni ją bardziej narażoną na błędy, trzeba bowiem te kulturowe ramy rozpoznawać (zawierzać syntezom, też przecie opartym na interpretacjach), no i – by ocalić uniwersalizm dzieła – trzeba by te ramy kulturowe, ów kod, niejako przekładać na kod współczesności, przenosić na p l a n t e r a z. W tym przypadku akcent przeniósłby się z narratora (artysta, *flaneur*) na dziewczynę (odbiorca, interpretator, *tabula rasa*, możliwość każdej interpretacji). Dziewczyna byłaby zatem figurą nomady (Deleuze, Gauttari), myśli nomadycznej, nieoswojonej, zdolnej przyjąć lub wytworzyć każdą interpretację. W p l a n i e t e r a z moglibyśmy przyjąć koncepcję Jeana François Lyotarda, który domaga się zawieszenia sądów o sztuce, bowiem zależy ona od tego, czym będzie w przyszłości. Według Lyotarda, wiedza o sztuce prowadzi do likwidacji sztuki, czyli do likwidacji swojej podstawy, swojego argumentu. Lyotard właściwie mówi: pozostawcie sztukę sztuce. Artysta stworzył to, co stworzył. Krytyk upomina się o to, o co zawsze upominali się artyści, walcząc z krytykami. Artysta nie przekłada swych utworów. Muzyk nie mówi, co zagrał, malarz, co namalował, pisarz, co napisał. „Nietzsche napisał, co napisał" – stwierdza Jacques Derrida. To odbiorca czuje tę potrzebę interpretacji, rozumienia, oswojenia bytu.

Niezależnie, czy przyjmiemy stanowisko zwolennika narratora czy dziewczyny, może nawet Yngwego Kanta, skazani będziemy na interpretację, czyli zaprzeczymy narratorowi (tak jak Hjalmar Söderberg, który przecie napisał o tym dylemacie małą historietkę, mając świadomość, że jest to rzecz do interpretacji).

Ergo: nie uwolnimy się od interpretacji (czy to widzianej jako potrzeba, czy fenomen). I to jest konstatacja podstawowa, która wynika z rozważań na temat interpretacji. Hjalmar Söderberg dopowiada, że natręctwo to dotyczy nie tylko dzieł sztuki.

Appendix

Pytania do *Rysunku w tuszu* Hjalmara Söderberga:

1. U kogo narrator kupował cygara?
2. Czemu po włożeniu cygara do futerału narratorowi wpadło do głowy, by pokazać dziewczynie coś ładnego?
3. Co można powiedzieć o dociekliwości dziewczyny?
4. Czemu narrator mówi o kartach, które – odpowiednio oglądane – ukazują coś nieprzyzwoitego?
5. Czemu dziewczyna płakała?

6. Mając na względzie dewizę Hjalmara Söderberga: „wierzę w żądzę ciała i nieuleczalną samotność duszy", zastanów się, czy istnieje miłość i jakie znaczenie ma seks?

7. Czy *narrator* przestał kupować cygara?

8. Gdzie jest kot?

Søren KIERKEGAARD jako Nicolaus NOTABENE

Przedmowy
Ku uciesze niektórych stanów
w miarę czasu i możliwości
pióra Nicolausa Notabene[1]

II

Być pisarzem w Danii to równie zawstydzające, jak zostać wystawionym na widok publiczny, jak być umieszczonym wysoko na tacy; jest to szczególnie bolesne dla lirycznego twórcy, który ucieka od wszelkiego hałasu, bo *qua*[2] pisarz jest on nieco wstydliwy, choć jako człowiek wprost przeciwnie: nie ciekaw ni pochwał, ni nagan, skrycie oddaje się posilnemu, przyjemnemu i słodkiemu marzeniu, że gdzieś tam mieszka czytelnik, który otworzy przed nim swoje serce, a raczej, by ująć rzecz estetycznie, zamknie drzwi, aby w samotności porozmawiać z autorem.

Jeżeli ktoś sądzi, że przesadziłem w pierwszym zdaniu, niechaj zdobędzie się na cierpliwość, by móc rozważyć drugie: być pisarzem w Danii mniej więcej oznacza

---

1/ *Przedmowy*... zostały wydane przez oficynę C.A. Reitzela 14 czerwca 1844 roku; tego samego dnia w Kopenhadze ukazało się *Pojęcie lęku*. *Przedmowy*... są m.in. opisem światka kopenhaskich heglistów, chłodno odnoszących się do Kierkegaarda. Prym wśród nich wiódł profesor Heiberg, jeden z „negatywnych bohaterów" dzieła. *Przedmowy*... składają się z (właśnie!) przedmowy oraz ośmiu przedmów do mniej lub bardziej nie istniejących, przez Kierkegaarda-Notabene wymyślonych, książek. Przedmowa II zajmuje się stosunkiem krytyki do literatury. Niniejsze tłumaczenie oparte zostało na najnowszym wydaniu krytycznym: *Søren Kierkegaards Skrifter 4*, red. N.J. Cappelørn, J. Garff, J. Kondrup, A. McKinnon & F.H. Mortensen Kopenhaga 1997, s. 463-527.

2/ *qua* (lac.) – jako.

pisarza kopenhaskiego (co mniej zawstydza, niż zasłonięcie twarzy talerzem). W Kopenhadze została skoncentrowana energia czytelniczego świata, a przecież owa koncentracja bynajmniej nie oznacza siły. O, nie – to raczej gwar, hałas, pośpiech i chęć, by zająć się czymś innym.

Ukazanie się książki to wydarzenie, które natychmiast wprawia w ruch czytelników. Zazwyczaj jest ktoś, kto wie o książce wcześniej od innych. Możemy go nazwać szczęśliwcem. W pośpiechu przebiega ulice, jak ów fryzjer, który wydał ostatnie tchnienie, by pierwszy opowiedzieć o zwycięstwie pod Maratonem[3]. Wołanie szczęśliwca wzbudza większą sensację niż okrzyk człowieka, który zauważył błysk w wodzie i oznajmia wiosce rybackiej: o, śledzie! Nasz znajomy jest dzieckiem szczęścia, szczęśliwszy od autora, bo wszędzie zapraszany.

Wydaje się wręcz, że potrafi rzecz niezwykłą: umie dokonać zakupów przed otwarciem sklepu. Dzięki temu przypada mu część czci, zazwyczaj przeznaczonej dla autora. Krzykacz nie wie zbyt dobrze, w czym rzecz. Wie tylko, jak się książka nazywa i o co w niej chodzi. Ale to właśnie czyni go drogim publiczności. Bo jak muza pobudza poetę, tak pogłoska wprawia w zachwyt czytelników; niewiele potrzeba temu, kto pragnie tak mało.

Zatem książka ukazała się. Świat czytelniczy zbiera się w synagodze[4], by miło spędzić czas:

– Czy przeczytał Pan tę książkę?

– Nie. Jeszcze nie, ale słyszałem, że to nic wielkiego.

– Czy przeczytał Pan tę książkę?

– Nie, ale przejrzałem ją w księgarni Reitzela[5]. Wiem jednak co nieco o autorze.

3/ Jest to konfabulacja dwu anegdot. Jedna została opowiedziana przez Plutarcha (o. 45-120) w: *O gadulstwie* (*Moralia*, 6), gdzie pewien fryzjer z Pireusu rozpuszcza wieść o porażce ateńczyków w wojnie sycylijskiej (413 r. p.n.e.). Ponieważ zapomniał, od kogo się o tym dowiedział, skazano go na tortury za rozpuszczanie nieprawdziwych pogłosek. Gdy wiadomość okazała się prawdziwa, został uwolniony. Druga anegdota jest między innymi u Lukiana (o. 120-80): o biegaczu Pheidippidesie, który pierwszy przybiegł z Maratonu do Aten (42 kilometry) z wieścią o zwycięstwie i zaraz potem zmarł z wyczerpania. Kierkegaard czytał o tym w czterotomowym wydaniu *Luciani Opera*, Leipzig 1829.

4/ Najprawdopodobniej chodzi tu o spotkanie „paczki" przyjaciół w kawiarni lub restauracji (od *synagoge* – zebranie). Amerykański tłumacz *Przedmów*... wymienia znaną i chętnie przez inteligencję kopenhaską odwiedzaną „Café Mimi" (por. *Prefaces, Writing Sampler*, ed. & tr. Todd W. Nichol, Princeton University Press 1997, s. 174-175). Duński badacz, Niels Jørgen Cappelørn, skłonny jest, jak powiedział w rozmowie ze mną, uznać wyrażenie „synagoga" za określenie „Heibergowskiej kliki". J. Kondrup podaje w swoim komentarzu, że „kopenhaska synagoga zbudowana została w centrum miasta na ulicy Krystalgade w 1833 roku" (*Søren Kierkegaards Skrifter K 4*, red. N.J. Cappelørn i in. Kopenhaga 1998, s. 580).

5/ Wydawca, Carl Andreas Reitzel (1789-1853), otworzył w Kopenhadze w 1819 roku oficynę, która istnieje do dzisiaj. Był wydawcą wielu dzieł Kierkegaarda.

– Czy przeczytał Pan tę książkę?

– Nie, ale chciałbym ją zobaczyć. Obiecano mi ją pożyczyć w trzech miejscach.

Takie i podobne wyrażenia stają się przedmiotem wymiany, zaś hałas i gwar rosną. „Dlaczego dzwon dzwoni? Bo wewnątrz jest pusty!" Więc i nasza synagoga jest jak dzwon kościelny – pusta głowa z wywieszonym językiem.

Gdy uczynimy jasnym dla oka to, co jest tak wyraźne dla ucha, zobaczymy czytelników nader stłoczonych, jakby stali na placu ćwiczeń. Wpadają na siebie w całkowitym zamieszaniu. Przypatrzmy się im bliżej: zobaczymy kilka postaci, wyróżniających się wśród tłumu. Uderzą nas ich badawcze spojrzenia, niepewne zmrużenie powiek, wyciągnięte szyje i nadstawione uszy: to recenzenci. Mylisz się, jeżeli sądzisz, że recenzenta można nazwać policjantem w służbie dobrego smaku. Recenzent jest konspiratorem, czcigodnym członkiem Towarzystwa Nieumiarkowania. Kiedy posłyszy, co chciał usłyszeć, biegnie do domu; pusta gadanina kręci się w jego głowie, a recenzent układa recenzję.

Czternaście dni później ponownie zbiera się ów widzialny świat czytelniczy w synagodze (porównaj różnicę między widzialnym i niewidzialnym Kościołem[6]). Zaczynają tam, gdzie skończyli:

– Czy czytał Pan tę znakomitą recenzję?

– Nie.

– To musi ją Pan przeczytać. Niechże ją Pan koniecznie przeczyta. Jest napisana tak, jakbym sam ją napisał.

– Jakie to dziwne! Twierdzę to samo, co napisał ten interesujący recenzent, chociaż tylko przejrzałem książkę u Reitzela.

– Nie, jeszcze jej nie czytałem, ale słyszałem od przyjaciela z prowincji, który ma diabelnie dobrą głowę i jest znawcą, że to nieudana książka, choć są w niej ładne miejsca.

Tak to się plącze jedno z drugim. Przyjaciel z prowincji nie przeczytał książki. Dostał list ze stolicy od kogoś, kto, co prawda, także nie czytał książki, ale przeczytał recenzję, która była pisana przez kogoś, kto nie czytał książki, ale (właśnie!) usłyszał, co o niej powiedział jakiś godny zaufania człowiek, który przejrzał książkę u Reitzela. *Summa summarum*: bynajmniej nie jest wykluczone, że może ukazać się książka, która wywoła sensację i pociągnie za sobą poczytne omówienie, podczas gdy książka mogłaby, na dobrą sprawę, wcale nie istnieć, lub – w najlep-

6/ To ironiczna aluzja do klasycznej dystynkcji teologicznej, podziału na „kościół widzialny" i „niewidzialny". Według św. Augustyna, biskupa Hippony (354-430), Kościół widzialny obejmuje zarówno świętych, jak i grzeszników. Do Kościoła niewidzialnego należą ci wybrani, którzy są istotnie związani z Chrystusem. Dystynkcja ta została zachowana w luteranizmie. W czasach Kierkegaarda duński teolog, H.L. Martensen powiązał ją z różnicą między katolicyzmem i protestantyzmem. W recenzji tomu poezji Heiberga, *Nye Digte* (*Nowe wiersze*), Martensen stwierdził m.in.: „Przeciwieństwo między Kościołem widzialnym i niewidzialnym odbija się także w poezji. Poezja protestancka nie znajduje swojej istoty w błyszczących, oślepiających barwach, ale w niewidocznej woni ducha; nie tyle w zewnętrznym obrazowaniu, ile w uwewnętrznieniu myśli" („Faedrelandet" No 400, 12 stycznia 1841, szpalta 3223).

szym razie – zostać tak oszczędnie sformułowana, jak okrzyk naszego biegacza. Gdy tylko rozpocznie się gadanina, wszystko będzie w porządku. A czemu nie miałaby się zacząć? Czy dlatego, że książka jest zbyt trudna? Przecież nie ma tego złego, co by na zdrowie nie wyszło.

Akceptując sąd widzialnego świata czytelników i zwyczajnych recenzentów, można wpaść w najgorsze pomieszanie. Pozwolę sobie objaśnić to pomieszanie, odwołując się do pewnego zdarzenia. Oto pewien człowiek zapragnął wynająć piwnicę w moim domu. Pomimo – ach, jakże oczywistej zacności, itd. – nie wypadł najlepiej po zważeniu go na złotej wadze właściciela. Należało zatem porozmawiać o kaucji. Z całą uprzejmością przedstawiłem swoje zastrzeżenia. Lecz on spojrzał na mnie ze śmiechem i rzekł:

– Do diabła, co się Pan martwisz? Przecież sam jestem poręczycielem takiego jednego, co wynajął piwnicę na Strandstraede.

Musiałem przytrzymać się krzesła. Pociemniało mi w oczach – właśnie w tym momencie, gdy próbowałem zrozumieć, o czym mówi. Z pewnością w ten sam sposób recenzenci są poręczycielami czytelników. Nawet gdy uznamy recenzenta za jednostkę, będzie on daleki od tego, by być sobą. Jak mój podnajemca, chętnie pocieszy każdego, kto, zmartwiony, wskaże mu kłopot. Dobrze! Jeżeli kopenhażanie lubią tę grę, to powiem: „Glück zu"[7], bawcie się na zdrowie.

Kocham ludzkość uczuciem nie do opisania, szczególnie, gdy wystawia się na śmiech. Jestem bowiem przyjacielem ludzi, ale jeszcze bardziej przyjaźnię się ze śmiechem. Oto prawdziwy dowcip, na który zwrócił już uwagę jeden z siedmiu mędrców:[8] podczas igrzysk walczą ze sobą znawcy sztuki, zaś oceniają ich ci, którzy wcale się na sztuce nie znają[9].

Nie żądam bynajmniej, by od razu łamać laskę nad każdym sądem subiektywnym. Pytanie brzmi raczej, w jaki sposób ten sąd bywa przedstawiony. Kiedy jednostka, charakteryzująca się zarówno humorem, jak i indolencją[10], wydaje osobisty i uczuciowy sąd w trybie nie podlegającym apelacji – wtedy ma rację. Gdyby ktoś powiedział tak:

– Otworzyłem książkę tylko trzy razy i za każdym razem napotkałem słowo „słodki" – oto powód, dla którego jej nie przeczytałem – albo:

7/ Glück zu (niem.) – wszystkiego najlepszego.

8/ Chodzi tu zapewne o Anacharsisa, wspomnianego u Diogenesa Laertiusa. W bibliotece Kierkegaarda znajdował się *Diogenis Laertii de vitis philosophorum* w 2 tomach, Leipzig 1833.

9/ W Grecji okresu klasycznego regularnie odbywały się igrzyska olimpijskie, istmijskie, pytyjskie i nemejskie. Tylko te pierwsze miały czysto sportowy charakter, w skład pozostałych wchodziły także konkursy śpiewu i tańca.

10/ W duńszczyźnie „indolencja" oznacza m.in. bycie tym, kto „nie poddaje się naciskom zewnętrznym, kto słucha własnego głosu" (por. *Ordbog over det danske sprog*, 9. bind, Gyldendal 1967 (1927).

– Spojrzałem jedynie na kartę tytułową i od razu zauważyłem, że autor napisał słowo „indolencja" bez „d"[11]. To mi wystarczy; teraz wiem, że autor jest afektowany – lub:

– Kiedy otworzyłem książkę, przeczytałem następujące słowa: „Należy wątpić o wszystkim"[12]. Od razu odesłałem książkę z powrotem. Cóż to za, według mnie, wstrętne wyrażenie! Wystarczy je wypowiedzieć, by wywołać nieprzyjemne wrażenie.

Otóż, gdyby ktoś tak powiedział, ujawniłby swą indywidualność w całej jej przypadkowości – a to wcale nieblaha rzecz. Taki osąd całkowicie odbiega od wspomnianego sądu czytelników. Dlatego ani nasz partykularysta[13], ani jego osąd nie jest lubiany. Bowiem czytelnicy szybko spostrzegą, że jest to – świadome lub nie – satyryczne przedstawienie ich osądu. Sąd świata czytelników jest pełen pretensji, jest „ważny", choć posiada ten sam punkt wyjścia, co osąd jednostki.

To oni, ci ortodoksyjni krzykacze, są najgorszymi wrogami i zdrajcami autora, który raczej w pojedynczym humoryście znajdzie ukrytego przyjaciela, wkładającego w lekturę całą żarliwość. Jedynie w ten sposób można ocalić duszę i książkę od zetknięcia z pustą gadaniną.

Aż w końcu los zmiłuje się nad naszym autorem: niebawem wyjdzie nowa książka, a on sam powróci do siebie, nieco oszołomiony i z obolałą głową, jak kot wybity z beczki[14]. Byle tylko czytelnicy otrzymali karnawał, mniejsza o autora. Ale

---

11/ Jest to najprawdopodobniej aluzja do artykułu *Ogsaa en Opfordring til Statsgjaeldens Formindskelse ved frivillige Bidrag* (*Także wezwanie do zmniejszenia długu państwowego poprzez dobrowolne datki*), pióra J.L. Heiberga, w którym autor zachęca kolegów po piórze do walki z germanizmami w języku duńskim – m.in. poprzez odrzucenie litery „t" w takich rzeczownikach pochodzenia niemieckiego, jak: „substans", „residens" i „intelligens". Program ten został wyłożony w Heibergowskim piśmie, nazwanym (właśnie:) „Intelligensblade" No 2, z 1 kwietnia 1842. Nie był to bynajmniej żart primaaprilisowy: Heiberg był frankofilem i poważnie traktował swoją językową, antyniemiecką krucjatę.

12/ Aluzja do Kartezjuszowskiego „De omnibus dubitandum est", często cytowanego przez kopenhaskich heglistów. Kierkegaard użył tego wyrażenia w tytule szkicu *Johannes Climacus eller De omnibus dubitandum est*, pisanego w latach 1842-1843 (por. *Pap.* IV, B 1).

13/ Żartobliwe określenie „partykularysta" przeciwstawia „cały świat czytelników" tej szczególnej części, jaką jest pojedynczy czytelnik, jedyny autentyczny partner Kierkegaardowskich autorów. Do takiego właśnie czytelnika-jednostki zwracał się Kierkegaard, nazywając go z reguły „drogim czytelnikiem". Duński komentator *Przedmów...* sądzi, że określenie „partykularysta" odnosić się może do zwolennika partykularyzmu, tj. przekonania, że Chrystus nie umarł dla wszystkich ludzi, a jedynie dla niektórych – dla wybranych, którzy zostaną zbawieni.

14/ „Kot wybity z beczki" – z odpowiadającymi polskiemu karnawałowi, lutowymi świętami Festelavn związane było „wybijanie kota z beczki". Zwyczaj ten, przejęty w XVI wieku z Holandii, polegał na umieszczaniu czarnego kota w beczce, zawieszeniu jej na odpowiedniej wysokości i uderzaniu kijami w beczkę, aż się rozpadnie. Jeszcze w XIX wieku kot był żywy.

karnawał musi być. Jeżeli brakuje autora, zawsze znajdzie się ktoś podejrzany o to, że „właśnie pisze książkę". A zatem – wrzućcie go do beczki! Zaczynamy zabawę! Do diabła z autorem, który nie potrafi znaleźć w tym skrytej uciechy i nie umie przechytrzyć czytelników! Niechaj się cieszą, że mają go w beczce – przecież nigdy nie jest to naprawdę on, nigdy jego prawdziwa osobowość! Jest to jedynie osobowość, którą chce pokazać – jak noga, którą Morten Frederiksen[15] podarował sprawiedliwości, uciekając z aresztu w Roskilde.

Czemu nikt nie napisze *Literackiej izby porodowej*[16]? Spotkalibyśmy w niej mężczyzn uderzająco podobnych do damulek z owej komedii, którzy swoją gadaniną wpędzają nieszczęsnego autora do grobu i którzy, przepełnieni zazdrością, cieszą się z niepowodzeń innych. Ich język jest bardziej jadowity od mowy damulek. Dodajmy, by otrzymać pełny obraz, że rzadko brakuje tu wymarzonej roli kobiecej; jak u Holberga – role kobiece grane są przez mężczyzn[17].

Najwięcej korzyści z tego stanu rzeczy mają recenzenci. Podtrzymywani przez publiczność, ze wszystkich sił tworzą oni żałosne nieporozumienie, dotyczące stosunku autora do czytelnika: autor jest mianowicie wstrętnym typem, który o niczym nie wie i nic nie rozumie, lecz ze strachem i trwogą wypatruje surowego sędziego – mądrego i pełnego wiedzy wyroku czcigodnej publiczności. Stwierdzenie, że publiczność może się czegoś nauczyć od autora, jest, rzecz jasna, takim samym głupstwem, jak głoszenie, że profesor może się czegoś nauczyć od właśnie egzaminowanego studenta. Bowiem praca autora to egzamin pisemny. Nawet gdy wydaje się, że wypadnie on całkiem nieźle, musimy uznać autora za kogoś niespełna rozumu, bowiem inni poszli o wiele dalej – właśnie dzięki temu, że nie zajmują się pisaniem! Przecież już stali się integralną częścią czcigodnej publiczności. Zaś recenzenci są podczaszymi i doradcami publiczności, jej chłopcami na posyłki. W ten sposób dopełnia się wspaniałe i doskonałe szaleństwo.

15/ Morten Johan Frederiksen był słynnym rabusiem, zwanym także „mistrzem złodziei". W 1812 roku został złapany i osadzony w więzieniu w Roskilde. Ręce i szyję miał skute kajdanami. Jedna noga była przymocowana do podłogi. Udało mu się uciec dzięki zrobieniu sztucznej nogi z siana i szmat: strażnik przykuł tę właśnie nogę do podłogi.

16/ Jest to aluzja do komedii Holberga *Barselstuen* (*Izba porodowa*, 1723), wyśmiewającej przepisane konwencją grzecznościowe wizyty u młodej matki tuż po porodzie. W komedii wizyty te sprawiają więcej kłopotu niż sam poród. Pytanie Nicolausa Notabene: „Dlaczego nikt nie napisze *Literackiej izby porodowej*?" zostało szybko zauważone. 26 marca 1845 roku Teatr Królewski wystawił komedię H.Ch. Andersena *Den nye Barselstuen* (*Nowa izba porodowa*), której tematem jest właśnie „poród literacki" i która stała się jednym z największych sukcesów scenicznych duńskiego baśniopisarza. Prawdopodobnie sztuka była inspirowana Kierkegaardowskimi *Przedmowami*...

17/ Podczas premiery *Barselstuen* w 1724 roku rolę położnej grał mężczyzna. Bynajmniej nie z przyczyn moralnych lub dramatycznych; po prostu teatr posiadał zbyt mało aktorek. Precedens szybko stał się tradycją; aż do 1827 roku rola położnej była grana przez mężczyzn.

Wystarczy rzucić okiem na pisma literackie, by zobaczyć, co nazywa się dzisiaj recenzją. Za nieszczęście uważa się sytuację, w której publiczna gadanina nie zostaje opublikowana. Dlatego każde pismo zakłada system kanalizacyjny na swoich polach. Recenzent otrzymuje stanowisko inspektora instalacji wodnej; pilnuje, by otwory kanalizacyjne nie zostały zatkane. W ten sposób wszystko idzie doskonale: płyn, którym tryska publiczność, zostaje z powrotem do niej skierowany.

Nie potrzeba żadnego dowodu, że właśnie tak się dzieje. A gdy ktoś go zażąda, prawdopodobnie uznam, że trud niewart zachodu. Nawet sam profesor Heiberg, który bez wątpienia jest ulubieńcem publiczności, i który unika okazywania jej złych humorów – nawet on wydaje się zdesperowany i pragnie odtrącić marnotrawnych synów publiczności, tak, właśnie ich[18]. Jakiż tego rezultat? Kto na tym traci? Przede wszystkim publiczność, szczególnie niewinni, którzy muszą cierpieć razem z winnymi. Profesor H. już nie chce być tym, kim był zawsze w *republica literaria*: znakomitym ministrem spraw wewnętrznych, oraz wspaniale utalentowanym ministrem policji i sprawiedliwości. Niezapomniany redaktor „Flyveposten"[19] od dawna potrafił bawić się w chowanego. Wystarczył okrzyk: ciepło, ciepło, gorąco!, by znalazł i wykorzystał, co było ukryte. Obecnie twórca wodewilów, tak podziwiany za dowcip i humor, jak i za lirycznie-muzykalną żarliwość, zmęczył się i próbuje stać się, jakby to powiedzieć, zupełnie innym człowiekiem.

Teraz, gdy znowu go potrzebujemy, i to zarówno ci, którzy pamiętają jego żywy dowcip, jak i młodsi, którzy nieprzerwanie próbują ożywić pamięć owych szczęśliwych dni i pragną przywołać choć jeden dzień chwały – on sam chce jedynie stać się... nie, nie powiem, kim pragnie zostać. W „Intelligensblade" jego pisarska figura podlega tylu przemianom, co chmura, którą Hamlet pokazał Poloniuszowi[20],

---

18/ Odnosi się to prawdopodobnie do biblijnej przypowieści o synu marnotrawnym (Łk 15, 11-32), jak i do Heibergowskiego omówienia *Albo-Albo*, zatytułowanego *Literackie ziarno zimowe* („Intelligensblade" nr 24, 1 marca 1843, t. 2, s. 285-292). W recenzji Heiberg stwierdził, że zwykły czytelnik jedynie zmarnuje czas. Z powodu objętości książki nie stać go będzie na nic innego, niż przewertowanie stronic. Wedle Kierkegaarda, Heiberg zawiódł jako krytyk, którego obowiązkiem było przygotowanie czytelnika do lektury *Albo-Albo*.

19/ Pierwsze pismo Heiberga nosiło tytuł „Kjøbenhavns Flyvende Post" („Kopenhaska Latająca Poczta"). Wychodziło regularnie w latach 1827-1828 i ponownie w 1830 roku, zaś nieregularnie w formie „Interlimsblade" w latach 1834-1837. W „Flyveposten", jak nazywano pismo, Heiberg wyłożył swój program estetyczno-filozoficzny, dzięki czemu mógł odegrać rolę twórcy nowych, inspirowanych Heglem kierunków estetycznych i filozoficznych w Kopenhadze.

20/ W Szekspirowskim *Hamlecie* (III akt, 2. scena) Hamlet pokazuje Poloniuszowi chmurę, twierdząc, że przybiera ona różne kształty: raz wielbłąda, raz łasicy, raz wieloryba, by sprawdzić prawdomówność ojca Ofelii.

lub zwierzę z *Recensenten og Dyret*[21], gdy pan Klatterup z wylewną służalczością wykorzystuje zachętę „Pierwszego Pana".

Kończę. Trzymam w pogotowiu słomianego chochoła, by go zręcznie wrzucić do beczki. Sam stanę obok, by cieszyć się zabawą. Nie jestem w stanie powściągnąć jej gwałtowności. Jedynie mogę zaproponować powołanie komitetu w celu powzięcia decyzji, w jaki sposób powściągnąć owo krytyczne zachowanie. To byłoby już coś: określić, jaki powinien być krytyk (czego pojedynczy wyjątek zupełnie nie jest w stanie zrobić). Mianowicie: krytyk nie może być rabusiem, który napastuje niedawno wydaną książkę. Nie może być gadułą, który czepia się tekstu, by znaleźć tu miejsce i posłuch dla własnych uwag. Nie może być głupim królem, który w wydanej książce „znajduje powód", by otworzyć usta.

Recenzent powinien być taki: winien ryzykować honor, by stać się usłużnym duchem. Jeżeli zechce nim być, stanie się potrzebny publiczności i zadowoli autora, który bez lęku odda się wówczas w jego ręce, podczas gdy obecnie, składając swą osobowość w recenzenckie dłonie, czuje się równie podle, jakby pozwolił uczniowi fryzjerskiemu obmacywać swą twarz lepkimi palcami.

Recenzja powinna być błogosławieństwem; obecnie przypomina kondolencje. Powinniśmy więc ją odrzucić, gdyż jedynie zwiększa ból, a raczej wywołuje ból; bowiem boli tego, kto, umiejąc się cieszyć i radować, wcale nie życzy sobie całkowitej utraty iluzorycznej wiary w czytelników.

Przełożył i opracował: *Bronisław Świderski*

21/ W Heibergowskim wodewilu *Recensenten og Dyret* (*Recenzent i zwierzę*) z 1836 roku bohater o nazwisku Trop ma zamiar wydać tragedię u drukarza Klatterupa. Zanim jednak stanie się sławny, postanawia zarobić nieco pieniędzy na pokazywaniu niezwykłego zwierzęcia. W scenie 27. Trop znika i drukarz musi uspokoić tłum, opisując – na żądanie „Pierwszego Pana" – zwierzę, którego nigdy nie widział. Por. *J.L. Heibergs Samlede Skrifter*. Skuespil tom 1-7, Kopenhaga 1833-1841, ktl. 1553-1559, t. 3, 1834, s. 275-285.

Walter BENJAMIN
[Trzy fragmenty o sztuce opowiadania]

Aby dobrze pisać

Dobry pisarz nie mówi więcej niż to, co myśli. A wiele od tego zależy. Mówienie jest bowiem nie tylko wyrazem, lecz również i realizacją myślenia. Podobnie jak chodzenie, które nie wyraża jedynie pragnienia osiągnięcia celu, lecz jest także jego realizacją. Dobrze, ale jakiego jest ona rodzaju: czy precyzyjnie ukierunkowuje się na cel, czy też lubieżnie i na oślep oddaje się pragnieniu? To zależy już od sprawności przemierzającego drogę. Im bardziej jest zdyscyplinowany, im pilniej unika niepotrzebnych, zamaszystych, rozchwianych ruchów, w tym większym stopniu każda postawa jego ciała czyni sobie zadość i tym właściwszy jest jej udział w ruchu. Zły pisarz zdaje się wyżywać w tym, co przychodzi mu na myśl, podobnie jak zły i niewyszkolony biegacz wyżywa się w wiotkich, zamaszystych ruchach swych członków. Właśnie dlatego nie będzie on nigdy w stanie zamienić myśli w trzeźwe słowa. Dobry pisarz posiada dar nadawania swym myślom poprzez styl owej widowiskości, która jest atrybutem rozumnie wyćwiczonego ciała. Nie mówi on nic poza tym, co pomyślał. W ten sposób pisanie nie jemu samemu wychodzi na korzyść, lecz temu jedynie, co chce powiedzieć.

Sztuka opowiadania

Każdy ranek przynosi ze sobą nowe wiadomości z całego świata. A jednak odczuwamy brak frapujących historii. Dlaczego? Otóż dzieje się tak, ponieważ każda dochodząca do nas wieść o jakimś zdarzeniu opatrzona jest wyjaśnieniem. Innymi słowy: już prawie żadne wydarzenie nie sprzyja opowiadaniu, niemal wszystko stało się domeną informacji. Gdy opowiadając jakąś historię, unikamy wyjaśnień, świadczy to o tym, iż posiedliśmy już w połowie tajemnicę sztuki narracji. Na tym właśnie polegał kunszt Dawnych Mistrzów, z Herodotem na czele. W czternastym rozdziale trzeciej księgi jego *Historii* znaleźć można opowieść o Psamenicie. Kiedy król Egiptu, Psamenit, został pokonany i wzięty w niewolę przez króla Persów,

Kambizesa, ów postanowił upokorzyć swego więźnia. Rozkazał więc, by Psamenit stanął przy drodze, którą miał przejść tryumfalny pochód Persów. Postarał się również i o to, aby więzień mógł widzieć, jak jego córka, z której uczyniono służącą, przechodzi obok niego, by nabrać wody ze studni. Podczas gdy wszyscy Egipcjanie rozpaczali i lamentowali nad tym widowiskiem, jedynie Psamenit stał niewzruszony, milczący, z oczyma wbitymi w ziemię. Po chwili ujrzał w pochodzie swego syna, prowadzonego na stracenie – lecz mimo to trwał dalej nieporuszony. Ale gdy potem rozpoznał między jeńcami jednego ze swych sług, starego, wymizerniałego człowieka, wtedy zaczął bić się w głowę z żalu, dając po sobie poznać, iż jest w głębokiej żałobie. Z historii tej możemy wysnuć istotę prawdziwego opowiadania. Informacja spełnia swe zadanie w chwili, w której jest nowa. Ta chwila jest jej życiem. I musi się ona bez reszty jej oddać, musi wszystko jej wyjawić. Inaczej opowiadanie: ono unika wszelkiej rozrzutności. Zachowuje siłę zgromadzoną w swym wnętrzu i dzięki temu może się rozwijać, nie zważając na upływ czasu. I tak do historii króla Egiptu powraca Montaigne, zadając sobie pytanie: Dlaczego rozpacza on dopiero wtedy, gdy widzi swojego sługę, nie zaś wcześniej? Montaigne znajduje na to odpowiedź – otóż król, „będąc do pełnej miary napełniony smutkiem, za najmniejszym przydatkiem pofolgował zaporom swej cierpliwości"[1]. Tak rozumieć można tę historię. Dopuszcza ona jednakże i inne interpretacje. Zapoznać się może z nimi każdy, kto zechce rozważyć pytanie Montaigne'a w kręgu swych przyjaciół. Jeden z moich znajomych stwierdził na przykład, iż „króla nie porusza los tego, co królewskie, bowiem jest to jego własny los". A oto inny głos: „Na scenie poruszają nas często rzeczy, które w prawdziwym życiu nie są zdolne wywołać u nas wzruszenia; ów sługa jest dla króla jedynie aktorem". Posłuchajmy trzeciego: „Wielki ból gromadzi się i napiera na tamę, by zerwać ją w momencie, gdy nadejdzie chwila odprężenia. Widok sługi przyniósł z sobą niejako odprężenie". „Gdyby ta historia wydarzyła się dzisiaj" – to głos czwartego znajomego – „gazety napisałyby, iż Psamenit większą miłością darzy sługę niźli własne dzieci". Niewątpliwie, każdy reporter, nie zwlekając, wyjaśniłby tę historię. Herodot nie komentuje jej ani słowem. Jego relacja jest w najwyższym stopniu beznamiętna i rzeczowa. I dlatego, mimo upływu tysiącleci, ta starożytna historia jest w stanie wywołać zdumienie i refleksję. Podobna jest do nasionek, które leżąc przez tysiąclecia hermetycznie zamknięte we wnętrzach piramid, do dziś dnia zachowały swą zdolność do kiełkowania.

Opowiadanie i uzdrawianie

Dziecko jest chore. Matka kładzie je do łóżka i siada obok niego. I wtedy zaczyna opowiadać dziecku historie. Jakże to rozumieć? Odpowiedzi domyśliłem się, kiedy N. opowiedział mi o dziwnej mocy uzdrawiającej, którą rzekomo posiadała w swych rękach jego żona. O rękach tych powiedział: „Jakże pełne wyrazu były ich ruchy. A jednak nie sposób było wyrazu tego opisać... Wydawało się, jakby opowia-

1/ W przekładzie Tadeusza Żeleńskiego (Boya).

dały one jakąś historię". Uzdrawiającą moc opowiadania znamy od czasów starogermańskich czarodziejskich zaklęć z Merseburga. Nie powtarzają one jedynie zaklęcia Odyna, lecz opowiadają również o sytuacji, w której zostało ono po raz pierwszy użyte. Wiadomo również, że opowieść, którą chory przedstawia lekarzowi na początku leczenia, zapoczątkować może uzdrowicielski proces. I tak rodzi się pytanie, czy w wielu przypadkach opowiadanie nie jest zdolne stworzyć właściwego klimatu i dogodnych warunków dla leczenia. A nawet: czy każda choroba nie okazałaby się uleczalna, gdyby tylko dostatecznie daleko – aż do swego ujścia – dała się spławić z prądem opowiadania? Jeśli rozważymy, iż ból przypomina wodną zaporę, stawiającą opór biegowi opowiadania, stanie się jasne, że zostanie ona przerwana wtedy, gdy siła jego prądu będzie na tyle duża, by wszystko, co napotka na swej drodze, unieść ze swym nurtem do morza szczęśliwego zapomnienia. Gładząca dłoń żłobi temu nurtowi koryto.

Przełożył *Piotr Bukowski*

Źródło: W. Benjamin *Denkbilder*, w: tegoż, *Kleine Kunst-Stücke*, Leipzig 1989.
© 1972 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Polemiki

Henryk MARKIEWICZ

Marginalia do *Samoantysockrytyki*

W związku z zeszytem 1/2 „Tekstów Drugich" nasunęło mi się trochę spostrzeżeń, którymi chciałbym się podzielić z czytelnikami. Przede wszystkim zwraca uwagę to, że młodsi autorzy nie przybierają już pozy ironizujących prokuratorów i nie poprzestają na rekonstrukcji „sfery inwariantów okresu" – przy całkowitym braku zrozumienia dla tego wszystkiego, co poza skonstruowany w ten sposób model wykracza. Oczywiście, model, a właściwie schemat, był potrzebny, tyle tylko, że z takiej perspektywy patrząc, można już tylko mniej lub bardziej efektywnie parafrazować wcześniejsze diagnozy. Ale patrzenie na socrealizm z bliska, z uwzględnieniem jego „fluktuacji, chwilowych koniunktur, czy momentalnych wahnięć" (jak pisał kiedyś Janusz Sławiński), a także prób jego uelastycznienia i właśnie samokrytyki – otwiera więcej kwestii spornych niż owa diagnoza ogólna wielkiej, a co gorsza kompromitującej klęski literatury polskiej, jaką był socrealizm.

Moje uwagi dotyczą głównie niektórych tez artykułu Mariusza Zawodniaka *Zaraz po wojnie, a nawet przed... O przygotowaniach do socrealizmu*. Zgodzić się trzeba z autorem, że „wszystkie elementy krytyki dotychczasowej produkcji [literackiej], a także podstawowe postulaty występowały już w wyrazistej postaci w latach poprzednich" (s. 146), tzn. przed zjazdem szczecińskim ze stycznia 1949. Co więcej, dla potwierdzenia tej tezy wskazać można by cytaty jeszcze bardziej wymowne od tych, które przez niego zostały przytoczone, np. postulaty Stefana Żółkiewskiego; już w roku 1947 domagał się on literatury „świadomie zaangażowanej na równi z innymi społecznymi siłami postępowymi we współczesnej walce klasowej", literatury podejmującej „centralny problem naszej epoki – wyzwoleńczą walkę mas pracujących".

Nie wydaje się natomiast słuszna teza o dużym nasileniu artykułów o literaturze radzieckiej i realizmie socjalistycznym przed drugą połową roku 1948. Weźmy *Bibliografię literatury polskiej za rok 1947*. W czterech czołowych czasopismach lite-

rackich – „Kuźnicy", „Odrodzeniu", „Nowinach Literackich" i „Twórczości" ukazało się wtedy zaledwie pięć artykułów ogólnych o literaturze radzieckiej i około dwunastu artykułów i recenzji poświęconych poszczególnym pisarzom i książkom. To chyba niewiele. Sytuacja zmieniła się dopiero po plenum lipcowo-sierpniowym PPR, na którym odrzucono koncepcję „polskiej drogi do socjalizmu"; z tego czasu dopiero pochodzą prawie wszystkie przytoczone przez Zawodniaka artykuły o socrealizmie. Inna rzecz, że jeszcze wtedy Żółkiewski, przewidując dalszy rozwój literatury w kierunku tworzonym w Związku Radzieckim, zastrzegał się w artykule *Agitur de re vestra* („Kuźnica" 1948, nr 44), że nie można do literatury polskiej przenosić realizmu socjalistycznego i że program literacki powinien odpowiadać specyficznym warunkom polskim. (Dla ścisłości warto też zaznaczyć, iż mimo referatów Sokorskiego i Żółkiewskiego w rezolucji zjazdu szczecińskiego termin „realizm socjalistyczny" się nie pojawił). Nieprzypadkowo też główni promotorzy „realizmu przedsocjalistycznego" – Żółkiewski, Kott, Wyka po tym zjeździe wycofali się z bieżącej krytyki literackiej.

Sporne jest twierdzenie Zawodniaka, że sprawie socrealizmu służyła recepcja pism Lukácsa. Deklarował się on jako jego zwolennik w teorii, ale o literaturze radzieckiej (poza nielicznymi wyjątkami – Gorki, Szołochow, Fadiejew jako autor *Klęski*) pisał bardzo krytycznie, zarzucając jej przedstawienie postulatów jako realizacji, powierzchowną ilustracyjność, „biurokratyczny optyzmizm". W ZSRR był za to w roku 1940 mocno atakowany (wraz z całą grupą czasopisma „Literaturnyj Kritik"), potem przestano go drukować, a nawet nie wymieniano jego nazwiska. W Polsce znano poglądy Lukásca głównie z publikacji NRD-owskich, bo tam (do czasu) cieszył się on wielką estymą.

Tytuł artykułu Zawodniaka brzmi *Zaraz po wojnie, a nawet przed...* O tym „przed" mówi jednak tylko jeden przypisek, w którym autor powtarza marginesową opinię Zbigniewa Jarosińskiego o „słabo dotąd akcentowanych związkach powojennej publicystyki środowiska komunistycznego z postawami lewicowymi, klarującymi się w końcu lat 30-tych" (*Rok 1945 jako cezura literacka*, w: *Stare i nowe w literaturze najnowszej*. Pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 1996, s. 23) Jarosiński zastrzegał się przy tym, że ówczesnej publicystyki jednolitofrontowej nie można zestawiać wprost z dyskusjami powojennym. Można jednak zestawić z nimi ówczesne programy literackie; wystarczy zajrzeć do książki Mariana Stępnia *Ze stanowiska lewicy*, by przekonać się, że krytyka tego obozu w latach 30-tych formułowała program realizmu, zbliżony do Lukáscowskiego (Paweł Hoffman), realizmu proletariackiego (Dawid Hopensztand), a nawet opowiadała się za realizmem socjalistycznym, w którym dominować miało życie zbiorowości, jej praca i walka społeczna, a jednostka występować miała tylko jako reprezentantka klasy, tj. „w zakresie swych przeżyć i funkcji społecznych" (Stanisław Baczyński).

Przed wojną i w czasie wojny występowały również w krytyce pokolenia 1910 gwałtowne ataki na irrealistyczne kierunki literackie – i to nie tylko ze strony krytyków lewicowych (pamiętna „literatura choromaniaków" Fika). Także krytycy spoza tego kręgu atakowlai „nadskomplikowanie" analizy psychologicznej (Fry-

de), tworzenie „człowieka bezdziejowego" (Pietrzak), chaotyczność i banalność obserwacji naturalistycznych (Troczyński), „żonglerstwo techniczne" (Andrzejewski) i „czysty formalizm w powieści" (Troczyński), oderwanie literatury od aktualnych spraw życia narodowego (Pietrzak).

Co więcej, wysuwano wobec literatury postulaty formalnie podobne do socrealistycznych, i to nawet w sposób bardziej dobitny i otwarty: żądano tworzenia „mitów wychowawczych" (Kołoniecki), świadomej tendencyjności (nie tylko Kruczkowski, ale i Łaszowski), utwierdzania prymatu „świata zamierzonego nad światem rzeczywistym" (Łaszowski), powrotu do heroizmu i wzniosłości (Chmielowiec), zajmowania się aktualną tematyką polityczną i społeczną (morze, reforma rolna, sprawa żydowska – Pietrzak; bibliograficzną lokalizację wszystkich tych sformułowań znaleźć można w książce *Polskie teorie powieści*).

Oczywiście, pod tymi hasami kryły się bardzo różnorodne treści światopoglądowe i polityczne, po części od komunizmu dalekie, a nawet mu wrogie, od personalizmu do faszyzującego nacjonalizmu. Hasła te nie występowały zazwyczaj w systemowym powiązaniu, jak w socrealizmie. Na pewno co innego też znaczyły: „realizm ideowy" i „potrzeba problematyki, przeważnie ujmowanej jako antycypacja przyszłości' – pod piórem przedwojennego Wyki, co innego podobnie brzmiące składniki powojennego programu socrealistycznego, np. pod piórem Sokorskiego czy Kierczyńskiej (w której ideowość zresztą nie wątpię). Haseł owych nie narzucał też przed wojną państwowy aparat przymusu i przywileju. Ale powojenni katechumeni czy sprzymierzeńcy socrealizmu byli z hasłami takimi do pewnego stopnia osłuchani, a nieraz sami je przed wojną głosili. Jedni podejmowali je teraz z naiwną wiarą, drudzy ze świadomością uprawiania nowomowy, która fałsz nazywała prawdą, a dyspozycyjność – ideowością, inni – po prostu z oportunizmu, jeszcze inni jako ketman, z przeświadczeniem, że deklaratywna akceptacja haseł jest nieuchronną koniecznością, ale że trzeba próbować dalej takiej ich interpretacji, by możliwe było pisarstwo nie suwerenne wprawdzie, lecz uczciwe wobec niektórych przynajmniej rejonów rzeczywistości. A u wielu było wszystkiego tego po trochu. Ale to już inna i – trudna do sprawdzenia – historia.

*

Przy okazji kilka sprostowań do cennego skądinąd artykułu Johna Batesa *Cenzura w epoce stalinowskiej*. Autor pisze, że (1) Stanisław Staszewski, (2) sekretarz Wydziału Prasy (w KC PZPR), (3) a więc „najwyżej postawiony przedstawiciel partyjny w aparacie kulturalnym", opowiadał Teresie Torańskiej, iż w dziełach zebranych Żeromskiego cenzura zakwestionowała (4) dwa opowiadania, a mianowicie (5) *Na plebanii w Wyszkowie* i (6) *Ponad śnieg bielszym się stanę* (7) ze *Snobizmu i postępu* i dlatego (8) nie doszło do pełnego wydania tych dzieł. Niestety, nic się tu nie zgadza: (1) Staszewski miał na imię Stefan, (2) nie był sekretarzem Wydziału Prasy, lecz Kierownikiem Wydziału Prasy i Wydawnictw, (3) nie był najwyżej postawionym przedstawicielem partii w dziedzinie kultury, ponieważ równorzędne

z nim stanowisko zajmował kierownik Wydziału Kultury KC PZPR, nad nimi był odpowiedzialny za kulturę sekretarz KC, a jeszcze wyżej – zajmujący się tymi sprawami członek Biura Politycznego, (4) *Ponad śnieg* oczywiście nie jest opowiadaniem, lecz dramatem i (7) nie pochodzi z książki *Snobizm i postęp*, (5) właściwy tytuł brzmi: *Na probostwie w Wyszkowie*, (8) ze względów cenzuralnych nie można było w czasach PRL wznowić także innych pism publicystycznych (nie opowiadań Żeromskiego), natomiast (6) dramat *Ponad śnieg* ukazał się w 1956.

Są w tym artykule i inne nieścisłości. Stefan Czarnowski jako autor wstępu do *Uwag nad życiem Jana Zamojskiego* ma tu być przykładem tych powojennych niemarksistowskich badaczy, którym cenzorzy zarzucali posługiwanie się wzorcami przedwojennymi (s. 102). Tymczasem — wstęp ów pochodził z roku 1926, a Czarnowski (zresztą akurat bliski marksizmowi) nie żył od roku 1937.

Myląco twierdzi również Bates, że potrzeba zaopatrzenia Wydania Narodowego *Dzieł* Mickiewicza w odpowiednie wstępy i objaśnienia podyktowana była „jawnymi względami ideologicznymi" (s. 103). Takie wstępy i objaśnienia w czterech początkowych tomach Wydania Narodowego (podobnie jak w przedwojennym Wydaniu Sejmowym) znalazły się z inicjatywy samych, bynajmniej nie marksistowskich historyków literatury. Pierwsze egzemplarze otrzymali w darze delegaci zjazdu zjednoczeniowego partii w grudniu 1948, ale cała ta obudowa bardzo im się nie spodobała. Z reszty więc masowego nakładu (125 tys. egzemplarzy) wstępy „zdjęto", a w komentarzach wprowadzono poprawki. Niektóre osoby wystąpiły wówczas z komitetu redakcyjnego. Władze uznały, że skoro nie można postarać się o wstępy ideologicznie „słuszne", w dalszych tomach należy z nich w ogóle zrezygnować, natomiast zadbać o ideologiczną poprawność przypisów. W tym celu mianowano mnie wówczas sekretarzem redakcji Wydania Narodowego. Jak widać z przytoczonych opinii cenzury, nie wywiązywałem się zadowalająco z tego zadania. Niemniej jednak w latach 1950–1955 tomy V–XV się ukazały, i to — ile pamiętam – bez ingerencji Urzędu Konstroli Prasy w zakresie objaśnień, ale w znacznie zmniejszonym nakładzie.

I jeszcze dwa drobiazgi w związku z artykułem Svetlany Boym *Paradoksy zunifikowanej kultury*. Autorka pisze tu, że jedno z kluczowych pojęć krytyki socrealistycznej – „lakierowanie rzeczywistości" – powstało w latach 50-tych w dyskusji nad ideologiczną „niepoprawnością" pudełek z laki – pseudoludowych wytworów przemysłu artystycznego, produkowanych w Palechu (dlaczego tłumacz, Tomasz Kunz, nie odmienia tej nazwy i pisze stale „Palech"?). Tymczasem „lakirowat'" w znaczeniu „priukraszywat', preidstawiat' czto-nibud' w łuczszem widie czem jest w samom diele" odnotowuje już *Tołkowyj słowar' russkogo jazyka*, pod redakcją Uszakowa — w roku 1938. A słowników nie redaguje się przecież z dnia na dzień. „Lakierowanie" w swym przenośnym znaczeniu nie było obce i polszczyźnie międzywojennej, skoro np. Boy w roku 1929 w felietonie *Literacki list gończy* pisał, że według historyków literatury jest tylko jeden sposób by „ocalić" Mickiewicza, a mianowicie – „taić, przeinaczać, lakierować".

W tymże artykule niezrozumiałe jest nazwanie pani Mołotow „żoną generała Armii Czerwonej, bohatera wojny domowej i Wielkiej Wojny Ojczyźnianej" (s. 175). Działacz partyjny, minister spraw zagranicznych i premier ZSRR, Wiaczesław Mołotow nie był nigdy generałem, nie był też przez propagandę radziecką przedstawiany jako bohater wojenny.

Nadesłane

Książki

Giovanna Barradori *Rozmowy amerykańskie,* Wydawnictwo „W drodze", Poznań 1999.

Ewa Domańska *Mikrohistorie*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1999.

Paweł Dunin-Wąsowicz, Andrzej St. Rodys *Odczapów. Przewodnik dla turystów mentalnych,* Lampa i Iskra Boża,Warszawa 1999.

Maria Duszka *Może się przyśnisz,* Biblioteka Siódmej Prowincji, Kraków 1999.

Joanna Dembińska-Pawelec *Swiaty możliwe w poezji Stanisława Barańczaka,* Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.

Adam Dziadek *rytm i Podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata,* Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.

Galera Poetów Trójmiasta (antologia),Wydawnictwo PiT, Kraków 1999

Wanda Gołębiewska *Na mojej ulicy*, Dom Kultury Klub Artystyczny Płocczan, Płock 1999.

Piotr Grzesik *karmasutra*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999.

Karol Irzykowski *Pisma, Listy 1897–1944,* opracowanie Barbara Winklowa, Wydawnictwo Literackie , Kraków 1998.

Bogusław Jasiński *Życie i cierpienie młodego W.*, Wydawnictwo ETHOS, Warszawa 1999.

Stanisław Jasionowicz *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury,*Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 1999.

Hanna Konicka – Anna Fialkiewicz-Saignes *Lectures d'une oeuvre KORDIAN Juliusz Slowacki,* Editions Du Temps, 1999 Paris.

Bohdan Korzeniewski *Oczy*, Biblioteka „Tygla Kultury", Łódź 1999.

Jakub Malukow-Danecki *Duma miasta i inne opowiadania*, Obserwator, Poznań 2000.

Bartosz Muszyński *Języki obce*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1999.

Ariana Nagórska *Coraz dwutysięczniej*, Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz 1999.

Krzysztof Niewrzęda *„poszukiwanie całości"*, Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz 1999.

Stefan Pastuszewski *Sonety i poematy*, Agencja Wydawnicza Gens, Kielce 1999.

Beata Pawłowicz *Self*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2000.

Jacek Podsiadło *niczyje, boskie*, bibLioteka bruLionu, Kraków – Warszawa 1998.

Aneta Pomarańska-Szumska *Jak tańczy współczesna poezja? Taniec jako tworzywo i forma wiersza*, Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Warszawa 1999.

Jan Riesenkampf *Wybrane*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1999.

Marcin Sendecki *parcele*, bibLioteka bruLionu, Kraków – Warszawa 1998.

Ziemowit Skibiński *Ogrodnik w ogrodzie świata*, Wydawnictwo *biblioteka*, Łódź 1999.

Jan Sobczak *Dryf*, Czarna Lampa, Warszawa – Czarne 1999.

Agnieszka Sobol *café LUNA park*, Związek Literatów Polskich, Kraków 1999.

Jacek Suchecki *Lapsus Dei*, Czarna Lampa, Warszawa – Wołowiec 2000.

Wojciech Wiercioch *Przed wieprze. 666 aforyzmów*, WiR PARTNER, Kraków 1999.

Zygmunt Ziątek *Wiek dokumentu*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999.

Warunki prenumeraty

Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA, Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, ul. Towarowa 28, Warszawa tel. 620-12-71 w. 2507, 2508 – od osób fizycznych lub 624-28-92, 620-12-71 w. 2576 – od osób prawnych. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej. Cena prenumeraty rocznej za 2000 r. **69,00 PLN.**

Konto dla prenumeratorów w kraju:

Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26

nr 11101053-16551-2700-1-67

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy 00-956 Warszawa, ul. Towarowa 28, tel.: 620-10-19, 620-12-71 w. 2366.

Cena prenumeraty rocznej za rok 2000 łącznie z wysyłką:

– pocztą zwykłą – 43 USD;

– pocztą lotniczą:

– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 50 USD,

– reszta świata 63 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:

Bank PBK SA XIII O/Warszawa, ul. Krucza 24/26

nr 11101053-16551-2700-1-67

z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Poznań	„Bestseller", ul. Wrocławska 16
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Pl. Nankiera 15
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91.

Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0–22) 826 21 78 lub 65 72 880, 65 72 706, tel./fax (0–22) 826 99 45.

w najbliższych numerach

Kazimierz BARTOSZYŃSKI
Wobec genologii

Tomasz BOCHEŃSKI
Muzyczne kompozycje Witkacego

Luce IRIGARAY
I jedna nie ruszy bez drugiej

Maksymilian KAPELAŃSKI
Strojenie instrumentów metodologicznych

Andrzej MENCWEL
Monet jako arcywzór

Zofia MITOSEK
Mesjanizm postmodernistów

Eugenia PROKOP-JANIEC
Żyd-Polak-artysta. O budowaniu tożsamości po Zagładzie.