

BEZ RUTYNY



WOJCIECH LIĘZA

# BEZ RUTYNY

O POEZJI

WISŁAWY SZYMBORSKIEJ I ZBIGNIEWA HERBERTA



Institut Myśli Józefa Tischnera  
Kraków 2016

BIBLIOTEKA PANA COGITO  
pod redakcją J.M. Ruszara

REDAKCJA NAUKOWA  
Józef Maria Ruszar, Dorota Siwor

RECENZENT NAUKOWY  
Prof. dr hab. Anna Węgrzyniak

REDAKCJA  
Dorota Siwor

KOREKTA I ADIUSTACJA  
Paulina Bieniek

PROJEKT OKŁADKI  
Marek Górny i Paweł Górny

OBRAZ NA OKŁADCE  
Petrus Christus, *Św. Eligiusz w warsztacie* (fragment)

SKŁAD I ŁAMANIE,  
PRZYGOTOWANIE DO DRUKU  
Anna Papiernik

INDEKS  
Sylwia Matyja

Projekt jest współfinansowany ze środków Gminy Miejskiej Kraków



krakow  
CITY OF LITERATURE  
UNESCO

INSTYTUT MYŚLI JÓZEFA TISCHNERA  
Kraków 2016

ISBN 978-83-60911-15-0

# Spis treści

Wykaz stosowanych skrótów .....	9
Kilka zdań na wstępie .....	II
<b>SZYMBORSKA</b> .....	15
W pułapce bytu (tematy) .....	17
Historia naturalna .....	31
Obcość i bliskość .....	47
Zamiast traktatu poetyckiego (wokół <i>Recenzji z nienapisanego wiersza</i> ) .....	67
Żart – rekomendacją powagi. O humorze poetyckim oraz zabawach słowem i obrazem .....	81
„Nowy pępek na brzuchu artysty”. O wierszu <i>Wizerunek</i> .....	95
Pamięć i czas w późnych wierszach Wisławy Szymborskiej .....	III
Wspominać z wdzięcznością .....	133
<b>HERBERT</b> .....	145
Herbert a muzyka .....	147
Historia muzyki według Pana Cogito .....	173
Elegie Zbigniewa Herberta .....	199
Inicjacje dzieciństwa i zbrodniczy duch dziejów. (O <i>Elegii na odejście pióra atramentu lampy</i> ) .....	223
Zawieszane podróże w zaświaty ( <i>Ankhenaton i Nefertiti</i> ) .....	241
<b>SZYMBORSKA I HERBERT</b> .....	259
Dwie Isadory .....	261
Sen kamienia, tautologie natury .....	279
Summary .....	299
About the Author .....	301
Nota bibliograficzna .....	303
Bibliografia .....	305
Indeks osobowy .....	315
Utworki poetyckie cytowane i komentowane .....	325



# Table of Contents

List of abbreviations .....	9
A few words of introduction .....	II
<b>SZYMBORSKA</b> .....	15
In the trap of being (themes) .....	17
Natural history .....	31
Proximity and alienation .....	47
Instead of a poetic treaty (concerning <i>The review of an unwritten poem</i> ) .....	67
A joke – a recommendation of seriousness. About poetic humour, image and word games .....	81
“A new navel on the artist’s belly.” About the poem <i>Image</i> .....	95
Memories and time in the laureate’s later poems .....	III
Remembering with gratitude .....	133
<b>HERBERT</b> .....	145
Herbert and music .....	147
The history of music according to Mister Cogito .....	173
Zbigniew Herbert’s elegies .....	199
The initiation of childhood and the criminal spirit of history (About the <i>Elegy for the Departure of the Pen the Ink the Lamp</i> ) .....	223
Suspended journeys to the afterlife ( <i>Ankhenaton</i> and <i>Nefertiti</i> ) ....	241
<b>SZYMBORSKA AND HERBERT</b> .....	259
The two Isadoras .....	261
A Stone’s Sleep. Tautologies of Nature .....	279
Summary .....	299
About the Author .....	301
Bibliographical note .....	303
Bibliography .....	305
Indeks of Names .....	315
Indeks of Works Discussed .....	325





# Wykaz stosowanych skrótów

Wisława Szymborska

- DŻ – *Dlatego żyjemy* [1952]
- PZS – *Pytania zadawane sobie* [1954]
- WDY – *Wołanie do Yeti* [1957]
- S – *Sól* [1962]
- SP – *Sto pociech* [1967]
- WW – *Wszelki wypadek* [1972]
- WL – *Wielka liczba* [1976]
- LNМ – *Ludzie na moście* [1986]
- KIP – *Koniec i początek* [1993]
- CH – *Chwila* [2002]
- D – *Dzwukropek* [2006]

Wszystkie wiersze z powyższych zbiorów cytowane według wersji oraz paginacji ustalonej w:

*Wiersze wybrane*, Kraków 2010; w nawiasach podawane są sigła tomu oraz numer strony w *Wierszach wybranych*.

- T – *Tutaj* [2009], Kraków 2009.
- W – *Wystarczy* [2011], Kraków 2011.
- WLN – *Wszystkie lektury nadobowiązkowe*, Kraków 2015.
- RDD – *Rymowanki dla dużych dzieci*, Kraków 2003.

## Zbigniew Herbert

### LIRYKA:

- sś – *Struna światła* [1956]
- HPG – *Hermes, pies i gwiazda* [1957]
- SP – *Studium przedmiotu* [1961]
- N – *Napis* [1969]
- PC – *Pan Cogito* [1974]
- ROM – *Raport z oblężonego Miasta* [1983]
- ENO – *Elegia na odejście* [1990]
- R – *Rovigo* [1992]
- EB – *Epilog burzy* [1998]
- PO – *Podwójny oddech. Prawdziwa historia nieskończonej miłości: wiersze dotąd niepublikowane*, Gdynia 1999.

Wszystkie wiersze z powyższych zbiorów cytowane według wersji oraz paginacji ustalonej w:

Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008;  
w nawiasach podawane są sigła tomu oraz numer strony  
w *Wierszach zebranych*.

### ESEJE I PROZA:

- BO – *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004.
- MNW – *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003.
- LNM – *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000.
- MD – „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione,  
oprac. B. Toruńczyk, Warszawa 2008.
- KM – *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2008.
- WG – *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*,  
oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001.

## Kilka zdań na wstępie

Kłopoty z tytułem prezentowanego czytelnikom zbioru towarzyszą mi nie od dziś. Jak bowiem objąć wspólną formułą twórczość znakomitych polskich poetów, których wiele łączy, ale też sporo dzieli, jak w małej sekwencji słów wyrazić intuicyjnie wyczuwany, lecz nie do końca uchwytny sekret fascynującej odrębności pisarstwa Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta? Zdecydowałem się w końcu na określenie „bez rutyny”, która zawiera w sobie pierwiastek negacji, kojarzy się z odrzuceniem przyzwyczajień poznawczych, nieufnością wobec poetyckiej konwencji i sztampy, niechęcią wobec zachowań kulturowych opartych na normach i wzorach. Skłonny jestem łączyć wybrany tytuł z postawą filozoficzną dwojga poetów. Otóż i Szymborska, i Herbert ważkie pytania o istotny sens naszego chwilowego pobytu na świecie zadają od nowa, precyzując poetyckie narzędzia analityczne, bezwzględnie dążąc do prawdy – bez złudzeń, pocieszeń, mitów.

Dystych z wiersza Wisławy Szymborskiej *Nic dwa razy*: „zrodziliśmy się bez wprawy / i pomrzemy bez rutyny” rozumieć wypadnie szerzej, gdyż tak czytane przesłania nie odnoszą się tylko do relacji międzyludzkich oraz do społecznego aktorstwa o trudnych regułach gry, ale też obejmują style myślenia o światach niewidzialnych i widzialnych, refleksje antropologiczne, wskazania etyczne, spotkania ze sztuką, wreszcie praktykę literacką. Rutyna wchodzi w strefę przyzwyczajenia, nudy, rzemieślniczej wprawy, co nie wróży rozwoju. Jest wrogiem myślenia i pisania. I właśnie rutyny wybitni artyści najbardziej się wystrzegają. Poetów, o których piszę, nie opuszcza niepokój poszukiwania, jak również niewiara w przyjęte pewniki.

Dlaczego porównuję poezję Herberta i Szymborskiej? Uzasadnienia mogłyby rozwinąć się w niepokojąco długą narrację krytyczną, toteż

ograniczam się do kilku szkicowych uwag. W obu przypadkach mocny jest przekaz moralny, choć pozbawiony pouczeń moralizatorskich, istotna – dyskusja o wartościach. Porównań domagają się doświadczenia zbrodniczych dziejów, refleksje historiozoficzne, spojrzenie na naturę, przeżywanie niszczącego czasu i mężne przyjęcie wskazań losu. Dalej: projekty życia odpowiedzialnego, co nie znaczy szczęśliwego, trzymana na wodzy empatia, obroty wiernej i „zapominającej” pamięci, a także rozliczenia elegijne. Na kolejnym planie umieścić należy naznaczone indywidualną wrażliwością obcowanie ze sztuką, a także równoległe uważne studia przedmiotów i sytuacji codziennych – tak w istocie niezwykłych.

Szyborska i Herbert posługują się dykcją powściągliwą, uprawiają poetykę dyskrecji, respektują umiar i rygor wypowiedzi. Medytacyjność i powagę równoważą pogłębianym myślowo humorem, dla smutku i melancholii znajdują kontrpunkt w postaci ekstatycznego zachwyty, otwarcia na rzadkie chwile epifanii. Etyczne powinności słowa artystycznego górują nad popisem. Konceptyzm jest tutaj czymś naturalnym, niewymuszonym, a wirtuozeria to jakość integralna. Mylący jednak i upraszczający byłby sąd, że odczytywani poeci przemawiają jednym głosem. Przeciwnie, w nowoczesnej poezji zajmują pozycje odrębne. Można mówić, co podkreślam w swej lekturze, o dialogu myśli przewodnich, podobnych zainteresowaniach intelektualnych, zbieżnych przemyśleniach na temat najważniejszych spraw natury metafizycznej i egzystencjalnej. Ale analogie zawsze wymagają wycieniowania.

*Poesia docta*, czułe obcowanie z przekazami tradycji, autoironiczne portrety, maski i kostiumy, zapośredniczone zawoalowane wyznania tworzą kolejne obszary wspólne. Przejdźmy jednak do różnic. Szyborska powściąga artykulację bólu, Herbert eksponuje doloryzm poetycki; noblistka unika deklaracji dotyczących ojczyzny, autor *Epilogu burzy* udziela lekcji trudnego patriotyzmu; postawa myślicielska Herberta ujawnia się wprost, u Szyborskiej filozofowanie jest przygodne, wynikające z doświadczenia potocznego. Uczuciowość i samokontrola, radość i żal, epifaniczne zachwyty i oskarżenia złego świata mają odmienne kształty w obu rozpatrywanych przypadkach. *Et caetera, et caetera...* By nie popaść w kolejne rozróżnienia, odsyłam czytelnika do fragmentu zatytułowanego *Poeci złotego środka* w rozdziale *Sen kamienia, tautologie natury*.

Zamieszczone w książce *Bez rutyny* szkice pisałem w różnych okresach. Trzy najstarsze prace powstały pod koniec XX wieku, najmłodsze natomiast (*Obcość i bliskość; W pułapce bytu: Żart – rekomendacja powagi*) pochodzą z dwóch ostatnich lat. Pozostałe – zajmują pozycje pośrednie w czasie. Romans z tekstami noblistki rozpoczął się dość wcześnie i – po kilku powrotach – zaowocował książką *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty* (2002), natomiast odwiedziny w przestrzeniach poetyckich Herberta nie były tak regularne i częste. Moje wypowiedzi o jego twórczości wiązały się najczęściej z udziałem w konferencjach naukowych, projektach badawczych, literackich warsztatach.

Starałem się znaleźć dla tych prób miejsca możliwie mniej oblegane przez literaturoznawców i krytyków. Jako przykłady dajmy szkice o muzyce u Herberta, rozważania o humorze poetyckim Szymborskiej, interpretacje takich utworów jak *Recenzja z nienapisanego wiersza, Wizerunek, Znieruchomienie, Izydora Duncan, Ankhenaton i Nefertiti*, które nie mieszczą się w kanonie osiągnięć najbardziej znanych. Natomiast szkice o elegiach Herberta czy o filozoficznej medytacji obojga poetów o kamieniach (reprezentujących skrajną obcość wobec ludzkiego świata) oraz o wrogiej, okrutnej i fascynującej naturze, zostały zdystansowane przez późniejsze rozpoznania moich uczonych kolegów.

Nie ośmielałbym się twierdzić, że „ja byłem pierwszy”, gdyż to jest nieistotne, względne, poniekąd narcystyczne. Raczej konfrontacja z obfitującą w świetne egzemplarze biblioteką komentarzy dotyczących twórczości Szymborskiej i Herberta daje asumpt do kolejnych przemyśleń, sprzyja dopiskom i korektom, wyzwala wersje nowe – wierzyć trzeba, że lepsze od poprzednich. Nie chciałbym, by prezentowany zbiór, choćby w jakiejś mierze, był kolekcją zasuszonych pamiątek krytycznych, dlatego starałem się wprowadzać aktualne informacje, przywołać nowe głosy krytyczne i wejść z nimi w dialog. O skutkach nie mnie sądzić.

Oczywiście wylegitymowanie się z lektur musi pozostać niepełne. Przyrost rozpraw o Szymborskiej i Herbercie jest imponujący, ale też – obezwładniający. Weźmy mnogie rejestry książek i artykułów w Polskiej Bibliografii Literackiej, wskaźmy wzorową monografię bibliograficzną *Twórczość Zbigniewa Herberta* (2009) przygotowaną przez Pawła Kądziele. Rozdziały w zbiorze *Bez rutyny* zostały na nowo skomponowane. Wprowadziłem nowe fragmenty, uzupełniłem przypisy. Konieczne okazały się korekty stylistyczne. Teksty, które składają się na tę całość, w kilku przypadkach odbiegają od wersji w pierwodrukach.

\*

Składam w tym miejscu podziękowania recenzentce tomu prof. dr hab. Annie Węgrzyniak, która przenikliwie opisała założenia książki, wskazała możliwości poprawek, ale też poparła zamiar wydawniczy, dr. Józefowi Marii Ruszarowi – za działania akuszerskie, wstępny wybór i uporządkowanie tekstów, za przyjęcie zbioru do prestiżowej serii „Biblioteka Pana Cogito”, ale też za kojenie neurozy autora, nieodłącznej od procesu pisania, pani dr Dorocie Siwor – redaktorce uważnej, sumiennej, cierpliwej ponad wszelki wyraz, znoszącej dzielnie kolejne propozycje poprawek (jej sugestiom wiele zawdzięczam). Miałem szczęście: troje wnikliwych i wymagających czytelników. Na początek.

Szyborska





## W pułapce bytu (tematy)

W spojrzeniu na całość dokonań poetyckich Wisławy Szymborskiej kryje się ryzyko uproszczeń. Może się bowiem okazać, że nie wykroczymy poza utarte sposoby lektury. Powstanie co najwyżej repetytorium, a pospieszny przegląd idei artystycznych raz po raz ujawni niedopowiedzenia, luki w opisie, pominięcia rzeczy istotnych. Dość nikła jest szansa, by zdania uogólniające zastąpić mogły szczegółowe dywagacje poświęcone językowi poezji Szymborskiej, wyrafinowanym dialogom z czytelnikami czy kreowaniu światów poetyckich, w których nie ma nic oczywistego. Ufam jednak, że przynajmniej w jakiejś mierze poetykę szkolnego bryku uda się przewyciężyć.

W tym szkicu, a zarazem wprowadzeniu do części pierwszej prezentowanej czytelnikom książki, chciałbym rozważyć kilka kwestii antropologicznych, filozoficznych, kulturowych, estetycznych, wskazując sytuacje bycia człowieka w świecie, niewygodnego uczestnictwa w historii, spotkania z tajemniczą naturą bytu, wreszcie osobnej pozycji – w odniesieniu do innych ludzi, w konfrontacji z niepojętą wielką całością istnienia złożoną z nieprzeliczonych i rozmaitych bytów poszczególnych.

Tradycyjny porządek chronologii pozwoli uchwycić zmiany i wariacje tematyczne w poezji Szymborskiej – od inspirującego otwarcia, czyli wierszy publikowanych po zakończeniu drugiej wojny światowej oraz względnej uległości wobec wezwań ideologii i wzorów poezjowania w czasach socrealizmu, po kształtowanie się niepowtarzalnej dykcji artystycznej, rozwijanej aż do utworów z okresu późnego. Warto zwrócić uwagę na udział negacji w grze znaczeń, „wątpienie metodyczne”, humor intelektualny, a także ironię oraz autoironię. Antropocentryczne usurpacje zostają oddalone, podobnie jak wszelka wiedza pewna, ustalana w praktyce życia, przekazywana w traktatach teologów oraz filozofów. Niespodzianka, przypadek i niepokój poznawczy to ważne wyróżniki

poezji Wisławy Szymborskiej. Nie można przeoczyć kontrapunktu w postaci egzystencjalnych medytacji oraz żalu elegijnego. W ostatnich zbiorach poetki istotne jest sumowanie doświadczeń biograficznych i artystycznych, podejmowanie w nowym oświeceniu wcześniejszych tematów. Zauważyć wypadnie, że słabnie tu działanie wirtuozerii wyrazu, humoru poetyckiego, ironii. Nieosłonięty pozostaje smutek dociekań, opowieści, przypomnień, pożegnań.

W utworach napisanych po zakończeniu drugiej wojny światowej, poczynając od debiutu *Szukam słowa* ogłoszonego w periodyku „Walka”, Szymborska rozważa konsekwencje traumy dziejowej. Spadek, jaki oferuje szydercza historia, jest trudny do przyjęcia. W nawiązujących do zdobyczy poetyki awangardowej lirykach poetka dokonuje rozliczeń z doświadczeniem wojny, przywołując grozę i traumę, rachując spustoszenia w umysłach ludzkich i świecie, ale także podejmując namysł nad językiem, w którym nie jesteśmy w stanie przekazać doświadczeń krańcowych. Natomiast w rozpoznaniach powojennej sytuacji zbiorowy optymizm tamtych czasów przełamany jest u Szymborskiej przez niepokój, gdyż trudno zapomnieć o ofiarach dziejowego kataklizmu i do końca uwierzyć w jasną przyszłość.

Nowoczesna forma i ton katastroficzny wczesnych wierszy Wisławy Szymborskiej kłóciły się z założeniami socrealizmu, przeto po roku 1949 przygotowywana książka poetycka nie mogła się już ukazać. W latach panowania doktryny socrealistycznej poetka opublikowała dwa zbiory wierszy: *Dlatego żyjemy* (1952) oraz *Pytania zadawane sobie* (1954). Wprawdzie z łatwością można tam odnaleźć zapędy agitacyjne, służebność wobec gazetowej publicystyki, udział w społecznych rytuałach (do tej kategorii należy epitafium dla generalissimusa Stalina), apologie „wielkiej epoki”, lekcje wrogości, jednak trudno sytuować Szymborską w pierwszej linii ideologicznej walki. Jej utwory przewyższały pod względem artystycznym średnie, a zwykle mierne, socrealistyczne produkcje literackie. Pomyłka poetycka i moralna w istotny sposób zaowocowała w liryce dojrzałej. Otóż poetka nie ulegała już więcej kuszeniom ideologii czy też stadnym odruchom, odrzucała gotowe prawdy, obiegowe mądrości. W tej twórczej praktyce najwyższej szacowane były indywidualne poszukiwania myślowe oraz artystyczne.

Za właściwy debiut Wisławy Szymborskiej krytycy zgodnie uznają *Wołanie do Yeti* (1957). Odtąd istotnymi wyróżnikami dojrzałej dykcji poetyckiej stają się konfrontacje wielu punktów widzenia, dialogi z odbiorcą,

ironia, błyskotliwy humor, retoryka pytań, potrzeba wątpienia. W *Wołaniu do Yeti* osobne miejsce zajmują rozrachunki po Październiku '56. Poetka pisze odważnie o tym, że powtórne pogrzeby stalinowskich ofiar celebrowane były przez tę samą władzę, która wcześniej wydawała wyroki. Słów skazujących na śmierć nie da się odwołać, można jedynie przerwać zorganizowane milczenie (*Przyjaciółom, Rehabilitacja, Pogrzeb*).

W tomie *Wołanie do Yeti* krystalizuje się tematyka rozwijana w kolejnych zbiorach *Sól* (1962), *Sto pociech* (1967), *Wszelki wypadek* (1972), *Wielka liczba* (1976). Wymieńmy refleksje o historii pojmowanej jako dzieje zniewolenia (*Dwie małpy Bruegla*, WDY; *Lekcja*, s), wskaźmy obrońcą racji pojedynczej osoby, odrzucenie praw społeczeństwa masowego (*Fotografia tłumu*, ww; *Wielka liczba*, WL), niezwykle w nowoczesnej poezji zainteresowanie naukami przyrodniczymi, poczucie wygnania człowieka z uniwersum natury (*Małpa*, s; *Rozmowa z kamieniem*, s), namysł nad antropogenezą (*Notatka [1]*, s; *Jaskinia*, SP; *Sto pociech*, SP). Historia nie może być uznana za nauczycielkę życia, gdyż w każdej epoce – barbarzyńskiej czy oświeconej – bez różnicy, człowiek jawi się jako bestia łaknąca krwi, ktoś, kto sieje grozę i śmierć, kto poprzez zniszczenie czyni sobie Ziemię poddaną. Wbrew zakłębom moralistów diagnoza pozostaje wciąż aktualna – zmianę znów trzeba będzie przenieść do nieokreślonej przyszłości (*Schylek wieku*, LNM). W wierszu *Z nieodbytej wyprawy w Himalaje* (WDY) Szekspir i muzyka – przynajmniej w porządku nadziei – zrównoważyć mają szerzące się zło. Natomiast w liryku *Tomasz Mann* (SP) na końcu łańcucha ewolucji umieszczony zostaje ssak, który potrafi stwarzać osobne światy, stawiając znaki na papierze.

Nie sposób przeoczyć studiów poetyckich Szymborskiej dotyczących dotkliwej strony pojedynczego istnienia. Człowiek wydany na okrucieństwa dziejów oraz igraszki losu, nieznajdujący oparcia w transcendencji, bierze udział w egzystencjalnej grze o niejasnych regułach. Zdumiewająca natura nie zna umiaru w tworzeniu i niszczeniu (*Przylot*, SP), nieprzeniknione – miejsce ludzkich istot w przerażających kosmicznych przestrzeniach. Dlaczego zjawiliśmy się w świecie – teraz, w tym miejscu i takiej postaci, czy układ przypadków, jakim jest życie, ma ukryty sens, jak ograniczone w czasie istnienie ludzkie odnosi się do wiecznego trwania – takie pytania wciąż przewijają się w omawianych wierszach. Żywioty niewiadomego domagają się uporządkowania, ale przecież obowiązująca odpowiedź nigdy nie padnie. „Życie nie do pojęcia”

(*Utopia*, WL 239), zaskakujące w każdej sekundzie, jest nieustającym wyzwaniem dla umysłu. Podejście Wisławy Szymborskiej wydaje się podstępne, ponieważ w formie konwersacyjnej, pozornie błażej, często żartobliwej, zapisane zostają ważne pytania metafizyczne.

U podstaw myśli poetyckiej Wisławy Szymborskiej lokuje się zdumienie wielością rzeczy stworzonych, zdziwienie fenomenem istnienia, które, jeśli wgłębić się w metafizyczny sekret, otoczone jest przez wszechpanującą nicość (na przykład \*\*\* [*Nicość przenicowała się także i dla mnie...*], ww). Zatem otrzymany bez zasług – jak urodzinowy prezent – dar życia musi zostać dokładnie rozpoznany (*Zdumienie*, ww). Co prawda, większość zjawisk i zdarzeń „w prześlepienie idzie, / w niepomysłenie” (*Wielka liczba*, WL 203), ale tym bardziej trzeba się starać, by nie roztrwonić bogactwa, jakie przynosi chwilowy pobyt wśród żyjących. Poetka głosi pochwałę „cudu istnienia” wpisanego w porządek kosmiczny, rozważa fenomen pojedynczego życia zanurzonego w wielości bytów (*Urodziny, Zdumienie, Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*, ww). Cud istnienia spełnia się nieustannie, tylko nie potrafimy go rozpoznać. Objawia się nie poprzez metamorfozy czy interwencje sił spoza tego świata, lecz przeciwnie: zaszyfrowany jest w zdarzeniach codziennych, rzeczach zwykłych i nigdy, ponieważ wstrzymują nas gnuśne przyzwyczajenia, nie zostaje w wystarczający sposób doceniony. Uwaga poetki skupia się na „cudach pospolitych”, co oczywiście tworzy paradoks. Wskażmy konceptualną i barokową „niezwykłą zwykłość” zjawisk natury – wyrażaną w ulubionym przez poetkę języku komunikatów meteorologicznych: „Cud na porządku dziennym: / wiatry dość słabe i umiarkowane, / w czasie burz porywiste” (*Jarmark cudów*, LNM 283).

We wspomnianych tu wierszach do kolekcji cudownych wyjątków dołączyć należy miłość, o której wiele się mówi, lecz znikoma liczba ludzi może jej naprawdę doświadczyć. Zauroczenie miłosne łamie standardy postrzegania, prowokuje, odbiera spokój, ale też wywyższa, zatem związek kochanków należy traktować jako spiszek przeciwko całemu światu (*Miłość szczęśliwa*, ww). Jednakże osoba kochana zagrożona jest utratą mocnej tożsamości, stając się kimś innym, wymyślonym (*Przywinie*, s). Szaleństwo Ofelii może rozgrywać się na scenie, ale tragiczne aktorstwo miłosne u Szymborskiej zostaje trzeźwo osądzone (*Reszta*, s). Poetka odrzuca romantyczne i sentymentalne mity, nie dowierza patetycznym skargom. W historiach o odejściu i porzuceniu sięga po mowę codzienną i popularne gatunki literackie (*Ballada, Cień*, s). Mocne więzi

międzyludzkie rychło przechodzą w rutynę i obojętność, a rozstaniom towarzyszy porażenie możliwości komunikacji, dramat bezradnego języka (*Niespodziane spotkanie, Na wieży Babel*, s). „Niemilość” staje się rewersem miłości, przy czym erozji ulegają zakłęcia, wyznania, obietnice. Słowa, już niepotrzebne, wchodzą w sferę milczenia, a wówczas niczego nie można ani odwołać, ani wytłumaczyć (*Bez tytułu*, s). Wyzbywanie się złudzeń to terapia bolesna, lecz i skuteczna w tym sensie, że człowiek samotny w pełnym świetle widzi wyzwania egzystencji.

Fascynacje osobnymi światami sztuki – to kolejny ważny temat Szymborskiej. W przedstawieniach malarskich „życie nie do pojęcia” podlega prawom konwencji, zatem chaos zdarzeń zostaje opanowany, poddany umownym regułom estetyki. Więcej jeszcze – ręką artysty kieruje pragnienie doskonałości, któremu zaprzecza pełna błędów praktyka ludzkich działań (*Pomyłka*, ww). W wierszach, w których poetka tworzy znakomite odpowiedniki stylów malarskich (*Miniatura średniowieczna*, wL; *Kobiety Rubensa*, s; *Mozaika bizantyjska*, sP), dochodzi do nieustannych konfrontacji: sztuka nie ogarnia wielości istnienia, lecz staje się nadświadomością tego, co spontanicznie doświadczane.

Ekfrazy Szymborskiej odnoszą się do realistycznego malarstwa holenderskiego (*Pejzaż*, sP; *Vermeer*, T), rzeźby z czasów przedhistorycznych (*Fetysz płodności z paleolitu*, sP), drzeworytu japońskiego (*Ludzie na moście*, LNM), awangardy dwudziestowiecznej (*Wizerunek*, s). Dodajmy, iż dzieła sztuki u Szymborskiej kształtują „sztukę pamięci”, przenikają w przestrzeń snów (*Pamięć nareszcie*, sP; *Pochwała snów*, ww), modelują relacje międzyludzkie. Malarstwo, muzyka, film, fotografia tworzą światy alternatywne, może lepsze i piękniejsze, ale naznaczone skazą oderwania od rzeczywistości. Pisząc o arcydziełach, Wisława Szymborska nie zapomina o trwdoże istnienia, w raju estetów bowiem nie wyznaczono miejsca dla człowieka cierpiącego. Wielki kompozytor ma być inkarnacją doskonałości, a zatem w rytuałach odbioru wyrugowana zostaje opowieść o cierpiącym ciele. Po śmierci artysty: „Muzyka wyswobodzi się z okoliczności, / Ucichnie kaszel mistrza nad menuetami” (*Klasyk*, ww 194).

Kontemplacja sztuki to dla Szymborskiej swoiste wyłączenie z egzystencji, rodzaj nielegalnej wolności, kiedy zawieszamy zobowiązania codzienne (*Pejzaż*, sP). Artysta sprzeciwia się niszczącemu działaniu czasu w dwóch różnych wymiarach: zatrzymuje trwającą chwilę oraz zapewnia sobie miejsce w pamięci kultury (*Ludzie na moście*). Natomiast

w wierszu późniejszym *Vermeer* – z tomu *Tutaj* – arcydzieło malarstwa staje się jakimś metafizycznym czasomierzem, nadając rangę naszym zwykłym godzinom i dniom. Uważne oko artysty uchwyciło drobne zdarzenie, jakich wiele, a ręka mistrza utrwaliła na płótnie opowieść o zwykłym życiu. Zatem jeśli trwa wielka sztuka, to i świat (gorszy od tego przedstawionego na obrazie) nie zasługuje za zagładę.

Dyskrecja obejmuje również sprawy literackie. Wychodząc z założenia, że poezja winna się sama bronić, Szymborska wprost nie komentuje swoich utworów, niekiedy tylko rozsiewa w lirykach zdania o języku i stylu („pożyczam patetycznych słów, / a potem trudu dokładam, żeby wydały się lekkie”, *Pod jedną gwiazdką*, ww 200) lub, jak w słynnej *Radości pisania* (SP), sceptycznie rozważa mit władzy artysty nad stwarzanymi przezeń światami. Wpisana w lotne i pozornie niefrasobliwe frazy refleksja kieruje nasze myślenie w stronę niepewnej nieśmiertelności w kulturze. Do wyjątków w poezji Szymborskiej należy *Recenzja z nienapisanego wiersza* (WL). Wykład o własnej praktyce twórczej połączony tutaj został z przeglądem głównych motywów oraz inspiracji filozoficznych (wspomniany jest Pascal, aluzyjnie przywołani egzystencjaliści), ale autokomentarzom poetka przystawia zwierciadło ironii, zabawy, groteski.

W różnych okresach zachodzą zmiany w tej poezji mądrości i doświadczenia. W ostatnich tomach Wisławy Szymborskiej *Koniec i początek* (1993), *Chwila* (2002), *Dwukropek* (2002), *Tutaj* (2009), *Wystarczy* (2011) wyraźniej niż dotychczas ujawniają się rozmyślenia o czasie, przemijaniu i śmierci, eksponowane miejsce zajmuje elegijna poezja żalu, powraca pytanie o to, czy istnieje wieczny obserwator naszych uczynków i wyborów, czy nasze życie nie jest czasami przedmiotem eksperymentu pozaziemskich ponadnaturalnych mocy (*Może to wszystko, Komedyjki*, KIP);, rośnie semantyczne napięcie między radością a rozpaczą. Cezurę wyznacza zbiór *Koniec i początek*, w którym ciemną tonacją wypowiedzi poetyckich o rozliczeniach ostatecznych niekiedy tylko, jakby na chwilę, rozświetla humor, łagodzi ironia, broń raczej nieskuteczna w walce z tym, co nieuniknione.

Linia filozoficznego wątpienia i przełamywania ugruntowanych wyobrażeń ulega przedłużeniu. Na przykład w wierszu *Niebo* (KIP) nieodgadniona rajska sfera utożsamiona zostaje z powietrzem; jest czymś powszednim, ale – wypełniając człowieka – przynosi też egzystencjalny wyrok. Istnienie realne, od którego nie ma odwołania ani ucieczki

w sny lub w tworzone ontologiczne fantazje, oferuje jedynie spełnione scenariusze, a więc także dopełnienie życia przez śmierć (*Jarwa*, KIP). Człowiek Szymborskiej okazuje się zakładnikiem istnienia, kimś złapanym w pułapkę bytu, dłużnikiem natury, chwilowym mieszkańcem prowincjonalnej planety.

W wierszach z późnego okresu przełamane zostają tradycyjne gatunki lamentacyjne oraz epicedialne. Obcujemy z codzienną arytmetyką metafizyczną, z buchalterią śmierci, nie zaś z definitywnym podsumowaniem. Na razie z Parką wymienić można pozornie bagatelizujące i konwencjonalne słowa „do widzenia”, ale gwarancja powtórnego spotkania jest pewna (*Wywiad z Atropos*, D). I tak kiedyś – powiada poetka – za oddane w użytkowanie ciało przyjdzie zapłacić – ciałem (*Nie darowane*, KIP; *Tutaj*, T). Wielkim wyzwaniem dla wyobraźni jest świat po odejściu człowieka (*Nazajutrz – bez nas*, D), skandalowi umierania, które jest powszechne w świecie natury, można przeciwstawić bezsilny żal (*Każdemu kiedyś*, W), wypełnia się bowiem biologiczne prawo, a tylko nasza świadomość nadaje śmierci znaczenie tragiczne. Żeby nieobecność została dramatycznie uchwycona, śmierć bliskiej osoby obserwowana jest z perspektywy kota (*Kot w pustym mieszkaniu*, KIP). Warto dodać, iż język mnożący peryfrazy, gromadzący domysły, nie nadaje się to tego, by o zjawisku śmierci powiedzieć coś zobowiązującego (*Rachunek elegijny*, KIP). Można tworzyć prywatne (oparte na domysłach), statystyczne rachunki, w których określana byłaby jakaś cecha kondycji ludzkiej bądź charakteru, ale najpewniejszą stuprocentową własnością każdego człowieka jest jego śmierć (*Przyczynek do statystyki*, CH).

Myśl i działania ludzkie wciąż zwracają się (nierozważnie) w stronę życia. Niszczona ziemia odradza się po każdej klęsce, roślinność zarasta pobożowiska, ludzie na nowo osiedlają się na ruinach (*Rzeczywistość wymaga, Koniec i początek*; KIP). Człowiek – istota śmiertelna poszukuje namiastek nieśmiertelności, wykraczając poza „tu i teraz”. W niedoli istnienia nie należy pogardzać pocieszającą rolą sztuki, która nieraz wydaje się komunikatem z wyższego świata (*Ella w niebie*, T). Intensywnie przeżyta chwila, w której płynący czas się zatrzymuje, wolna jest od egzystencjalnej trwogi (*Może być bez tytułu*, KIP; *Chwila*, CH). Powracają poetyckie opowieści o ziemskim, planetarnym adresie człowieka (*Niewaga*, D; *Tutaj*, T) i jego niepojętej egzystencji w zaścianku wszechświata (*Bal*, CH). Problematyka bycia w świecie, postaw człowieka wobec tajemnicy istnienia, kosmicznych odniesień życia ludzkiego,

ostatecznych przeznaczeń i śmierci w tomach *Wszelki wypadek* i *Wielka liczba* wzmocniona zostaje przez poetycką medytację filozoficzną, jednak pytania o możliwość istnienia Absolutu, o nieznaną Wieczny Umysł, który (być może) kieruje ludzkimi działaniami i znosi dręczące poczucie przypadkowości istnienia, z większą intensywnością pojawiają się w tomach *Koniec i początek*, *Chwila*, *Dwukropek*, *Tutaj*, *Wystarczy*.

Hipoteza nieznaną Istoty posiadającej moc kreacji oraz „kontrol” ludzkiego życia sformułowana jest w sposób niezwykle ostrożny, w wierszach Szymborskiej bowiem przeważa tryb wątpliwości i przypuszczeń. Granice tego, co bezpośrednio postrzegane, rejestrowane przez zmysły, wydają się zbyt ciasne, a zatem może istnieje „coś więcej”, co w przybliżeniu moglibyśmy określić mianem *sacrum*. Jak podkreślałem, poetka na pierwszym planie umieszcza niepewność poznawczą, dlatego czytanie świata i „pozaświata” nie przynosi zadowalających rezultatów. W myśleniu Szymborskiej o transcendencji, w dociekaniach z zawieszonymi wnioskami ważne jest kosmiczne oddalenie punktów obserwacji albo – umieszczanie ich poza sferą ludzkiego doświadczenia.

Weźmy jako przykład wiersz *Może to wszystko*, w którym pojawia się niedookreślona postać „Szefa” z oddalenia obserwującego ziemskie porządki, przewodzącego „laboratoryjnym” badaniom nad człowiekiem i społecznościami. Jakiś On może interesuje się wyjątkami i drobnymi epizodami. Te rozważania poetyckie nie rozstrzygają, czy Wielki Eksperymentator albo też czuwający demiurg, bezsenny nieznaną Stwórca (*Jawa*) istnieje i czy może być opisywany zgodnie z religijnym pojmowaniem Istoty Boskiej. Raczej człowiek walczy o sens swego istnienia i dąży ku nieokreślonej nadziei, że ktoś inny, skrajnie obcy, troszczy się o nas bądź tylko nas zauważa, może tylko toleruje, że zatrzaśnięcie w bycie realnym nie pozostanie więzieniem ostatecznym. Co więcej, powstaje domysł, że Boski Laborant postrzega nasze życie jak życie mrówek czy termitów – zakończone zdegradowanym Sądem Ostatecznym: „Może jesteśmy [...] obserwowani czymś więcej niż okiem, / każdy z osobna / brany na koniec w szczypczyki?” (*Może to wszystko*, KIP 314). „Kosmiczni badacze” nie mogą się niczym wzruszać, ludzkim losem także, mają więc serca zimne.

Człowiek – Boże igrzysko – w wersji stworzonej przez Szymborską to produkt eksperymentu o niejasnym celu, statysta w wielkim teatrze wszechświata, komediant o tragicznym zacięciu. Obserwujący z oddalenia grę życia „niehumanoidalni” Aniołowie nie współczują wzniosłym



rozterkom ani podawanym w wysokim stylu wyborom egzystencjalnym, przyklasnąć skrzydłami mogą jedynie farsie czy burlesce, w których to gatunkach, jak ironicznie rzecz wyklada poetka, człowiek ujawnia się w swej właściwej naturze, czyli w bezradności i zagrożeniu licznymi opresjami (*Komedijki*, KIP). Zresztą w tym wierszu znajdziemy definicję człowieka duchowo i cieleśnie rozdwojonego, istoty wzniosłej i zarazem komicznej: „Od pasa w górę gors i aspiracje / a niżej przerażona mysz” (317). Bardzo interesujące wydaje się odwrócenie przygody kosmicznej człowieka. Otóż w wierszu Szymborskiej *Wersja wydarzenia* (KIP) astronautą jest każdy, przy czym nie podejmuje on podboju kosmicznego, by nieznane stało się znanym, lecz z jakiegoś oddalonego we wszechświecie niebytu – zostaje wrzucony w byt i, godząc się na to, ryzykuje udział w dziwnych zdarzeniach egzystencji, gdyż właśnie rzeczy ziemskie są obce, a więc wbrew przyjętym mniemaniom nie dają się do końca oswoić.

W Szymborskiej spotkaniach z Tajemnicą naszego istnienia nieodmiennie obowiązuje gramatyczny tryb warunkowy. Rozważania metafizyczne w utworach noblistki obejmują również przesunięcia czasowe, konfrontacje chwili i trwania, zderzenia ograniczeń egzystencji z nieskończonością, jak również niedostępne ludzkiemu umysłowi, fingowane wyobrażenia wieczności. W opisywanych tu późnych wierszach poetyckie eksploracje Kosmosu odgrywają niezwykle ważną rolę. Wisława Szymborska powraca wciąż do tematu peryferyjności i przygodności życia, jeśli wyobrazimy sobie ogrom wszechświata (*Niewwaga*, D; *Bal*, CH), chwilowego zakorzenienia człowieka na małej planecie – wirowania wraz Ziemią, uczestniczenia w niezwykłym spektaklu „na widowni gwiazdnej i podgwiazdnej” (*Spis*, CH 361). Jednakże namysł nad nietrwałą ludzką obecnością implikuje pytania o rzeczy ostateczne – o podróż ku innym przestrzeniom, o wykluczenie z fascynującej gry (*Tutaj, Przed podróżą*, T).

Warto zauważyć, że poetka unika terminologii filozoficznej, odrzuca powagę dyskursu egzystencjalnego. To miejsce zajmują metafory karnawału, tańca, teatru, lotu samolotem, bankowych spłat kredytu. Jest w tym wiele przewrotności i humoru, ale przecież powaga spraw nieuniknionych wcale nie znika. Myśli o odejściu nie da się uchylić, ale obroną przed niewczesnymi lamentacjami staje się apologia chwili, przywiązanie do drobiazgów i konkretów, każde mgnienie zachwytu i każda drobina czasu przeżyta z uwagą, choćby wypełniona jakimś zajęciem banalnym.

Wszystko, co się wydarza, wbrew przesądom o wiekopomnych gestach i słowach, lokuje się, jeśli tak o tym pomyślimy, w wielkiej całości istnienia. Szymborska wskazuje (momentalny, co prawda) triumf bytu nad nicością, a obojętnemu kosmosowi przeciwstawia przyciąganie ziemskie własnego prywatnego skrawka przestrzeni (*Metafizyka*, T). W tych wierszach ćwiczenia kosmicznej wyobraźni wiążą się nie tylko z dociekaniem na temat obcości innych bytów, z niesłabnącym metafizycznym zdumieniem i studiowaniem własnej niewiedzy (*Tutaj, Mikrokosmos*, T), ale również z pytaniami poznawczymi, z wielostronnym oglądem rzeczy. By przekonać się o mnogości „punktów widzenia” i względności naszych rozpoznań, wystarczy spojrzeć w rozgwieżdżone niebo (*Stary profesor*, D).

Twórczość dojrzała syntetyzuje doświadczenia, nie tworzy światów poetyckich na nowo, raczej uzupełnia podejmowane już tematy, rozszerza skalę przesłań. Na przykład powracają rozważania o historii, losie, zbrodni i okrucieństwie (*Jacyś ludzie, Fotografia z 11 września*, CH; *Monolog psa zaplątanego w dzieje*, D), o dwuznaczności czasu ocalającego (*Trudne życie z pamięcią*, T), dziwnych działaniach przypadku (na przykład *Seans*, KIP; *Nieobecność*, D), bliskości i oddaleniu od innych przyrodniczych bytów (*Milczenie roślin*, CH; *Moralitet leśny*, D). Oszczędnie dawkowane fragmenty autobiografii mają u Szymborskiej wymowę uogólniającą. „Ja” z minionych czasów jawi się jako ktoś obcy, ponieważ zapewne ciągłość życia jest złudzeniem (*Kilkunastoletnia*, T), czy też opis lęków dzieciństwa staje się punktem wyjścia refleksji o dojrzałym umyśle, który odróżnia fantastyczne horrory od grozy realnego świata (*Kałuża*, CH).

Człowiek traci oparcie we własnej pamięci, zakwestionowana zostaje ciągłość biografii, wspomnienia nie układają się w przejrzyste opowieści, a sentymentalnemu złudzeniu, że pamiętki z przeszłości coś istotnego przekazują, przeciwstawia się wizję dawnych zdarzeń – wtórnie i schematycznie opracowanych, uwięzienia w świecie minionym, wstrzymanie rozwoju, kiedy słabnie zainteresowanie tym, co nadchodzi (*Trudne życie z pamięcią*, T). Poczucie ewentualności lub – innymi słowy – gra przypadków, które mogły inaczej skomponować sekwencje każdego życia, kruszą przekonanie o pewnym osadzeniu w danej nam czasoprzestrzeni, nawet w naiwnym obrazku szkolnym, w miłej opowieści o genealogii rodzinnej zaznacza się niepokój względności wszelkich niezbitych faktów (*Nieobecność*).

Wisława Szymborska dodaje epilogi do własnych rozważań o miłości szczęśliwej i nieszczęśliwej, widząc te kwestie z oddalanej perspektywy, a wraz z dystansem wzrasta empatia wobec miłosnych fascynacji oraz rozczarowań, które przeżywają inni (*Pierwsza miłość*, CH; *Rozwód*, T; *Perspektywa*, D; *Na lotnisku*, W). Uważne obserwacje życia w tych wierszach nie są oddzielone od studiów na temat artystów i sztuki. Poetka traktuje wielkie postaci z przeszłości jak osoby zaprzyjaźnione, co nie ma nic wspólnego z brakiem respektu i podziwu. Materiał do rozmyślań jest obszerny, a rodzaje komentowania, często rozbijające przyjęte dyskursy krytyczne, zdają się wciąż zaskakiwać. Na przykład imaginacyjna rozmowa ze Słowackim staje się pretekstem, by podjąć refleksję o roli wyobraźni, która tylko kompensuje niemożliwość pełnego udziału w zdarzeniach przeszłości (*W dyliżansie*, T). Minione poprzez opis zmysłowo doznawanych konkretów zmartwychwstaje w słowie poetyckim, ale, co istotniejsze, wielkość romantycznego poety – z przyjętej perspektywy (zapewne 1834 roku, czyli podróży do Szwajcarii) – nie może być przecież rozpoznana: Słowacki „idzie taki niewielki z tym swoim kuferkiem, / [...] nikt go tu nie czeka” (T 36–37). Z kolei zdumiewające dzieło Prousta o czasie odnalezionym, odzyskiwanym w pamięci oraz w pisaniu, wywołuje (prześmiewcze i poważne) uwagi o szybkiej zmianie, o bezmyślności kultury masowej w naszych na pozór szczęśliwych czasach, w których przeczytanie wielotomowego arcydzieła okazuje się niemożliwe (*Nieczytanie*, T).

Poetka kontynuuje temat darwinowskich „złych wiadomości” o walce gatunków, okrucieństwie natury i paradoksalnej niewinności zwierząt – pozbawionych poczucia moralnego, o czym przeczytamy w wierszu *Zdarzenie* (D). Od prawa pożerania nie są wcale uwolnieni ludzie – niepoprawni mięsożercy o „czułych sercach” (*Przymus*, W 12). Zagadką stają się wielcy zbrodniarze, wszakże uwarunkowania biologiczne nic nie mówią o skłonności do zła, budowa anatomiczna ludzkiej ręki to warunek wystarczający, „żeby napisać »Mein Kampf« / albo »Chatkę Puchatka«” (*Dłoń*, W 15). W późnych wierszach nie sposób przeoczyć sprawozdań ze snów i rozważań o światach onirycznych – skonstruowanych tak, że tworzą ciekawsze wersje życia – o swoistej odrębnej logice i dramaturgii. Cud śnienia przeobraża i kompensuje chaos jawy (najlepszym przykładem byłby wiersz *Sny*, T). Wyróżnia się również poetycki szkic poświęcony powtarzalnej „małej kreacji” usytuowanej na pograniczu nocy i dnia, jesteśmy bowiem świadkami tworzenia się

świata na nowo, kiedy z mroku wyłaniają się kontury rzeczy (*Wczesna godzina*, CH).

Do przeglądu tematów Szymborskiej dodajmy traktaty lingwistyczne – o możliwościach słowa, uzurpacjach języka, dziwności procedur literackich, dialogu z czytelnikiem i niepewnym losie wierszy (*Wszystko*, CH; *Pomysł*, T; *Do własnego wiersza*, W). W lirykach *Trzy słowa najdziwniejsze* (CH) i *Właściwie każdy wiersz* (D) można uchwycić zarys programu poetyckiego, mianowicie artysta słowa może przekazać tylko jakiś odprysk istnienia, utrwalić chwilę, zapisać momentalne przeżycie. Musi on się liczyć z ulotnością istnienia, zmiennością zdarzeń, zawieszać sądy definitywne, doskonalić sztukę zadawania pytań. Artysta, który udaje, że ogarnia całość bytów, jest zapewne literackim szarlatanem. Umieszczone w tytule wiersza zadufane słowo „wszystko” według poetki nie może mieć semantycznego i filozoficznego pokrycia:

Udaje że niczego nie pomija,  
 że skupia, obejmuje, zawiera i ma.  
 A tymczasem jest tylko strzępkiem zawieruchy.

(*Wszystko*, CH 363)

W zbiorze *Wystarczy* elegiom i pożegnaniom Szymborska przeciwstawia niesłabnące zaciekawienie światem, nawet jeśli współczesne obyczaje wydają się mówiącej niepojęte, a dzisiejsza kultura, tworząc układ zamknięty, nie daje się do końca ani zrozumieć, ani obłaskawić. Gdyby czuwająca obecność została odrzucona, a w wierszach znaleźlibyśmy rezygnację, poetka musiałaby zanegować najważniejsze założenia etyczne i estetyczne jej twórczości. Wyspecjalizowane sposoby analizy, świetne programy komputerowe potrafią wyjaśnić wszystko, odczytać każdy przekaz, z wyjątkiem uczuć i tajemnicy poszczególnego istnienia (*Wyznania maszyny czytającej*). Rozwija się w tym tomie dyskusja antropologiczna, niepokój budzi odejście człowieka. W wierszach *Ktoś, kogo obserwuję od pewnego czasu* i *Są tacy, którzy* Szymborska powraca do obrony pojedynczego istnienia, pisze o prawie do peryferyjności życia, wybiera prywatność, ceni skromne ambicje ludzi nieznanymi, anonimowymi, pochwała poszukiwania i rozterki, głosi apologię niepewności oraz zdumienia. Odrzuca zasmucającą wizję człowieka-cyborga – niewolnika pragmatyki, doskonałego konformisty.

Życie byłoby miałkie, płytkie, pozbawione wartości, gdyby zniknęły niepokój i tajemnica (*Okropny sen poety*, D). Człowiek, któremu poetka nie

przestaje się dziwić, to istota współczująca i zbrodnicza, trywialna i subtelna, zagubiona i nadająca sens istniejącemu światu, na wskroś cielesna i utkana z abstrakcyjnych idei. Przedstawiciel gatunku na wyrost określonego mianem *homo sapiens* dobrze zapowiada się od wieków, lecz nadziei nie spełnia; to ciągła potencjalność, indywidualium sprzeczne w sobie, zagadkowe monstrum o reakcjach i możliwościach nie do przewidzenia.



# Historia naturalna

## Kraina nieoczywistości

W wierszu *Dwie małpy Bruegla* (WDY) kluczem do rozumienia monologu bohaterki jest sytuacja egzaminu z „historii ludzi”, pozornie ode-  
rwanej od biologicznych podstaw antropologii. W tym liryku dzieje  
gatunku, który uzyskał odrębną i dominującą pozycję wśród wszystkich  
stworzeń, pokrywa się z praktykowaniem przemocy, z narzucaniem  
innym – zniewolenia<sup>1</sup>. Należy przyjąć zewnętrzny punkt widzenia, by  
uzmysłowić sobie rozmiary klęski. W poezji Wisławy Szymborskiej  
zwierzęta wystawiają nam zasłużenie złą opinię, z tej perspektywy bo-  
wiem człowiek to istota trudna do odgadnięcia, chimeryczna i podstępna.  
Małpy-egzaminatorki słuchają nieprzekonujących wyjaśnień z pełną  
ironii rezerwą: najwyraźniej odpowiedzi nie są zadowolające. Zapada  
przykre milczenie. Człowiek dorosły, czyli ktoś, kto zdawał kiedyś ma-  
turę (a ten egzamin wraca po latach jako koszmar senny), niestety nie  
okazał się odpowiedzialnym władcą świata. W *Dwóch małpach Bruegla*  
Wisławy Szymborskiej obrachunek z długimi dziejami ujarzmania  
planety Ziemi, od dzieciństwa ludzkości po historię najnowszą, wypada  
fatalnie, wywołując zakłopotanie i smutek.

„Wstydzę się bardzo, ja – człowiek” – te znamienne słowa padają  
już we wczesnym wierszu Szymborskiej *Zwierzęta cyrkowe* (DŻ 14).  
Wina symboliczna oraz empatyczne odczucia wobec cierpień „bra-  
ci mniejszych” wiążą się z niebezpieśnym, lecz surowym osądem

---

<sup>1</sup> „Sarkastyczny skrót całej historii świata mieści się w jednym ruchu kajdan  
zwierzęcia, w cichym dźwięku łańcucha” – pisał Jacek Brzozowski. Tenże, *Poetycki  
sen o dojrzałości. O dwóch małpach Bruegla* [w:] *O wierszach Wisławy Szymborskiej. Szkice  
i interpretacje*, red. J. Brzozowski, Łódź 1996, s. 10 oraz K. Pietrych, *O czym mówią  
zwierzęta (u) Szymborskiej?* [w:] *Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szymborskiej*,  
red. J. Grądział-Wójcik i K. Skibski, Kraków 2015, s. 283–285.

ludzkiej przemocy. Według Wisławy Szymborskiej człowiek zajmował się głównie odbieraniem wolności wszelkim stworzeniom i poprzez niefortunne ingerencje naruszał naturalny ład świata. Działania szlachetnych duchów tworzących dzieła kultury nie mogą zrównoważyć opisywanego spustoszenia.

W poezji Wisławy Szymborskiej łatwo uchwytne jest zamiar skompromitowania przekonań o tym, że zajmujemy najważniejsze miejsce wśród bytów żyjących. Poetka pragnie od nieudanej „historii ludzi” powrócić do historii naturalnej, raz jeszcze przemyśleć jej znaczenie, przyrzeć się miejscu człowieka w kosmosie wszystkich rzeczy. Przyjmąc lekcję ładu i lekcję pokory, dać się uwodzić różnorodności istniejących form natury, zagadkowy nadmiar istnienia przymierzyć do nicości, wreszcie zaufać swojemu zdumieniu. W tych wierszach ciągłość i różnica, tożsamość i odrębność, zdomowienie i wygnanie wyznaczają pełną dramatyzmu relację człowiek–natura. Wysokiej próby intelektualny dowcip, a także wyrafinowana ironia (oraz autoironia) wcale nie łagodzą wskazanych napięć. Przeciwnie: przykład flory i fauny uświadamia nam udręki niezakorzenia, określa biologiczno-kulturowe rozłamanie istoty ludzkiej, wytycza obszar właściwego tylko naszemu gatunkowi szaleństwa, ujawnia chimeryczne decyzje i niekonsekwentne działania.

W utworach poetyckich Wisławy Szymborskiej, takich jak na przykład *Szkielec jaszczura* (ww), *Notatka* [I], (s), *Sto pociech*, *Urodziny* (ww) powtarzają się sytuacje zwiedzania muzeum historii naturalnej. Częstymi praktykami poetyckimi stają się tutaj opisy kolekcji, namysł nad ewolucją, poglądowe przechodzenie krok po kroku przez dzieje człowieka na Ziemi, antropologiczne studia. Zdarza się nawet krytyka metod nauki. Podobnie postępuje Szymborska w *Lekturach nadobowiązkowych*. W tej poetyckiej eseistyce, traktatach w jednym akapicie, felietonach ujawniających dość niezwykle, jeśli chodzi o dzisiejsze normy, upodobania czytelnicze uwaga piszącej skierowana jest nieustannie na naturę i jej sprawy. Lekki styl felietonowy wcale nie umniejsza wagi problemów.

Studiowanie twórców przyrody i obyczajów wielu stworzeń warte jest zachodu, gdyż napotkamy tam wyłącznie niespodzianki, zostajemy obdarowani wielością form życia ponad miarę i zasługę. Lektura książek naukowych i popularnonaukowych przynosi wciąż nowe podniety dla ludzkiego zdumienia. Warto zwrócić uwagę na to, że w czytelnicznym *credo* Szymborskiej (we wstępie do *Lektur nadobowiązkowych*, 1973), wskazany rodzaj książek wymieniony został na pierwszym miejscu.



Natura nie ustaje w twórczej inwencji, produkując serie wyjątków czy też paradoksalnie systemowe zbiory odstępstw<sup>2</sup>. Jak przeczytamy w tylko na pół żartobliwej polemice z Teresą Maryańską, autorką książki *O gadach bez sensacji* (1970):

Nie jestem tak zblazowana, żeby w jakiegokolwiek formie życia widzieć normalność. Zwykłych zwierząt nie ma w ogóle i nie było ich nigdy. Tak więc i praca paleontologów [...] jest pobytem w krainie zwariowanych dziwów. Co najciekawsze, teoria ewolucji wcale tych dziwów nie odczarowała, przeciwnie, życie wydaje się tym bardziej zdumiewające, im dokładniej mieści się w rozwojowej konsekwencji (*Teresa Maryańska*, „*O gadach bez sensacji*”, WLN 161).

Zwieńczony zdaniem aforystycznym wywód można czytać jako dopowiedzenie do wiersza *Tomasz Mann* (SP). Bez mitologicznych fantazji i nadrealistycznych gier wyobraźni natura biegle powołuje do istnienia rzeczy dziwne i ciekawe. Jednakże zdumienie zjawiskiem regularnych wyjątków lub wyjątkowych reguł natury dopiero rozpoczyna dociekania Szymborskiej. Spektakl istnienia nie jest przeznaczony dla naiwnych młodzianków. Przeciwnie, księgę natury mają czytać dorośli z „pożytkiem i grozą”. Szymborska nie waha się bowiem wejrzeć w przyrodnicze horrory. Weźmy choćby namysł nad obyczajami dzikich gęsi znad jeziora Czany, mordowanych masowo przez liczne drapieżniki (do zagłady przyłącza się ochoczo „ssak z kijem, czyli człowiek”; *Georges Blond*, „*Tajemnicze lemingi*”, WLN 140), kiedy, wiedzione instynktem, zmierzają pieszo na południe. Do podobnych niedocieczonych zjawisk należy zbiorowe samobójstwo – regulowany instynktem obłęd lemingów ginących w morzu. Ten scenariusz zagłady, przypominający opowieść z wiersza *Przylot* („ciesz się, rozumie, instynkt też się myli”, SP 146), obejmowany jest nazwami „paskudne fatum” oraz „hormonalny los” (WLN 140).

Wisława Szymborska, nie respektując antropocentrycznych zabobonów<sup>3</sup>, podkreśla młodszość i przygodność naszej kultury – w stosunku do długiego trwania natury. W omówieniu *Arcydział francuskiego średniowiecza* znajdziemy takie, rzucone mimochodem, zdanie: „W Tanganice rośnie baobab, którego wiek wynosi pięć tysięcy lat. Ile razy wzrusza

<sup>2</sup> Zob. A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, Poznań 1996, s. 47.

<sup>3</sup> Zob. J.M. Bocheński, *Sto zabobonów. Krótki filozoficzny słownik zabobonów*, Paryż 1987, s. 15–16.

mnie lektura z dalekiej przeszłości, czuję, jak kładzie się na kartach książki szyderczy cień tego baobabu” (WLN 79). Istotne są również uściślenia w rodzaju: „prześliczna *Wenus* Botticellego stoi na muszli przegrzebka. Malarz nic nie przesadził, muszle potrafią być jeszcze większe” (*Nieboszczyk na tekturce*, WLN 8II). Dobrze jest wiedzieć dokładnie, a te nauki oddają prymat naśladowaniu natury w malarstwie. Ale nie tylko: poznawcza powinność sprostania wielości bytów ma u Szymborskiej – niekiedy tylko ukrywany – odcień estetyczny. Chociaż większość istnień i tak nie zostanie zauważona, to poszczególnieść w królestwie bytów przyrodniczych nieodmiennie wzrusza i to czułe nastawienie posiada wykładniki lingwistyczne. Do skorowidza poetyckiego z wielką uwagą wpisywane są gatunkowe nazwy, które z godną podziwu maestrią językową oswajają to, co obce w nie-ludzkim świecie. W *Lekturach obowiązkowych* wyrazistą osobowość mają (oprócz wzmiankowanego przegrzebka) na przykład żółtopuzik, żaba śmieszka, salamandra bezpłucna („nie ma płuc i nawet skrzeli, a żyje”, WLN 184), przedziorek. Wyliczenia nazw przyrodniczych, co w tej twórczości częste, niejako samoistnie układają się w poemat lingwistyczny. Podobną galerię żywych osobliwości możemy ułożyć na podstawie lektury liryków, zaczynając od dziobaka, a na tarsjuszku kończąc.

Inne studia przyrodnicze również poetkę interesują. Lektura wierszy pozwala zapoznać się z nauką o odrębnych indywiduach w dendrologii. Do naszych przodków, takich jak Johann Wolfgang Goethe, który uosabia wzór godnego i kulturowo zakorzenionego życia, drzewa przemawiały po imieniu, rosnąc jako „*juglans regia* / *i quercus rubra* *i ulmus* *i larix* / *i fraxinus excelsior*” (*Dom wielkiego człowieka*, LNM 257).

Natomiast w wierszu *Psalm* natura, której obojętne są przeciwieństwa ludzkie utarczki z historią, przekornie wciela ideę wolności:

Bo czy to nie liguster z przeciwnego brzegu  
przemycą poprzez rzekę stutysięczny listek?  
Bo kto, jeśli nie mątwą zuchwale długoramienna,  
Narusza świętą strefę wód terytorialnych?

(WLN 207)

Pytania mają najwyraźniej charakter retoryczny, gdyż możliwe odpowiedzi potwierdzają tylko pozorne domysły. Spontaniczna plenna mnogość, przekraczając granice państw, narusza sztuczne ludzkie podziały, *ergo* natura daje nam dobry przykład. Granica – ustabilizowana kategoria

przestrzeni – jest kwestionowana przez ruch, spontaniczny, najzupełniej naturalny<sup>4</sup>. Tutaj ład natury paradoksalnie wyraża się poprzez chaos. W *Psalmie* przykłady dobierane są na chybił trafił, bez respektowania szczebli ewolucji i po odrzuceniu podziału na przyrodę ożywioną i nieożywioną. Obyczajne chmur, piasków, kamyków, gwiazd, wróbla, mrówki, ligustra, mątwy kompromitują nasze dziwne restrykcje, naszą miłość do przybywania w klatce państw. Zatem opisywane przez Szymborską twory natury stają się anarchistami w świecie polityki.

### Przykuci do wielkiego łańcucha bytów

Oczywiście nie należy zapominać, że „nasza miłość do przyrody skażona jest obłudą i perwersją” (szkic o książce Szczepana Pieniązka *Gdy zakwitną jabłonie*, wLN 201). Oba niezbyt szczytne osiągnięcia w sposób bezkompromisowy są demaskowane. Zarzucone fascynacje naturalistów autorka *Wielkiej liczby* wskrzesza w nowym kształcie, umieszczając je w nieprzewidywalnych kontekstach, ukazując inne niż dotychczas konsekwencje myślowe studiowania przyrody. Zapoznamy się zatem ze wspieranym przez historię wierzeń religijnych, mitów i obyczajów poetyckim wykładem o starszej siostrze w procesie ewolucji, którą można by nazwać parodystką człowieczeństwa (*Małpa*, s). W ogóle zwierzęta bacznie i krytycznie obserwują nasze uczynki, bywają przenikliwymi analitykami ludzkiej obłudy, oskarżycielami, demaskatorami morderczych skłonności<sup>5</sup>. Zniewolenie braci mniejszych uznać zapewne należy za wprawkę przed „większymi” zamierzeniami tego rodzaju, czyli zabieraniem wolności ludziom i ludom. Wczesne *Dwie małpy Bruegla* korespondują z utworem z ostatniego okresu *Łańcuchy* (w).

Według Wisławy Szymborskiej towarzystwo zwierząt nas nobilituje i jednocześnie obnaża nasze złe skłonności. Na wiele trudnych okazji życiowych znajdzie się stosowny przykład dydaktyczny, który uświadamia ograniczenia ludzkiego gatunku, wykpiwa zakłamanie błazeństwa,

4 M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje* [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, (tom poświęcony VIII Kongresowi Słowistów), Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 93–95.

5 Więcej na ten temat: K. Pietrych, *O czym mówią zwierzęta...*, s. 283 i nn. – oraz J. Abramowska, *My i one. Wariant Szymborskiej* [w:] *Poetyka, polityka, retoryka*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006.

wybija z rutyny dobrego samopoczucia (na przykład *Autotomia*, ww; *Pochwała złego o sobie mniemania*, wL; *Tarsjusz*, sP). Z drugiej strony umiarkowane i raczej smutne satysfakcje stąd płyną, że natura, podobnie jak ludzie, zbrodniczo się myli, urządzając mordercze hekatomby (*Przylot*, sP).

W wierszach Szymborskiej wyróżnimy rozważania o odrębności istnień w świecie (*Próba*, wDY; *W rzecze Heraklita*, s; *Zdumienie*, ww), o koniecznym, lecz niemożliwym dialogu z przedstawicielami innych gatunków lub z nieożywioną materią (*Rozmowa z kamieniem*, s; *Milczenie roślin*, cH; *Widok z ziarnkiem piasku*, lNM), o naturze pojmowanej jako tekst domagający się rozszyfrowania (na przykład *Obmyślam świat*, wDY). W omawianej poezji śledzimy modulacje ważnego tematu miejsca człowieka wśród innych istnień. To usytuowanie wcale nie jest tak pewne, jak zwykle się przyjmuje (*Tomasz Mann*, sP; *Szkielet jaszczura*, ww; *Nic darowane*, kIP; *W zatrzęsieniu*, cH).

Tłumacze wierszy noblistki Magnus J. Kryński i Robert A. Maguire jako pierwsi zwrócili uwagę na „niezwykłe analogie w twórczości Szymborskiej do tych filozofów i poetów siedemnastego wieku, którzy zastanawiali się nad miejscem człowieka w tak zwanym Wielkim Łańcuchu Istnienia. Chodzi szczególnie o Locke’a, Leibniza, Bolingbrooke’a, Pope’a i Younga. Podobnie do nich Szymborska pragnie osiągnąć równowagę między sceptycyzmem a podziwem”<sup>6</sup>. Inspirująca filozofów (Barucha Spinozę, Gottfrieda W. Leibniza i innych) idea, która opiera się na regułach pełności (kompletności) i ciągłości natury, stała się przedmiotem spekulacji teologicznych i metafizycznych, a także podstawą optymizmu nauk biologicznych tamtego czasu, by wejść do historii płodnych poznawczo pomyłek. Jak w swej klasycznej książce *Wielki łańcuch bytu. Studium historii pewnej idei* dowodzi Arthur O. Lovejoy, niezmienny naturalny porządek kosmosu kłóci się z faktem czasowości i zmienności wszelkiego istnienia, a także z właściwościami ludzkiego doświadczenia świata. System regulujący łańcuch bytów może być tylko statyczny, natomiast czasowość staje się narzędziem erozji założonego wiecznego porządku. Rozpada się koncept rozumnego uporządkowania, a zasada pełni sąsiaduje z odkrywaniem ograniczeń. Trzeba więc

<sup>6</sup> M.J. Kryński, R.A. Maguire, *Od tłumaczy* [posłowie do dwujęzycznej edycji – polsko- i anglojęzycznej] [w:] W. Szymborska, *Poezje / Poems*, Kraków 1989, s. 222.

uznać działanie przypadku, wprowadzane w miejsce zaplanowanej boskiej konieczności.

Żadna racjonalna podstawa – pisze Lovejoy – nie określała odwiecznie, jakiego [świat konkretnych istnień] powinien być rodzaju i ile ze świata możliwości powinien zawierać. Jest to, krótko mówiąc, świat przypadkowy; jego wielkość, jego wzorzec, jego zwyczaje, które nazywamy prawami, mają w sobie coś arbitralnego i idiosynkratycznego<sup>7</sup>.

Tak naprawdę nigdy nie wiadomo, ile „świata ze wszystkich stron świata” (ww 186), jak przeczytamy w wierszu Szymborskiej *Urodziny*, może się pomieścić w granicach tego, co realne.

Trudno wyznaczyć miejsce, gdzie zatrzymuje się „wyobraźnia natury”. Kryteria i powody odgrodzenia istniejącej zoologii od baśni o hybrydach i monstrach według Szymborskiej zdają się nieuchwytnie. Ile kreacyjnej siły potrzeba na to, aby „świat był światem” (*Tomasz Mann*, sP 147)? Który ze śmiałych pomysłów wprzęgnie się w łańcuch ewolucji, a który z zadziwiających projektów przyrodniczych zostanie odrzucony? Właśnie w wierszu *Tomasz Mann* pojawia się korowód realnych stworzeń, które mogłyby z powodzeniem należeć do fantastycznego bestiarium. Jesteśmy świadkami przemarszu dziwacznych mieszańców, parady potworów, wbrew wysiłkom systematyzacji zuchwale bytujących na pograniczu gatunkowych klas. Inny szereg tworów wziętych z mitologii czy wierzeń religijnych, a także kreatur jedynie możliwych, będących kunsztownie obmyślanymi (opisywanymi dla czystej zabawy) odpryskami ewolucji, jest w tym utworze jeszcze bardziej obfity. Jak rzecz ujmuje Anna Legeżyńska, „czas ewolucji jest progresywny, wraz z jego upływem przybywa wielości świata, choć sens tego rozrostu nie wydaje się człowiekowi czytelny”<sup>8</sup>.

Można by nawet sformułować domysł, że, jakby powiedział Bruno Schulz, „nielegalna demiurgia” lub tworzenie swoistych, dekonspirowanych od razu, falsyfikatów form natury staje się żartobliwym wypełnieniem „brakujących ogniw” w systematycznej strukturze bytów, traktowanym z przekorą odległym rezonansem wrzawy wokół publikacji

7 A.O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium historii pewnej idei z dodaniem tekstów „Historiografia idei”, „Obecne stanowiska i przeszła historia” oraz „Refleksje i historii idei”*, tłum. A. Przybysławski, Gdańsk 2009, s. 307–308.

8 A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska...*, s. 51 [wyróżnienie autorki].

książki Karola Darwina *O pochodzeniu gatunków* (1859). Łańcuch pomieszanych porządków i przedziwnych przypadków zamyka okaz może najbardziej osobliwy – zwierzę piszące: „ssak / z cudownie upierzoną watermanem ręką” (*Tomasz Mann*, s. 148). Na tym jednak ewolucyjny proces się nie kończy. Projektowanie trwa dalej, a praca natury nie może zostać nagle zatrzymana. Zasadne więc staje się pytanie z wiersza *Notatka* (1): „Ubyliśmy zwierzętom. / Kto ubędzie nam” (s. 108). Można odnieść wrażenie, iż do ewolucji biologicznej wtrąca się raz po raz Bergsonowska ewolucja twórcza, ponieważ autorka *Chwili* eksponuje nieustające „stawanie się”, podkreśla istotną rolę trudnych do przewidzenia możliwości.

### Dramat antropogenezy

W poezji Wisławy Szymborskiej spojrzenie na naturę i na człowieka w naturze kierowane jest z kosmosu, z jakiegoś nieokreślonego pozaziemskiego miejsca. Pozwala ono dostrzec całość istnienia – w zróżnicowaniu i komplikacji, a także ułożyć poetycką syntezę czasów. Jakby na przekór oczywistym ograniczeniom był nam dostępny ogląd wszechrzeczy. Symultaniczne akcje oddalone w czasie i przestrzeni jednoczą kropla wody – mikrokosmos skupiający w sobie wielką całość kultury i historii (złożonej z drobnych epizodów zwykłego życia). Układ znaczeń w liryku *Woda* (s) wyznacza rozpoznawanie „identyczności w wielości”. Krążenie wód w przyrodzie to raczej rzadki temat poetycki. Dajmy przykład: krakowska Rudawa jest tożsama z „chmurką nad Paryżem” (s. 102). Jednakże świadectwo zapisane w kropli znajduje się w nieustannym ruchu, wymyka się więc poznaniu. Kropla „staje się istniejącym wiecznie mikrokosmosem”, umieszczonym „poza czasem i przestrzenią, albo raczej – jest Bergsonowskim continuum”<sup>9</sup>. Wyobraźnia poetycka pozwala tylko przez chwilę kontemplować lekkie dotknięcie wszechobecnego ładu. Dopiero później pismo natury ulega zatarciu: „Cokolwiek kiedykolwiek gdziekolwiek się działo / spisane jest na wodzie babel” (s. 103).

<sup>9</sup> W.P. Szymański, *Wisława Szymborska „Woda”* [w:] tegoż, *Outsiderzy i słowiarze. Eseje Szkice Interpretacje*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 334–335 [wyróżnienie autora].

Narzędziem poetyckiego badania początków i rozwoju życia na ziemi staje się u Szymborskiej paradoksalne przeniesienie świadomości ludzkiej w imaginacyjną czasoprzestrzeń, kiedy nasza planeta nie była jeszcze zaludniona. Szczególnie ciekawy przykład takiego rozwiązania artystycznego znajdziemy w *Wersji wydarzeń*. „Pobyt poza wiecznością” (KIP) pozwala na to, by ofercie życia przyjrzeć się jak prospektowi biura podróży. Wyprawa w istnienie, czyli swoisty wjazd w poszukiwaniu siedlisk na nowej planecie, łączy się tu integralnie z opowieścią o ewolucji. Przedstawiciele ludzkiego gatunku, którzy zwlekali z wyjazdem, podążają po śladach wcześniejszych pionierów: roślin oraz zwierząt. Prehistoria zamieszkiwania Ziemi, w której człowiek jako podmiotowa świadomość uczestniczyć przecież nie mógł, na pocieszenie i dla eksperymentu myślowego, *post factum* przedstawiana jest jako akt wolnego wyboru. Nadzieja, że wszystko uda się doskonale, rzutowana jest niejako wstecz. Natomiast w wierszu *W zatrzęsieniu* nie ma już mowy o jakichkolwiek możliwościach wyboru. Kostiumy z nieprzeliczonej „garderoby natury” na zasadzie przypadku przydzielane są przez nieznane moce. Gatunkowy strój nie należy wcale do użytkownika: po zdarciu przyjdzie go zwrócić do wielkiego kosmicznego magazynu (*Nic darowane*, KIP).

Antropologia poetycka Wisławy Szymborskiej pełna jest paradoksów. Tak jak w teoriach ewolucji następuje próba pogodzenia przypadku i konieczności, przeprowadzenia linii łączących różnorodność form natury z jednorodną zasadą istnienia. Zatem człowiek to istota osobna i zarazem umieszczona w łańcuchu bytów, lecz chętnie wyrzekająca się pokrewieństwa ze światem natury. Porzucenie zwierzęcych przodków poetka uznaje za przedsięwzięcie ryzykowne, pełne pułapek i niekonsekwencji. W wierszach *Notatka [I]*, *Jaskinia*, *Sto pociech* człowiek wydobywa się z pustki, jego istnienie rozpatrywane jest w perspektywie nicości. Pustka oznacza nie tylko ontologiczne przekreślenie istnienia, ale także stadium ewolucji pozbawionej pierwiastka ludzkiego, czyli świadomości. Nieprzypadkowo w wierszu *Jaskinia* przywołane zostają słynne malowidła z grot Altamiry czy Lascaux – pierwsze dowody ludzkiej „mocy antycypacji” i działania wyobraźni. „Przebudzenie się” człowieka ukazane zostaje w serii znakomitych porównań metaforycznych, które mówią o przestrzeniach do zdobycia – od „iskry skrzeseanej z kamienia / do gwiazdy” (*Notatka [I]*, s. 107). Wymiar rozwijającej się wyobraźni ma tutaj znaczenie najzupełniej elementarne. Wisławie Szymborskiej

bliskie jest myślenie o „wznoszeniu się” człowieka, prezentowane między innymi przez Jacoba Bronowskiego: „To bowiem, co nazywamy ewolucją kulturową, polega na stałym potęgowaniu się i rozszerzaniu ludzkiej wyobraźni”<sup>10</sup>.

Nie spokojne przyrastanie coraz to wyższych form istnienia jest tutaj przedmiotem wypowiedzi, lecz nagły skok jakościowy, niewiarygodnie szybki awans materii oraz – co ważniejsze – ducha. Inna rzecz, że na skutek nagłej metamorfozy gatunek *homo sapiens* zaczął niebezpiecznie przekształcać się w gatunek *homo demens*. Tę ambiwalencję poetka spostrzega z całą wyrazistością. Świat bez ludzi i świat po zaistnieniu człowieka to zupełnie inne światy. Innowacyjna ewolucja u Szymborskiej docenia przede wszystkim rolę umysłu. Człowiek, będący zwierzęciem najmłodszym, źle przystosowanym, bez solidnego oparcia w środowisku naturalnym, wybił się na pozycję odrębną – nieznaną wśród biologicznych pobratymców – dzięki rozwojowi mózgu.

Celna formuła poetycka Szymborskiej w jednym rzucie oddaje dramat antropogenezy: „Wygłowiłeś się z pustki / i bardzo chcesz wiedzieć” (*Jaskinia*, s. 156). Ten koncept lingwistyczny odpowiada znaczeniowo używanemu przez Edgara Morina terminowi „cerebralizacja”<sup>11</sup>. Apostrofę do pierwszego człowieka, do Adama, czy też do narodzin zdolności myślenia, można odczytywać jako podziw pomieszany ze współczuciem, gdyż triumf świadomości stanie się równocześnie udręką naszej egzystencji. Względna przewaga człowieka w świecie innych stworzeń jest wynikiem gatunkowego kalectwa. Przytoczmy fragment z *Lektur nadobowiązkowych* napisany z okazji omówienia książki Vitusa B. Dröschera *Instynkt czy doświadczenie*: „Natura pozbawiła nas tysiąca cudownych właściwości i, co prawda, dała w zamian intelekt, ale jakby zapomniała, że będzie to nasz główny sposób radzenia sobie na świecie” (WLN 100).

Wskazania instynktu oraz umiejętności, które służą zwierzętom, są niedostępne dla człowieka albo zredukowane do postaci szczątkowej „pamięci gatunku”. Może on jedynie rozważać frapujące możliwości – i tak

<sup>10</sup> J. Bronowski, *Potęga wyobraźni*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1988, s. 54.

<sup>11</sup> E. Morin, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, tłum. R. Zimand, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1977, s. 115 i nn. Szczególnie bliska Szymborskiej jest myśl, iż „stary paradygmat przeciwstawiający naturę kulturze rozpadł się. Ewolucja biologiczna i ewolucja kulturowa to dwa aspekty, dwa wzajem powiązane i wzajem na się oddziałujące bieguny całościowego zjawiska – ucłowieczenia”. Tamże, s. 125.



uchylone raz na zawsze. Jak w wierszu o tak bliskim obcowaniu kochanków, że aż dalekim: „Nie fruwać nad nim, nie uciekam mu / pod korzeniami drzew” (\*\*\*) [*Jestem za blisko*], s. 97). Człowiek zachowuje się skandalicznie, jeśli weźmiemy pod uwagę miary natury, osaczenie bowiem i pożeranie partnera pozostaje jedynie aktem symbolicznym:

Już tylko obejmujemy.  
 Obejmujemy żywego.  
 Susem już tylko serca  
 umiając go dopaść.  
 Ku zgorszeniu pajęczycy,  
 krewnej naszej po kądzieli,  
 on nie zostanie pożarty.

(*Żywy*, SP 126)

Pochwała natury ma tu ironiczny wymiar. W cytowanym wierszu czułość budowana jest mianowicie na ruinach pradawnej drapieżności, której relikty przetrwały i trwać będą. Skrachowany Eros pozwala sobie na luksus uczuć. Powstaje oto pieśń „wydziedziczonych z żeńskiej grozy” (SP 126). Ludzkie obyczaje miłosne oglądane od strony natury wydają się dziwaczne, gdyż w miłosnym zauroczeniu nie wyklucza się opiekuńczych gestów wobec bezbronnego mężczyzny, który przypomina nie wspaniałego zdobywcę, lecz dziecko.

Jak pisałem, na ewolucję biologiczną nakłada się ewolucja kulturowa. Wiersz *Sto pociach* można czytać jako przewrotną pochwałę gatunku, który odziedziczył naturę zwierzęcą i zapragnął rozwijać sferę duchową istnienia. Człowiek Szymborskiej tylko w chwili swego wejścia na scenę życia pozostaje czystą potencjalnością („Niechby się wreszcie z grubsza okazało, / czym będzie skoro jest”, *Sto pociach*, SP 59), później, kiedy osłonił złe i dobre skłonności, opisywany jest jako indywidualium rozdwojone również pod względem moralnym. O uczłowiczeniu pojmowanym jako „naturalna zdolność do nabywania kultury i kulturowa możliwość rozwijania natury ludzkiej”<sup>12</sup> Wisława Szymborska nigdy nie zapomina. Kultura kompensuje braki naturalnego wyposażenia człowieka – jego słabość i nieprzystosowanie. Podobnie poetka rozumie dar wyobraźni, wrodzoną przemyślność przewyższającą gatunkowe ułomności. W sferze marzeń sennych tak przedstawia się naśladowanie

<sup>12</sup> Tamże, s. 123.

natury: „Fruwam jak się powinno, / czyli sama z siebie” (*Pochwała snów*, ww 195). W realnym świecie człowiek musi sobie zrekompenzować brak skrzydeł. W wierszu *Akrobata* (SP) przelot z trapezu na trapez możliwy jest jedynie dzięki sile natężonej „nagiej uwagi”: to ryzykowne widowisko ukrywa braki ludzkie, eksponuje zaś odpowiedź na wyzwanie niemożliwego<sup>13</sup>. Przywołany obraz można też czytać metaforycznie: wysiłek każdego artysty i każdego myśliciela przypomina doświadczenie linoskoczka. Generalnie rzecz biorąc, Szymborska podejmuje próby poetyckiego definiowania *ab ovo* skomplikowanej i sprzecznej w sobie natury ludzkiej, a także, co znamienne dla tej poezji, umieszcza dokonania kultury w porządku wynalazków ewolucji.

## Zdumienie

Wygnanie z natury, rozkruszenie Wielkiego Łańcucha Bytu sprawia, że człowiek na powrót musi szukać oparcia w przyrodniczym *uniwersum*. Ogląd świata od wielu stron, uczestnictwo w istnieniu oddalonych od nas gatunków oraz empatyczne rozumienie spraw braci mniejszych to ważne wyznaczniki poznawcze i etyczne twórczości Szymborskiej. Język poetycki zmniejsza tutaj odległość między różnoimiennymi bytami, lecz jej nie przekreśla. Sięgnijmy po przykłady „kynologiczne”. W spotkaniu z innym istnieniem nie znika tajemnica jednoczesnej bliskości i sporego dystansu, a nade wszystko pozornie tylko ugruntowana pozycja w hierarchii istnień wyraźnie traci swą wyrazistość. Dama z portretu poetyckiego w wierszu *Zdumienie* (ww) bada jakość własnego postrzegania i możliwości wspólnotowego oglądu rzeczy: „siedzę i patrzę w ciemny kąć / – tak jak z wzniesionym nagle łbem / patrzy warczące zwane psem?” (ww 185). Wskazane przez zabawną peryfrazę zwierzę postrzega tak samo, czy trochę inaczej? Może ciemny kąć jednak trochę się rozświetli? U Szymborskiej czułość uczestnictwa w życiu pragnie przekroczyć granice jednostkowego świata: „być psem, / albo głąskać go po ciepłej sierści” (*Notatka* [11], CH 360). Natomiast zadufany antropocentryzm, a także manifestowanie dobrego samopoczucia stada

<sup>13</sup> Zob. U. Kozioł, „Przekład podobieństwa” [w:] *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus i D. Wojda, Kraków 1996, s. 341.

ludzkiego w pełnym triumfujących zadęć dyskursie, zasługuje jedynie na destrukcję poprzez śmiech:

Naczelna Rado,  
jakie zręczne ręce,  
jakie wymowne usta,  
ile głowy na karku –

Najwyższa Instancjo,  
cóż za odpowiedzialność na miejsce ogona –

(*Szkielet jaszczura*, ww 181)

Wisława Szymborska znów posługuje się obrazowym skrótem ewolucji. Archaiczne gady przegrywają z niewydarzonym gatunkiem *homo sapiens*. W cytowanym wierszu człowiek myślący, choć rozprawia rozumnie, świetnie kojarzy, sprawnie analizuje zjawiska, pozjadał rozumy, gdyż czytał Kanta i Pascala, jest istotą zaślepioną własnym powodzeniem. Raz za razem daje dowody na bezmyślność tak monstrualną, jak wielkie są szkielety dinozaurów.

Bronowski zauważył, że „każdy z nas ciągnie poprzez ewolucję swój rodowód od pojawienia się życia”<sup>14</sup>. W lirykach Wisławy Szymborskiej ważne są rozpoznania pamięci biologicznej. Poetka zestawia inwentarze pozostawionych w ciele ludzkim reliktywów anatomicznych – dających do myślenia i ambarasujących pamiątek po zwierzęcych przodkach. Wskażmy chociażby frazę z wiersza *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy* (ww): „któraś kostka świętuje we mnie rocznicę” (ww 184) lub konceptualne określenie ze *Stu pociech*: „ręka z płetwy rodem” (sp 158). Dłuższy katalog poświęcony został składnikom ciała utraconym przez człowieka, czyli idącym na rozkurz instynktownym zdolnościom. Progres natury może zostać oceniony inaczej. Otóż Wisława Szymborska tworzy heretycką wizję ewolucji regresywnej. W omawianych utworach pamięć biologiczna obejmuje również zawieszenie człowieka między krwiozerczym instynktem a kulturowym obyciem, między bezwzględną agresją a dobrocią, łagodnością i współczuciem. Niestety ostatnie z wymienionych właściwości nie do końca zostały przyswojone (na przykład *Żywy*, sp; *Uśmiechy*, wl).

<sup>14</sup> J. Bronowski, *Potęga wyobraźni...*, s. 316.

Poetka kładzie nacisk na rozterki poznawcze i beznadziejny trud porządkowania nadmiaru zjawiającej się mnogości form istnienia. Nieślabnących inwencji natury nie sposób opanować (*Urodziny*, ww). Zamiast Linneuszowej systematyki organizmów w utworze Szymborskiej anarchista-klasyfikator posługuje się układem eufoniczno-poetyckim, do tego jeszcze – z emocji i pospiesznego rozgorączkowania – miesza klasy przedmiotów („moreny, mureny i morza i zorze, / i ogień i ogon i orzeł i orzech –”, ww 186). Zapał poznawczy szybko się wyczerpuje, a nieprzeliczone bogactwo osobników maskuje nicość, przesłania zięjącą pustkę, która otacza rzeczy istniejące (\*\*\*) [*Nicość przenicowała się także i dla mnie...*], ww; *Rzeczywistość wymaga*, KIP). Dlatego fenomen życia jest tak cenny. Przydzielona nam chwila istnienia powinna być dobrze wykorzystana, przepełniona zachwytem, zdumieniem, refleksją.

Natura uświetnia ludzką egzystencję: nadaje jej sens i ład. Przynależność człowieka do wielkiej całości to rodzaj zobowiązania: natura ma dostarczać wzorów stałości świata. Na przykład apostrofy do jaskółki wiążą się z uroczystym ślubowaniem kochanków, którym nie wolno zapomnieć o miłosnej inicjacji (*Upamiętnienie*, WDY). Podobnie w elegijnym *Pożegnaniu widoku* (KIP) niezmiennosc pejzażu podtrzymuje wiarę w nieprzemijający porządek wszystkiego, co istnieje, niezależnie od śmierci bliskich osób. Zwierzęta i rośliny – niemal niezauważalni milczący świadkowie naszych wyborów i uczynków – mają do wypełnienia doniosłą misję, przekonują nas bowiem o tym, że niewiarygodne istnienie staje się istnieniem rzeczywistym. Cud metafizyczny musi zostać zakorzeniony w konkretności. Do kategorii ponadnaturalnej niezwykłości zalicza się tutaj raczej pospolite zjawiska. *Mirabile dictu*: „krowy są krowami”, a do magii natury należą „rozfruwające się białe gołębie” (*Jarmark cudów*, LNM 284).

Bujność przyrody, czyli to wszystko, co się pleni, rozrasta i rozprze-strzenia – jak już to zostało zaznaczone – może sprawiać wrażenie stałego rytmu, nawet podsuwać nieśmiały wniosek, że śmierć ma władzę ograniczoną: „Te wszystkie bulwy, strąki / czułki, pletwy, tchawki [...] świadczą o zaległościach / w jej marudnej pracy” (*O śmierci bez przesady*, LNM 255). Podobnie – w liryku *Urodziny* – istotną rolę pełni poetyka wyliczenia, która łączy się z pomysłową detalicznością oglądu świata (i wiedzą naturalisty). Ludzki gatunek wyróżnia tylko świadomość śmierci, natomiast los śmiertelnych dzielimy z innymi przyrodniczymi bytami. W wierszu *Nic darowane* zwraca uwagę szczególnego rodzaju

wyznanie: „Chodzę po świecie / w tłumie innych dłużników. / Na jed-  
nych cięży przymus / spłaty skrzydeł. / Drudzy chcąc nie chcąc / rozliczą  
się z liści” (KIP 318).

W tym szkicu pozostawiłem na uboczu fascynacje poetki geologią, petrografią, krystalografią. Wzmiankowałem jedynie o pełnym semantycznych poetyckich konsekwencji kontraście czasu kosmicznego i czasu ludzkiej egzystencji. Zasadna wydaje się głosa dotycząca zdumienia jako postawy wobec innych istnień oraz narzędzia poetyckiego filozofowania. Według Jacka Łukasiewicza zadomowioną w wierszach Szymborskiej regułę wyznacza „zdziwienie człowieka wśród milczących roślin, zwierząt i kamieni: materii żywej i martwej, nieruchomej i ruchomej, wobec wielorybów i mikrobów [...]. Takie zdziwienia są nagłe i momentalne. Ich chwile krystalizują się w wiersze”<sup>15</sup>.

W poezji Wisławy Szymborskiej entuzjazm dawnych naturalistów ograniczany jest przez historyczne przejścia. Wiarę w niewinność przyrody należy między bajki włożyć. Wielki spektakl ewolucji składa się z niezrozumiałych epizodów, a historia naturalna nie chce posłusznie ułożyć się w Wielki Łańcuch Bytu. Wyobraźnia poetka Szymborskiej żywi się pradawnymi relikami, powraca nieustannie do *genesis* ludzkiego gatunku. Nie licząc na spektakularny skutek, poetka wciąż od nowa podejmuje próby obrony miejsca człowieka na Ziemi zagrożonego przez nasze własne szaleństwo. W tych wierszach nigdy nie słabną zaangażowanie emocji, intelektualna ciekawość, metafizyczne zdumienie.

---

<sup>15</sup> J. Łukasiewicz, *Chwila* [w:] tegoż, *Ruchome cele*, Warszawa 2003, s. III.



# Obcość i bliskość

## Wobec wzorów kultury

W wierszach Wisławy Szymborskiej powtarzają się sytuacje spotkania, w których osvajanie przestrzeni międzyludzkiej i potrzeba bliskości kontrastują z poetyckimi scenami odrzucenia, przerwania relacji, ucieczki od drugiego człowieka, toksycznej ciszy, jaka zapada między partnerami, przypominając stan letargu bądź śmierci. Nic już nie zostanie naprawione ani wyjaśnione, status jednostki samotnej w świecie tylko się utrwała, chociaż rozmowa wciąż jest podejmowana, dialog zaś przybiera wiele kształtów. Zdawałoby się, że przemożna potrzeba kontaktu międzyludzkiego może ustanowić bezpieczną przestrzeń porozumienia, ale to tylko pozór, gdyż w poezji Szymborskiej afekty niszczą właściwe rozeznanie rzeczy, oczekiwania rozmówców wciąż się rozmiągają, dialog istotny nigdy się nie rozwinie, a wymianę bezradnych słów często pochłania milczenie. Nierzadko partnerzy, nawet gdy znajdują się blisko siebie, przechodzą obok „jak obcy / bez gestu i słowa” (*Perspektywa*, D 380) czy też – sparafrazujemy wyrażenie z wiersza *Spis ludności* – „mijają się na wieczność” (SP 131).

Związki międzyludzkie, którym poetka przygląda się z uwagą, mają charakter nietrwały, przelotny, gdyż człowiek, debiutant na scenie życia, nie potrafi dobrze zagrać wyznaczonych ról, rutyna niszczy spontaniczność więzi, degradacji ulegają wysokie wyobrażenia o dialogu. Pragnienie i wycofanie, oczekiwanie i odrzucenie przypominające ruch wahadła wyznaczają rozpatrywane tutaj relacje, które polegają na tym, że „ja”, dążąc ku „innym”, przekracza granice samotności, ale też we własnym osobnym świecie poszukuje oparcia. Co prawda w wierszach Wisławy Szymborskiej cud bycia we dwoje wzbogaca i przemienia człowieka, ale z drugiej strony – wartością jest istnienie pojedyncze: odpowiedzialne, świadomie przeżyte, co wcale nie znaczy, że szczęśliwe

oraz bezkonfliktowe. Na tym terytorium obcujemy z paradoksami. Intymna wspólnota partnerów – tak jak w wierszach *Na wieży Babel* (s) czy \*\*\* [*Jestem za blisko...*] (s) – uświadamia oddalenie, a z oddalonej perspektywy widać dopiero, na czym polega skomplikowanie kontaktów międzyludzkich. Miłość jako fenomen wyłączony z czasu ma być wieczna, ale temu przeczą normalna dramaturgia życia i czas płynący – przynoszący zmianę. Zatem – co podkreśla poetka – partnerzy „przez krótki czas / kochali się na zawsze” (*Perspektywa*, D 380).

W utworach poetyckich Wisławy Szymborskiej problematyka kontaktów międzyludzkich łączy się z rozważaniami o przypadkach i zbiegach okoliczności w naszym życiu, pytaniami o działanie niepojętej siły zwanej losem, ale również, co należy podkreślić, z kryzysem komunikacji językowej. Przy czym w odniesieniu do tych wierszy unikać trzeba określenia gatunkowego „erotyki”, gdyż bezpośrednia liryka wyznania z reguły bywa tutaj zastępowana przez antropologicznie zorientowaną poezję refleksyjną. Otóż w utworach z tomów *Wołanie do Yeti*, *Sól* oraz *Sto pociech* z dużą intensywnością pojawiają się małe traktaty poświęcone miłości, w których docieka się istoty tego zagadkowego fenomenu oraz sporządza kolekcję form porozumienia i nieporozumienia. Wszakże „miłość-niemłość to jeden z centralnych tematów”<sup>1</sup> tej poezji, od utworów z lat 50. do późnych wierszy. W serii wypowiedzi artystycznych, które lokują się w tym porządku, poetka tuszuje zaangażowanie, szukając kulturowych zapośredniczeń, przywołując obiektywizujące konwencje teatralnej gry.

Człowiek, pojmowany u Szymborskiej jak monada Leibniza, prowadzi żywot osobny. Sprzyja to analitycznemu namysłowi, wspiera postawę refleksyjną. Zaangażowanie uczuć nie wyklucza wnikliwej obserwacji, choć dodać trzeba, że w wierszach późnych „ona” i „on”, uczestniczący w grach spotkań i rozstań, uwikłani w dramaturgię przypadków losu, są przedmiotem komentarza kogoś, kto obserwuje i wyciąga wnioski (*Perspektywa*, *Na lotnisku*, w; *Rozwód*, T). Mityczne i literackie wersje miłości, które w kulturze funkcjonują jako wzory zachowań, jako „podpowiadane” sposoby wyrażania zostają odrzucone. Skoro „nadzy kochankowie” (jak przeczytamy w liryku *Upamiętnienie*, WdY) – w tym sensie również, że nieuzbrojeni w dobrze opanowany język miłości – pozostają

<sup>1</sup> J. Kwiatkowski, *Blazen i Hiob* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, wydanie drugie poszerzone, Kraków 1973, s. 338.



na swój sposób bezradni, to relacja miłosna (i międzyludzka), bez wyrazistej formy, najeżona jest trudnościami. Poziom realnego kontaktu u Szymborskiej ściąga na ziemię mity, doświadczenie wspólnego bycia nie potwierdza wizji platońskiej czy romantycznej, w których ważne jest dążenie ku sferze idealnej, jak również wznoszenie się ku rzeczywistości wyższej. Niezmiernie trudno zamknąć miłość w granicach świata realnego i pogodzić transcendującą wartość oraz „niebiański” wzlot z wilczymi, okrutnymi regułami zwykłego życia.

W wierszach z tomu *Wołanie do Yeti* zauroczenie kochanków rychło przechodzi w rozczarowanie, a terytorium miłości wcale nie jest bezpieczne, człowiek bowiem nie dorasta do tego wyjątkowego uczucia i nie pogodzi oddania drugiej osobie z własną odrębnością. We wspomnianym już balladowym *Upamiętnieniu*, w którym poetka posługuje się stylizacją na modlitwę, zaklęcia magii miłosnej kryją w sobie niepokój, że kochankowie zapomną o wyróżnieniu, jakie ich spotkało. Apostrofy kierowane do ustanowionego na chwilę ptasiego bóstwa (możliwe, że wcielenia zmienności) służą (niemożliwemu?) zaklinaniu trwałej miłości: „Jaskółko, spraw, by nigdy / nie zapominali” (WDY 34).

W wierszu *Jawność* jednym z najpiękniejszych – obok *Upamiętnienia* – utworów lirycznych Wisławy Szymborskiej ukazana jest bezbronność zakochanych wobec świata. Przejrzystość uczucia i żarliwość wyrażone zostają tutaj poprzez metaforę światła: „Ja nie przeczułam, tyś nie odgadł, / że nasze serca świecą w mroku” (WDY 31). Jawność, czyli odsłonięcie sekretu, co można odczytywać jako rodzaj zdemaskowania, odsyła do kulturowej sytuacji, w której miłość ma być zakryta przed światem. Bohaterowie nowoczesnej bukoliki nie mogą jednak wyzbyć się wrażenia, że są obserwowani – przez wymaginowane cienie, domowe sprzęty, ptaki czy domyślną ćmę. Obcość azylu domowego jest odwrotnie proporcjonalna do bliskości kochanków. Pojmowanie miłości jako konspiracji żywo przypomina spiskowanie z wiersza Bolesława Leśmiana o incipicie \*\*\* [*Hasło nasze ma dla nas swe dzieje tajemne...*] z cyklu *W malinowym chruśniaku*. Według Szymborskiej kochankom najbardziej zagrażają czas i zmiana – wbrew wyobrażeniu „miłości wiecznej”.

Natomiast w *Obmyślam świat* (WDY) pojawia się poprawiona edycja istnienia, ufundowana na tym, co niemożliwe. Jak przeczytamy w epigramatycznym fragmencie tego cyklu, czas, który pożera wszystko, nie powinien ingerować w sprawy zakochanych. Inicjacja przesłania więc

myśl o przyszłości, zatrzymuje chwilę złożoną z fascynacji i przerażenia. Co więcej, w utopijnej wizji lepszego świata moment wtajemniczenia i zamknięcia w dwuosobowej wspólnotie winien trwać bez końca, bezbronni kochankowie nie mają bowiem sił, by podjąć wyzwanie życia. Lepszy jest dla nich stan zawieszenia, gdyż są „zbyt nadzy, (...) zbyt objęci, z nastroszoną / duszą jak wróblem na ramieniu” (WDY 59). W tych trzech przywoływanych wierszach Szymborskiej o debiutantach miłość czułe spojrzenie i empatia przesączają się przez spokrewnioną z doświadczeniem ironię.

Wskażmy inną jeszcze postać tematu międzyludzkich relacji w tomie *Wołanie do Yeti*. Otóż przemiana, której sprawcą jest Eros, działa doraźnie, nieskutecznie. Według sceptycznie usposobionego „ja” mówiącego metamorfoza w spojrzeniu zakochanej osoby to iluzja, a wcielenie kobiety w różę (symbol miłości oraz piękna) pozostanie nie-do-wcieleniem czy – innymi słowy – mitem kultury. Ta kwestia trzeźwo zostaje osądzona przez bohaterkę wiersza: „mam ciało pojedyncze, nieprzemienne w nic, / jestem jednorazowa aż do szpiku kości” (*Próba*, WDY 53). Symboliczna przemiana zostanie wstrzymana bądź – jako możliwość – wycofana. Jednakże wniosek, że w wierszach Wiśławy Szymborskiej miłość to uczucie destruktywne, byłby przedwczesny. W tej poezji nieusuwalne napięcia pomiędzy oczekiwanym a niemożliwym, mitycznym a realnym, wspomagającym rozwój a ustanawiającym regres pozwalają analizować uczucia ludzkie w całym ich skomplikowaniu.

„Godzina dla trzydziestoletnich” (*Czwarta nad ranem*, WDY), kiedy wartki nurt życia się zatrzymuje, pozwala odważnie wejrzeć w samotną egzystencję. „Ja” – uwolnione od jakichkolwiek serwitutów zewnętrznych – wypełnia jedynie obowiązki wobec siebie. Obecność Innego czy Innych niczego nie ułatwi, nie zażegna odczucia kosmicznego osamotnienia. Czas, który nie należy ani do nocy, ani do poranka, jest tu rodzajem egzystencjalnej przerwy, kiedy energie zdarzeń się wyczerpały i nie rozpoczął się cykl nowego dnia – wraz z marzeniami, złudzeniami, tworzonymi *ad hoc* mitami. Poetka tak pisze o wypełnionej lękiem granicy czasu: „Godzina pusta. / Głucha, czcza. / Dno wszystkich innych godzin” (*Czwarta nad ranem*, WDY 54). O kameralnej grozie, którą skojarzyć można ze skradającą się nicością, o przerażającym rewersie godzin wypełnionych zwykłymi obowiązkami wiedzą ludzie już dojrzały – trzydziestoletni. Szymborska podejmuje więc problematykę dla dorosłych, starając się zrozumieć istotę relacji międzyludzkich

i osobnego istnienia w świecie – bez założeń wstępnych, ze świadomości ryzyka poznawczego. Na pewno nie odsłoni się wyłącznie jasna strona relacji z ludźmi – i rzeczywistością.

### Obrabowani – obdarowani

Jak to już zostało zasugerowane, Wisława Szymborska nie zadowala się jednostronnymi spostrzeżeniami. Rewizja miłosnych mitów nie unicestwia *en bloc* doświadczenia miłości – osobliwego, tajemniczego, a nade wszystko, przy pozorach powszechności, niezwykle rzadkiego. Filozofia wyjątku Wisławy Szymborskiej tak właśnie traktuje zjawisko miłosnej harmonii. Wiele możliwych przypadków rozczarowuje, ale ten jedyny, właśnie rozpatrywany zbieg okoliczności prowadzi ku miłości szczęśliwej. Kochankowie – pisze Szymborska – zostają „wywyższeni ku sobie bez żadnej zasługi” (*Miłość szczęśliwa*, ww). Zmienia się ich świadomość, wzrasta poczucie wartości. Według określenia Rolla Maya w miłosnym związku „jesteśmy wyniesieni ponad to, czym jesteśmy w danym momencie, dosłownie stajemy się czymś więcej, niż byliśmy chwilę przedtem”<sup>2</sup>. Z filozoficznej perspektywy postrzegamy tutaj „uruchomienie sił podmiotowej transcendencji, pozwalających kochającemu na przenoszenie intencjonalnie wyznaczonych wartości – czasem realnie też skonkretyzowanych – z siebie jako twórcy, realizatora i ofiarodawcy, do przedmiotu ukochania. Jest to doniosły – i podniosły – objaw potęgi miłości...”<sup>3</sup>. Dar ze skarbcza aksjologii to jednocześnie zadanie, któremu trudno sprostać. Nobilitacja wyniesienia ponad innych połączona z przemianą wewnętrzną partnerów miłosnych u Szymborskiej napotyka zagrożenia przez brak uważności, koncentracji uczuć, konsekwencji w dostrzeganiu drugiej osoby. Społeczne otoczenie, które odrzuca „wywyższonych”, pragnąc mierności, przeciętności, również staje się czynnikiem destruktywnym.

„Ja” w kontakcie z Innymi traci autonomię istnienia, zostaje odkształcone, w oczach Innych staje się postacią fikcyjną. Jak wyznaje kobieta:

<sup>2</sup> R. May, *Miłość i wola*, tłum. H. Śpiewak, P. Śpiewak, wstęp K. Obuchowski, Warszawa 1978, s. 383.

<sup>3</sup> J. Lipiec, *Filozofia miłości. Obrazy z cyklu „Pejzaż erotyczny” Janusz Trzebiatowski*, Kraków 2016, s. 246.

„Pozwoliłam się wymyślić / na podobieństwo odbicia / w jego oczach” (*Przy winie*, s 85). Stwarzanie w spojrzeniu mężczyzny jest magią o działaniu chwilowym, a także przemianą nietrwałą, ponieważ „ja”, odrzucając opowieści o sobie, powraca do własnego wizerunku, który przestaje być projekcją oraz idealizacją. Albo jeszcze inaczej: magia miłosna tworzy fantazmaty. Trzeźwość oceny, jaką posługuje się „ja” w wierszu *Przy winie*, zaprzecza mitologicznym kreacjom. Otóż „Ewa z zebra, Venus z piany, / Minerwa z głowy Jowisza / były bardziej rzeczywiste” (s 86), niż współczesna autokrytyczna i autoironiczna kobieta, która nie godzi się na zawłaszczenie przez wzrok mężczyzny. Przerwanie czarów miłosnych dokonuje się brutalnie – po idealnym portrecie (zapewne utworzonym na podobieństwo dzieła malarskiego) pozostaje wbity w ścianę gwóźdź. Stworzony konterfekt nie wytrzymuje próby autoanalitycznego osądu. Jakby nagle odsłaniał się ciężar istnienia – wraz z ograniczeniami ustanawianymi przez realność rzeczy. Teraz pustkę należy na powrót wypełnić znaczeniem. W wierszu *Przy winie* oraz innych utworach Szymborskiej od lekcji urzeczowienia<sup>4</sup> i odrzuconych rytuałów miłości przechodzimy do refleksji o samotności człowieka.

Pozornie nieszkodliwy demon przyzwyczajania niepostrzeżenie potrafi zniewolić życiowego partnera. Tak dzieje się w wierszu *Złote gody* (s), w którym niepokój wyzwania miłosnego po półwieczu małżeństwa zostaje zamieniony na obojętne, tym razem łagodnie niszczące przyzwyczajenie. Historia współżycia przedstawiana jest w wierszu Szymborskiej jako dialektyka „obrabowania” i „obdarowania” – słów skądinąd pokrewnych brzmieniowo. Za pokrewną parę pojęć uznamy tutaj „przywłaszczanie” i „wywłaszczanie”, bo też partnerzy życiowi takie działania praktykują – świadomie i na pół świadomie. Powiedzmy w skrócie: zniewolenie w kostiumie przyzwyczajania wzmaga się wraz z przyrastającymi latami. W *Złotych godach* Szymborskiej znajdziemy świętą poetycką definicję pożądania: „napaść na niepodobieństwo” (s 78).

4 S. Balbus pisze, iż „w zbiorze *Sól* można wskazać wiersze, w których dominuje dramat wyobcowania i urzeczowienia »ja« w najbardziej intymnych, bo erotycznych relacjach międzyludzkich (np. *Chwila w Troi*, *Cień*, *Niespodziane spotkanie*, *Złote gody*, *Ballada*, *«Jestem za blisko»*, i zwłaszcza *Przy winie*, a poza erotyką np. *Muzeum*) i ów dramat faktycznie podatny jest na interpretacje dialektyki »ja« i »nie-ja«, jak ją ówczesnie eksponowano”. Tenże, „*Jesteś tylko jedną z rzeczy wielu*” [„*Ja*” wobec rzeczy w poezji Szymborskiej] [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach refleksji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 127.

Znamienna jest tutaj sekwencja pytań dotyczących dominacji, bez gotowych odpowiedzi, że to wyłącznie strona męska dokonuje agresywnego zawłaszczenia partnerki, a także wprowadzających problem zanikania odmienności płci. Ufundowana na różnicy relacja przechodzi w pozbawioną napięć, a zarazem dręczącą identyczność:

Kto z nich jest podwojony, a kogo tu brak?

Kto się uśmiecha dwoma uśmiechami?

Czyj głos rozbrzmiewa na dwa głosy?

[...]

Kto tutaj żyje, a kto zmarł

wplątany w linie – czyjej dłoni?

(*Złote gody*, s 78)

Warto wspomnieć, że ważnym wyznacznikiem poetyki Szymborskiej jest wyliczenie czy też nagromadzenie przykładów alternatywnych – ułożonych w linie retorycznego następstwa. W *Złotych godach* rozpraszanie się ciekawości znosi różnice między partnerami. Zatem czas sprawia, iż „spełza płeć, tleją tajemnice” (s 78). Co znamienne, w wierszu tym jubileusz małżeński ma wymowę dwuznaczną: oto głosi się triumf upartego trwania i przetrwania, a jednocześnie poetka rozważa kwestię symbolicznej, rozłożonej na raty, stopniowej duchowej śmierci. Z drugiej jednak strony odwieczna walka kobiety i mężczyzny schodzi na plan dalszy, ważniejsze bowiem – jak pisze Aneta Wiatr – staje się „spotkanie płci w fundamentalnym człowieczeństwie”<sup>5</sup>.

W porządku pytań oraz spostrzeżeń lekko zaznaczony zostaje trop parodii literackich (i dydaktycznych) zdań sentencjonalnych – w rodzaju: „Zażyłość jest najdoskonalszą z matek” (s 78). W *Złotych godach* poetka posługuje się retoryką gwałtowności i uspokojenia, tworzącą konflikt znaczeń. Osobnym przedmiotem rozważań powinna być oryginalność metafor Szymborskiej. Weźmy wypis dotyczący miłosnego przyzwyczajenia i obniżania się jakości przeżyć emocjonalnych. Semantyka dotyku przekornie wyraża zanikanie afektu: „w ramionach zostało powietrze / przeźroczyście po odlocie błyskawic” (s 78). Czytelnicy otrzymują rodzaj rachunku zysków i strat. Taką zasadę wyważania racji

5 A. Wiatr, *Płeć pióra: baba, kobieta, człowiek* (Świrszczyńska – Hillar – Szymborska) [w:] tejsze, *Szyzyf poezji w piekle współczesności. Rzecz o Wistawie Szymborskiej*, Warszawa 1996, s. 39.

„za” i „przeciw” często spotykamy w wierszach Szymborskiej. Zatem w *Złotych godach* osłabienie relacji erotycznej kompensowane jest po stronie – jak powiada Wiesława Wantuch – „pojednania uwolnionego od pośrednictwa słów, teatralności gestów, przymusu dystansu”<sup>6</sup>.

Przejęć wypada do kolejnych przykładów opracowania tematów miłosnych. W wierszu *Nic dwa razy* (WDY) poszukiwanie „zgody” kochanków, którzy przede wszystkim doświadczają różnicy, wyrażone zostaje w kształcie piosenkowego refrenu. Błaha forma podkreśla powtarzalność udziału w grze, która jest stara jak rodzaj ludzki, przy czym u jej początków fascynacja rodzi się z odmienności i odrębności. Wszakże partnerzy różnią się od siebie „jak dwie krople czystej wody” (WDY 29). Zaprzeczony idiom zachowuje ślad po pierwotnym znaczeniu, ten frazeologizm bowiem w obrazowy sposób nazywa podobieństwo. Liryk *Nic dwa razy* można odczytywać jako wypowiedź o wartości chwili bycia we dwoje. I znów ważną rolę odgrywa rozwarstwiony podwójny sens. „Zła godzina” – może nieobecności partnera, może uświadomienia, że istniejemy osobno, odwraca goethowski zachwyt chwilą. Ten czas – niepełny i niedopełniony – szybko winien odchodzić w przeszłość:

Czemu ty się, zła godzino,  
Z niepotrzebnym mieszasz lękiem?  
Jesteś – a więc musisz minąć.  
Miniesz – a więc to jest piękne.

(*Nic dwa razy*, WDY 28)

Płynący czas ma wyzwolić inne piękno – relacji miłosnej, o której wcale nie możemy orzekać, że będzie trwała. Poetka wspomina jedynie o „próbie” – podejmowanej z umiarkowaną nadzieją. Człowiek Szymborskiej to uczeń „w szkole świata”<sup>7</sup>, nieustanny debiutant na scenie życia, który niczego nie może ani powtórzyć, ani zażegnać. W kalkulacje miłosne nie należy wpisywać szczęśliwych finałów. Jednakże w *Nic dwa razy* idea jednorazowego szczęścia jest bardzo mocna. Nie należy więc podczas lektury przeoczyć niewyrażonego wprost przeświadczenia, iż

<sup>6</sup> W. Wantuch, *Miłość na wieży Babel (O liryce miłosnej Wisławy Szymborskiej)* [w:] *Wokół Szymborskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka II (XXII)”, Poznań 1995, s. 102.

<sup>7</sup> O metaforach edukacyjnych w twórczości Szymborskiej ciekawie pisał Edward Balcerzan, *W szkole świata* [w:] *Szymborska. Szkice*, Warszawa 1996, s. 41 i nn.

bycie we dwoje to jeden z przykładów rzeczy cudownych, delikatnych, istniejących, a zarazem rozwiewających się, nie dość dobrze przeżytych, niepochwytnych.

### Teatr miłosny wciąż grany

Teatralizację bliskości oraz rozstania odnajdziemy w wierszach Szymborskiej *Buffo* (WDY) oraz *Sen nocy letniej* (WDY). Gwałtowne gesty, takie jak na pół kiczowate samobójstwo, powierza się tutaj odbiciom i sobowtórom:

Będę, ach, lekka w ruchu ramion,  
 ach, lekka w odwróceniu głowy,  
 królu, przy naszym pożegnaniu,  
 królu, na stacji kolejowej.  
 Królu, to błazen o tej porze,  
 królu, połóż się na torze.

(*Cień*, s 69)

Nie ulega wątpliwości, że w cytowanym fragmencie mamy do czynienia z parodią monologu scenicznego i na pół zabawową destrukcją afektowanych gestów. Stylizowana zabawa w dworską ceremonię, przebieganie bohaterów „farsy” miłosnej w królewskie szaty zakrywa wymowę właściwego dramatu. Sztuka aktorska do tego służy, by dzielnie znieść rozstanie<sup>8</sup>. Tylko „cień” – plebejusz i błazen – wprowadza (pomyślane) rozwiązanie w złym guście, czyli samobójstwo. W teatrze uczucia i gesty gwałtowne mogą powracać, być odegrane wielokrotnie – inaczej niż w życiu, w którym „nic nie jest poprzedzone próbą”<sup>9</sup>. Błazeństwo miłości u Szymborskiej podszyte zostaje przeżyciami serio – o głębszym znaczeniu. Śmieszność, paradoksalnie niewesoła, to integralna cecha przeżyć człowieka, który wystawia się na ryzyko miłości. Powagę oprawionego w ramy konwencji teatralnej doświadczenia poetka powierza milczeniu.

<sup>8</sup> O teatralizacji rozstań w wierszach Szymborskiej zob. B. Przymuszała, *Bezradność. Na marginesie wierszy Wisławy Szymborskiej* [w:] *Niepojęty przypadek...*, s. 322 i nn.

<sup>9</sup> A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska...*, s. 112.

Aktorstwo, a nawet mające swe zalety komedianctwo, u Szymborskiej łączą się w omawianych utworach z kulturowym pojmowaniem miłości. I co znów jest paradoksem – sztuczność bocznymi drzwiami wprowadza pochwałę żarliwości, tak trudną do osiągnięcia w dojrzałym życiu. Zatracić się w uczuciu miłosnym, złożyć z siebie ofiarę, umrzeć – na to można sobie pozwolić w teatrze (*Reszta*, s). Dojrzałość u Szymborskiej to utrata złudzeń. Egzaltowana nastolatka jest śmieszna, lecz autentyczna, człowiek dorosły natomiast traci spontaniczność, wyrasta z romantycznych wzlotów, a miejsce wyobrażenia idealnej miłości zajmuje erotyzm, o którym z dyskrecją trzeba milczeć. Za przykład niech posłuży wiersz *Śmiech* (SP). Dziewczynka (miniona postać mówiącego „ja”) w naiwnym teatrze interpersonalnym pragnie rozpoznać nieznanne jeszcze uczucie. Inscenizując wypadek, stara się przyciągnąć uwagę studenta i sądzi, iż zostać zauważoną to już bardzo wiele. Jeśli wyobrazimy sobie powrót tamtej dziewczynki – w najmniej stosownej chwili przeżywanego przez dorosłą kobietę miłosnego spełnienia – to porozumienie dwóch świadomości: przeszłej i obecnej, byłoby niemożliwe. Podłotek z innej czasoprzestrzeni okazałby się jedynie upiorem, duchem-powrotnikiem, intruzem podczas schadzki. Oto perswazja kierowana do samej siebie sprzed lat:

Idź sobie, nie mam czasu.

No przecież widzisz,  
że światło zgaszone.

[...]

Nie szarp za klamkę –  
ten, co się roześmiał,  
ten, co mnie objął,  
to nie jest twój student.

(*Śmiech*, SP 123)

Wisława Szymborska analizuje role kulturowe kobiety i mężczyzny, zdarzenia życiowe konfrontuje z konwencjami literackimi. Wydobywając relacje miłosne z mitologicznej otoczki, stara się uchwycić istotę doświadczenia – niezależnie od dobrego czy złego finału. Zaciekawienie melodramatem, a także stroną sensacyjną kłopotów miłosnych, ukształtowane wedle złego gustu kultury masowej, zostaje oddalone. Jak przeczytamy w wierszu *Album*:



Nikt w rodzinie nie umarł z miłości.  
 Co tam było to było, ale nic dla mitu,  
 [...]
 Żadnego zaduszenia się w stylowej szafie,  
 kiedy to raptem wraca mąż kochanki!  
 [...]
 I nigdy z pistoletem do ogrodu!  
 (SP 121)

Nieco prowokując odbiorców, poetka celowo gromadzi wyobrażenia stereotypowe, z niskich obszarów zbiorowej wyobraźni, bawi się kiczowatymi fabułami. Odnajdziemy w tym pośrednio zasygnalizowaną myśl, iż wielkim wyzwaniem jest zwyczajność życia – nieprzejrzystego, niepojętego, bywa, że cudownego.

### Miłość szczęśliwa oraz inne wtajemniczenia

Rzeczniczka dyskrecji wypowiada się o miłościach zwyczajnych, nieupamiętnionych, niezmitologizowanych w literaturze albo – rozpatrując „wytwarzanie” miłosnej chemii – rozważa udział przypadku i losu, przedstawia chimeryczną dramaturgię spotkań dwojga ludzi. W wypowiedziach poetyckich Szymborskiej istotną rolę odgrywają domysły: czy miłość szczęśliwa jest utopijnym programem, mitem, grą społeczną – prowadzoną dla innych, wyjątkiem wśród wielu „nie-miłości”, darem, z którym nie wiadomo, co zrobić, faktem istniejącym, lecz niezrozumiałym dla zjadaczy chleba? W każdym razie obserwacja z zewnątrz „teatru miłosnego” wyzwala uwagi o naruszeniu niepisanego porządku, o nietakcie szczęścia:

Spójrzcie na tych szczęśliwych:  
 gdyby się chociaż maskowali trochę,  
 udawali zgnębienie krzepiąc tym przyjaciół!  
 Słuchajcie, jak się śmieją – obraźliwie.  
 Jakim językiem mówią – zrozumiałym na pozór.  
 A te ich ceremonie, ceregiele,  
 wymyślne obowiązki względem siebie –  
 wygląda to na zmwowę za plecami ludzkości!

(*Miłość szczęśliwa*, ww 197)

Ludzie szczęśliwi są więc naznaczeni, wytykani palcami, arogancy – z definicji? Czy możliwy jest tylko demokratyzm smutku i niepowodzenia? Kiedyś Karol Irzykowski ułożył taki aforyzm: „Przyjacielu, żeby cię rozweselić, opowiem ci moje nowe zmartwienie”<sup>10</sup>. Wisława Szymborska zdaje się podążać podobną drogą. Miłość może się wydać obrazą dla tych, którzy tego uczucia nie doznali. W omawianym wierszu oskarżenie szczęśliwych kochanków wygłasza anonim – wcielenie przeciętności, ale skoro nie dysponujemy pewnością, czy to monolog, czy też dialog, być może spisane zostają głosy ulicy.

W sposób bardzo wyrazisty ironia dochodzi tu głosu, o czym świadczy rozszczepienie instancji nadawczej. W wierszu *Miłość szczęśliwa* podmiot nie jest jednolity, a zmienne kreacje osoby mówiącej wprowadzają kilka postaci dyskursu. Otóż w pierwszej fazie rozważań ujawnia się, obce przecieży poetce, spojrzenie pragmatyczne, absurdalny język statystyki mierzy zaś nieprzydatność szczęścia. W drugiej części rozważań następuje demaskacja rytuałów miłosnych, ponieważ jawność w tym zakresie uznać należy za manifestację zuchwalstwa. I dodajmy, że nie można liczyć na empatię ze strony niekochanych, gdyż są oni wcieloną, obrażoną zazdrością. W sekwencji trzeciej odczytywanego wiersza włącza się wyrafinowany oskarżyciel przedstawiający wizję utopii powszechnej szczęśliwej miłości, która odbierałaby literaturze prawo do pięknych kłamstw oraz – przeczyłaby rozsądkowi. Gdyby miłość szczęśliwa stała się normą, to wówczas „na co liczyć by mogły religie, poezje” (ww 197) oraz obietnice, pouczenia i mity kultury? Natomiast głos czwarty w fingoanej dyskusji o miłości szczęśliwej, najbliższy poetce, sprawia, że dokonuje się znamieny zwrot. Przede wszystkim zanegowane zostają wypowiedziane dotychczas przeświadczenia – wraz ze zgromadzonym zasobem argumentów.

Poetka analizuje przyczyny społecznego odrzucenia ludzi szczęśliwych. Głosi pochwałę wartości uczucia pełnego i odwzajemnionego, które – wbrew wzmówieniom – należy do zjawisk niezwykle rzadkich. José Ortega y Gasset, zastanawiając się nad tego rodzaju „boskim przypadkiem”, w szkicu *Ku psychologii interesującego mężczyzny* pisze o trudnych do spełnienia warunkach, wskazując między innymi na „nie-wyczerpany instynkt wędrowania, nieokiełznany popęd do odchodzenia

<sup>10</sup> K. Irzykowski, *Aforyzmy* [w:] tegoż, *Pisma*, red. A. Lam: *Stoń wśród porcelany; Lżejszy kaliber*, Kraków 1976, s. 576.

od siebie ku drugiemu oraz nadzwyczajną wprost umiejętność, która pozwala nam natychmiast, intuicyjnie, poznawać innych ludzi, łączyć naturę ich wnętrza z treścią wyrażoną przez ciało”<sup>11</sup>. Poetka nie poddaje wybrańców losu tego rodzaju egzaminowi z zalet ducha i charakteru, choć przecież umieszczone zostają one w tle, na pierwszym planie natomiast sytuuje rozumienie miłości jako daru oraz arystokratyczne wyniesienie ponad przeciętne aspiracje. I jeszcze: tym, którzy nie wierzą w miłość szczęśliwą, nie przyjmują „skandalu z wysokich sfer Życia” (*Miłość szczęśliwa*, ww 198), należy współczuć, gdyż nigdy niczego nie będą wiedzieć o istocie wywyższenia. Co zastanawiające, specjalistka od rozstań głosi apologię miłości szczęśliwej...

Nietrudno zauważyć, że wiersze Szymborskiej poświęcone prywatnej filozofii spotkania mają charakter polemiczny, przewartościowane bowiem zostają społeczne mniemania o pierwszej miłości, która – wedle porzekadła – „nie rdzewieje”. Już w wierszu *Pod jedną gwiazdką* przeczytamy: „Przepraszam dawną miłość, że nową uważam za pierwszą” (ww 200). Podobne ujęcie tematu czytelnicy rozpoznają w dyptyku *Miłość od pierwszego wejrzenia* (KIP) oraz *Pierwsza miłość* (CH) – odczytywanym często z wierszem *Miłość szczęśliwa*. W ten porządek wpisuje się też *Seans* (KIP), w którym – za pośrednictwem języka konwersacji – rozpatrywane są budujące i radosne igraszki przypadków, nie tylko zresztą miłosnych. Jednak ekstatyczna radość z powodu szczęśliwych przypadków okazuje się „rozjaśniająca i złudna” (KIP 309).

W wierszu *Miłość od pierwszego wejrzenia* sporządzony został katalog wróżb czy też znaków zapowiednich, które sugerują, iż mikrohistoria codzienności długo pracowała na to, by dwoje ludzi mogło się spotkać<sup>12</sup>. Wolno się domyślać, choć nie zyskamy żadnej pewności, że zamazane i rozproszone w drobinach codziennych wypadków fatum naznaczało życie obojga partnerów, o czym oni sami nie mogli wiedzieć. Zauważmy, że poetka wyznacza różnicę między przypadkiem a losem:

<sup>11</sup> J. Ortega y Gasset, *Ku psychologii interesującego mężczyzny* [w:] tegoż, *Szkice o miłości*, tłum. K. Kamyszew, posł. M. Szpakowska, Warszawa 1989, s. 177–178.

<sup>12</sup> O konieczności i przypadku w spotkaniach międzyludzkich zob. uwagi M. Burzki-Janik, *Poetyckie portrety kobiet* [w:] tejże, „Tyle naraz świata...” *Szkice o poezji Wisławy Szymborskiej*, Opole 2012, s. 29–30.

Bardzo by ich zdziwiło,  
 że od dłuższego już czasu  
 bawił się nimi przypadek.  
 Jeszcze nie całkiem gotów  
 zamienić się dla nich w los

(*Miłość od pierwszego wejrzenia*, KIP 310)

Siła Erosa bywa podstępna. Według Stanisława Balbusa miłość

objawia się kochankom jako nieunikniona konieczność [...]. Ma naturę paradoksalną, która raz po raz ujawnia się w szeregu rozmaitych zdroworozumowych, a nawet ontologicznych „niemożliwości”. Wyłania się z nieprzewidywalnej przez logikę i rozsądek nieskończonej serii tajemniczych strategii heraklitejskiego czasu<sup>13</sup>.

Nic oczywistego – w dziedzinie uczuć również. Tajemnicza praca przypadków, która obraca się w „konieczność” lub los, kwestionuje częściej akceptowaną koncepcję spojrzenia-olśnienia-miłości. W gruncie rzeczy subtelne rozważania o spotkaniu międzyludzkim uświadamiają, że skupiać się należy na grze możliwości, deszyfrować uważnie księgę życia, która – jak przeczytamy w liryku *Miłość od pierwszego wejrzenia* – jest „zawsze otwarta w połowie” (KIP 311).

Kolejna wariacja – *Pierwsza miłość* – utrzymana jest w poetyce wyznania. Potoczne przekonanie windujące na wyżyny debiut doświadczenia miłosnego okazuje się sprawą dyskusyjną. Romantyczna inicjacja, taka jak Mickiewiczowskie „pierwsze kochanie”, która mogłaby stać się emocjonalnym kapitałem na całe życie, w rachunku wspomnień Szymborskiej traci moc symboliczną i mityczną. Zamieranie pamięci ewokuje myślenie o pustce, o nieobecności, a więc spokrewnione jest ze śmiercią:

Inne miłości  
 głęboko do tej pory oddychają we mnie.  
 Tej brak tchu, żeby westchnąć.  
 [...]  
 niepamiętana,  
 nieśniąca się nawet,  
 oswaja mnie ze śmiercią.

(*Pierwsza miłość*, CH 345)

<sup>13</sup> S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 89.

Spotkanie po latach bywa niebezpieczne, ujawnia bowiem rozmiar zrujnowania, jakiemu uległo dawne uczucie: „Nasze jedyne spotkanie po latach / to rozmowa dwóch krzeseł / przy zimnym stoliku” (*Pierwsza miłość*, CH 345). Martwy dialog, bez rozwoju, konkluzji i nadziei przypomina nieruchomość mebli, a bezradna obecność dwojga ludzi – niegdyś sobą zafascynowanych – jest właściwie duchową nieobecnością. Odwołując się do tytułu cyklu malarskiego Andrzeja Wróblewskiego, można powiedzieć, że „ukrzesłowienie” Szymborskiej to grzęźnięcie w uprzejmościach, w zaklinaniach, w których głos kłamie intencjom, a mdła poprawność panuje nad prawdą. W tym miejscu przypomina się sytuacja przedstawiona we wcześniejszym wierszu *Niespodziane spotkanie* (s) i zapewne ten intertekstualny odsyłacz nie jest ani przypadkowy, ani marginalny.

Bestiarium namiętności zostaje poskromione, gry mocne afekty nie mają już znaczenia, dawne szwały zastępuje zabijające zubożenie. Nikt już nikogo nie pożre w miłosnym zapamiętaniu:

Nasze tygrysy piją mleko.  
 Nasze jastrzębie chodzą pieszo.  
 Nasze rekiny toną w wodzie.  
 Nasze wilki ziewają przed otwartą klatką.  
 [...]
   
 Nasi ludzie  
 nie umieją mówić z sobą.

(*Niespodziane spotkanie*, s 77)

Drapieżnicy zachowują się niezgodnie ze swoją naturą. Te alegorie zwierzęce, które uznać można za negatyw rajskiego porządku znane go z Biblii, nie są u Szymborskiej znakami zrozumienia, lecz wyrażają bezradność. „Wyciszone emocje” wzmagają obcość, paraliżują mowę, zatrzymując w martwym punkcie możliwość jakiegokolwiek komunikacji. Podobnie jak apatia działa wytrenowana poprawność. Oto konstatacja Doroty Wojdy: „to, co [...] ludzkie, nie umie podjąć ze sobą dialogu, a to, co bestialskie, nie powoduje już emocji”<sup>14</sup>. Persony spełniające niewygodną misję, wydelegowane do niechcianego kontaktu, skazane zostały na klęskę.

<sup>14</sup> D. Wojda, *Sprzeczność uczuć. O liryce miłosnej Wisławy Szymborskiej*, „Dekada Literacka” 2008, nr 2–3, s. 120.

## Kryzys kontaktu i dialogu

W tym miejscu uchwytne staje się kwestia komunikacyjnego porażenia. Język nie tworzy przestrzeni mediacji, nie sprzyja rozumnemu i rozumiejącemu spotkaniu. Przeciwnie: okrucieństwo rozstania, gorycz obojętności, bezwzględność pretensji zostają podkreślone w mowie i milczeniu. Od zamkniętego we własnym *ego* postrzegania rzeczywistości nie sposób już przejść do wspólnotowego „my”. W wierszu Szymborskiej ludzie-monady, wchodząc w relację niby-dialogową, nie widzą się nawzajem i – nie chcą słuchać. W tych wypowiedziach nakładają się na siebie oniryczne wizje katastrofy (zapewne zapowiadają one koniec świata tworzonego przez dwoje ludzi), obrazy odniesionych ran psychicznych, podejrzenia i oskarżenia, wyznania, relikty czulej relacji. Reguły rozmowy zostają naruszone, gdyż każdy z uczestników wygłasza tylko swoje kwestie, rozpada się więc spójność dialogu, zniweczona zostaje wspólna sfera doświadczeń pojmowana jako warunek porozumienia<sup>15</sup>. Tytułowa „wieża Babel” to – według formuły Anny Węgrzyniak – „konflikt nieprzenikliwych, osobnych świadomości”<sup>16</sup>. Ze strzępów dialogu miłosnego nie wyłoni się pomysł naprawienia związku, bo też zasłyszane wzory języka panują nad rozmówcami. Niejako automatycznie banalizują oni dyskurs miłosny. Znowu nieodparte pozostaje wrażenie teatru pustych słów, daremnych gestów. Na tej scenie wyczerpuje się przekazywana w języku energia spotkania.

Sytuacje, w których pozostaje się bez słowa, przedstawiane zostały przez poetkę w wierszach *Bez tytułu* (s) oraz *Ballada* (s). W pierwszym utworze rozpad więzi burzy istniejący mikrokosmos relacji, w drugim – duchowe unicestwienie kobiety, porównywane przez poetkę do morderstwa, każe bohaterce żyć w namiastkach dawnego życia. Jak nakręcona lalka automatycznie podejmuje ona czynności codzienne. W odwecie na wiarołomcy zniszczone zostaną pamiątki, wywabione ślady dawnej sympatii. Podobny scenariusz nieodwołalnego rozstania odnajdziemy w wierszu *Bez tytułu*. Analizowana jest w nim niemożliwość

<sup>15</sup> Por. Z. Kloch, *Uwagi o wspólnocie języka i porozumiewaniu się inspirowane wierszem „Na wieży Babel” Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1998, nr 4, s. 142–143.

<sup>16</sup> A. Węgrzyniak, *Nie ma rozpuszty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Katowice [1996], s. 37.

jakiegokolwiek ruchu, mającego na powrót zbliżyć partnerów, ale krytyczny osąd obejmuje również brak stylu i klasy tego rodzaju prób. Mówiąca zwraca uwagę na materialność faktu, na dręczącą realność, od której odwołania nie będzie, gdyż fantazje i fikcje literackie nie mają tu nic do rzeczy, podobnie jak „dwa miliony nakładu greckiej mitologii” (*Bez tytułu*, s 76).

Zmiana się nie zdarzy, ciężka, uciążliwa obecność kobiety i mężczyzny w jednej przestrzeni, już dla siebie obcych, potwierdza i podwaja odbicie w obiektywizującej (osądzającej) chłodnej tafli lustra. Bohaterowie „pozostali sami, / tak bardzo bez jednego słowa” (*Bez tytułu*). „Niemiłość” nie może być nawet zwerbalizowana, gdyż poraża rozumienie i zrozumienie. Kryzysowi miłosnej relacji odpowiada kryzys języka. Jednocześnie w utworach Wisławy Szymborskiej to, co się nie zdarza, porównywane jest z możliwościami spełnionymi, z pozytywną wersją wypadków. W wierszu *Dworzec* udane spotkanie rozgrywa się „poza zasięgiem / naszej obecności. // W raj u utraconym / prawdopodobieństwa” (SP 125), czyli na wyspie utopii szczęśliwych kochanków.

### Razem i osobno

Opisywane paradoksy, gry możliwości oraz ujęcia negatywne uzupełnić chciałbym o szczególny temat twórczości Szymborskiej – o przewrotną apologię stanu, który nazwać by można wolnością od miłosnych zobowiązań. Taką dwuznaczną pochwałę znamy z wiersza *Podziękowanie* (WL). Bez miłości bowiem plany się ziszczają, aspiracje realizują, równowadze psychicznej nic nie zagraża, a spotkania, kiedy Eros nie miesza szyków, są nieodmiennie udane. Zrozumienie bez miłosnych komplikacji zdaje się pełne. W tak określonych warunkach „ja” wybacza innym to, „czego miłość nie wybaczyłaby nigdy” (205). Wolności, jaką dysponuje „ja”, nic nie ogranicza i nic nie przesłania uważnego spojrzenia na realną rzeczywistość. Cnoty oświeceniowe, takie jak rozum i tolerancja przeciwstawiane są fanatyzmowi miłości.

Pokój i spokój bycia z ludźmi ewokują wizję idealną. Jednak poecie nie można do końca wierzyć, gdyż ironia zastawia na czytających pułapkę. Istnienie osobne, które obiecuje tak wiele, naznaczone jest właśnie brakiem więzi miłosnej. Powiedzmy w skrócie, iż homeostaza psychiczna i niepokój, jasny plan życiowy i zakłócenia przez

niespodzianki, konsekwencja intelektualna i pierwiastek emocjonalny tworzą w wierszach Szymborskiej pełnię podmiotowego przeżywania świata. Zakładaną, trudną do osiągnięcia, bowiem to, co ludzkie – według rekonstruowanych przesłań – składa się z pęknięć, niekonsekwencji, sprzeczności.

Ekstazy miłosne, co Szymborska wiele razy udowadnia, szybko przechodzą we własne przeciwieństwo. Kulturowe (idealne) wzory dalekie są od spełnienia w prawdziwym życiu, a dyskursy miłosne ujawniają własną zapaść. Zastrzec jednak należy, że rozważania o relacjach międzyludzkich, choć mocny akcent pada na doświadczenia więzi intymnej, w wierszach Wisławy Szymborskiej mają charakter bardziej uniwersalny. W rozmowie, nawet banalnej, można się schronić przed wielką kosmiczną samotnością, przed enigmatem bycia w świecie. Jak zauważa Arent van Nieuwerkerken:

W tej poezji niemożność ludzkiej komunikacji jest tylko jednym znikomym aspektem znacznie szerszego problemu naszej (mojej?) bezradności w obliczu milczenia wszechświata. Komunikacja nie wymaga zatem jedynie tego, byśmy opanowali lub rozszyfrowali jakiś kod, lecz zakłada pewną współmierność egzystencjalną między rozmówcami<sup>17</sup>.

Znamienne jednak, że wedle rozpoznań Wisławy Szymborskiej pragnienie kontaktu nie na wiele się zdaje. W spotkaniu z „sytuacjami granicznymi” – śmiercią, chorobą, cierpieniem, z wyrokami losu i historii, z nieprzejrzystością tajemnicy istnienia – człowiek pozostaje sam ze sobą. Wtedy dotkliwie odczuwa samotną obecność w świecie. Inny nie może przyjść z pomocą w przeżywaniu istotnych problemów egzystencji ani znacząco dopomagać w chwili zasadniczych wyborów życiowych. Drugi człowiek jest pomocnikiem bez mocy sprawczej, doradcą i prorokiem bez siły perswazji (*Monolog dla Kasandry*, SP), nieskutecznym terapeutą przerażonym własną misją (*Relacja ze szpitala*, SP), bezradnym świadkiem zdarzeń tragicznych (*Wypadek drogowy*, D; *Identyfikacja*, T).

W odczytywanych wierszach forma między ludźmi nie tyle się tworzy, ile – inaczej niż u Gombrowicza – rozpada się bądź traci wyrazistość. Nie sposób opracować nieporozumienia, każdy z partnerów

17 A. van Nieuwerkerken, *Wisława Szymborska i cudowność odczarowanego świata* [w:] tegoż, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 371.



zatrzaśnięty zostaje we własnym świecie. W wierszach Szymborskiej spektrum komunikacji międzyludzkiej rozciąga się pomiędzy lirycznymi opisami bycia wspólnego a bezradnymi rozpoznaniem utraty obszaru bezpieczeństwa oraz łagodności. Poetka nie cofa się przed sprzecznościami, odważnie ukazuje dylematy i dychotomie, wchodzi w spór z mitologiami miłosnych wtajemniczeń. W refleksji Wisławy Szymborskiej o światach międzyludzkich nie można rozdzielać smutku i radości, rozczarowania i pragnienia, nadziei pokładanej w obcowaniu dwojga ludzi – oraz przyjęcia reguł życia samotnego.



# Zamiast traktatu poetyckiego

(wokół *Recenzji z nienapisanego wiersza*)

## Szyborska o Szyborskiej

### *Recenzja z nienapisanego wiersza*

W pierwszych słowach utworu  
autorka stwierdza, że Ziemia jest mała,  
niebo natomiast duże do przesady,  
a gwiazd, cytując: „więcej w nim niż trzeba”.

W opisie nieba czuć pewną bezradność,  
autorka gubi się w strasznym przestworze,  
uderza ją martwota wielu planet  
i wkrótce w jej umyśle (dodajmy: nieścislým)  
zaczyna rodzić się pytanie,  
czy aby jednak nie jesteśmy sami  
pod słońcem, pod wszystkimi na świecie słońcami?

Na przekór rachunkowi prawdopodobieństwa!  
I powszechnemu dzisiaj przekonaniu!  
Wbrew niezbitym dowodom, które lada dzień  
mogą wpaść w ludzkie ręce! Ach, poezja.

Tymczasem nasza wieszczka powraca na Ziemię,  
planetę, która może „toczy się bez świadków”,  
jedyną „science fiction, na jaką stać kosmos”.  
Rozpacz Pascala (1623–1662, przyp. nasz)  
wydaje się autorce nie mieć konkurencji  
na żadnej Andromedzie ani Kasjopei.  
Wyłączność wyolbrzymia i zobowiązuje,  
wyłania się więc problem jak żyć et caetera,  
albowiem „pustka tego za nas nie rozstrzygnie”.  
„Mój Boże, woła człowiek do Samego Siebie,  
ulituj się nade mną, oświeć mnie”...

Autorkę gnębi myśl o życiu trwonionym tak lekko,  
 jakby go było w zapasie bez dna.  
 O wojnach, które – jej przekornym zdaniem –  
 przegrywane są zawsze po obydwu stronach.  
 O „państwieniu się” (sic! ) ludzi nad ludźmi.  
 Przez utwór prześwituje intencja moralna.  
 Pod mniej naiwnym piórem rozbłysła może.

Niestety, cóż. Ta z gruntu ryzykowna teza  
 (czy aby jednak nie jesteście sami  
 pod słońcem, pod wszystkimi na świecie słońcami)  
 i rozwinięcie jej w niefrasobliwym stylu  
 (mieszanina wzniosłości z mową pospolitą)  
 sprawiają, że któż temu wiarę da?  
 Z pewnością nikt. No właśnie.

(WL 225–226)

Każdy z wybitnych poetów współczesnych tworzy własny kanon utworów cytowanych, omawianych, pamiętanych, liryków, które ukształtowały naszą wrażliwość i nasze myślenie. Istnieją więc wiersze-wizytówki twórcy, wiersze-prezentacje poetyki. Szlagiery liryczne opatrzone są wieloma komentarzami: od szkolnych eksplicacji do specjalistycznych egzegez, gdy tymczasem inne wiersze tego samego twórcy prowadzą cichy żywot w cieniu tamtych świetnych osiągnięć.

*Recenzja z nienapisanego wiersza* nie należy na pewno do kanonu poezji Szymborskiej. Liryk zamieszczony w tomie *Wielka liczba* (1976) nie znalazł się w późniejszych autorskich wyborach poezji ani też nie zajął eksponowanego miejsca w krytycznych omówieniach<sup>1</sup>. Przesłonięty niejako został przez inne utwory autotematyczne lub, jak kto woli – metaliterackie<sup>2</sup>. Można nawet uważać, iż *Recenzja...* to utwór

<sup>1</sup> Z pewnymi wyjątkami. Wzmianki o *Recenzji z nienapisanego wiersza* znajdziemy między innymi w szkicach A. Lama, *Echa baroku w poezji Szymborskiej*, „Życie Literackie” 1987, nr 47, s. 5 oraz R. Matuszewskiego, „*Wzrusza nas poszczególnosc*” [w:] tegoż, *Z bliska*, Kraków 1981, s. 240–247. Spośród ostatnich głosów wyróżnić należy pracę Bogny Skrzypczak-Walkowiak, *Przychodzi Platon do... Szymborskiej, czyli o filozofowaniu poezją Noblistki na lekcjach języka polskiego* [w:] *Niepojęty przypadek...*, s. 263–276.

<sup>2</sup> Stanisław Balbus, sporządzając listę tekstów Szymborskiej należącej do tej kategorii, nie uwzględnił *Recenzji z nienapisanego wiersza*. Tenże, *Poezja w poezji*, „NaGłos” 1993, nr 12, s. 41 i nn. Natomiast „wśród niewielu wierszy [Szymborskiej] teoretyzujących

dla Szyborskiej mało reprezentatywny, gdyż na zasadzie wyjątku relacje pomiędzy różnymi językami funkcjonującymi społecznie wydają się dość skomplikowane, zaś sytuacja mówienia – abstrakcyjna, gdyż wypowiada się wymyślony fikcyjny recenzent, w jakiejś mierze autoironiczne *alter ego* poetki. Zwykle Wisława Szymborska posługuje się monologiem lirycznym przypisanym określone podmiotowi bądź dialogiem dających się wyodrębnić osób, który toczy się w okolicznościach życiowo prawdopodobnych.

Poetka wykorzystuje sporą ilość konwencji mówienia, dbając wszelako o to, by reguły przetworzeń pozostały czytelne. Teatr mowy jest w tej poezji zaskakująco bogaty, ale nie wzbogacany „na siłę” przez dowolnie dobierane składniki. Nie tyle zostaje wykreowany od nowa, co doskonale podpatrzony i zarazem zwielokrotniony. Samo życie i opracowane przez kulturę zachowania językowe stanowią doskonale źródła retorycznej inwencji. Lepsze są od wysilonej fantazji wielu innych poetów.

Od razu identyfikujemy kolokwialny styl bezpośrednich wyznań (*Podziękowanie*, *Życie na poczekaniu*), wzory scenicznego monologu postaci (*Żona Lota*, *Stary śpiewak*), sprozaizowane opowieści (*Widziane z góry*, *Eksperyment*), żartobliwe traktaty o poważnych w przesłaniach (*Cebula*, *Pochwała złego o sobie mniemania*, *Liczba Pi*). Wybrane przykłady z tomu *Wielka liczba* (1976), w którym pomieszczona została też *Recenzja z nienapisanego wiersza*, wskazywałyby na to, że poetka tak kieruje konceptami, by wydały się naturalne, nie czerpie satysfakcji z udziwnień wypowiedzi, stara się respektować rzeczywistość językową, w której żyjemy i zwykle nie przekracza granic – tak to nazwijmy – mimetyzmu komunikacyjnego.

Oczywiście *Recenzja...* to nie jedyny w poezji Szymborskiej przypadek zwielokrotnienia instancji nadawczych. Pamiętając o utworach poetyckich, a lista przykładów byłaby długa, wskaźmy analogiczny przypadek recenzji ze zbioru własnych tekstów, tym razem felietonowych oraz eseistycznych. Otóż w szkicu zamykającym drugi zbiór *Lektur nadobowiązkowych* (1981) Szymborska omawia i ocenia Szymborską, a przy okazji wyklada reguły swojego osobnego pisania o książkach. Świadomość formy oraz celów wypowiedzi obecna w cyklu *Lektur nadobowiązkowych* skonfrontowana zostaje z „nadświadomością” kogoś,

---

na własny temat” Joanna Grądział umieszcza *Recenzję...* Taż, *Świat w pułapce wiersza. Autorefleksja a praktyka poetycka Wisławy Szymborskiej* [w:] *Wokół Szymborskiej...*, s. 71.

kto potrafi spojrzeć z zewnątrz na przyjęte tam postępowanie krytyczne – czy też quasi-krytyczne. Jednakże osoby tekstowej nie da się oddzielić od realnej osoby. Figury rozszczepienia i wspólnej tożsamości potraktowane zostają tu ludycznie: „Niełatwo jest pisać o książce osoby, z którą przebywa się dzień za dniem od urodzenia, jada z jednego talerza i nosi wspólną parę butów” (*Wisława Szymborska, Lektury nadobowiązkowe, część druga*, WLN 571).

Podobnie w trybie na pół zabawowym poetka przybliży kwestię genologii (omówienia produkcji książkowej, użytkowej i artystycznej to – według autokomentarza – nie recenzje, lecz felietony), wyjaśnione – powody przywiązania do tradycyjnych leksykonów, do polszczyzny jasnej i klarownej, przeciwstawianej modnym, nieurodzivym słowom, jak również pozornie uczonym, często niepotrzebnym terminom. O ile w *Recenzji z nienapisanego wiersza* przedmiotem kpiny są przemądrzałe, lecz płaskie wywody zadufanych w sobie recenzentów, o tyle w *Lekturach nadobowiązkowych* atak na pochłaniające urodę słowa i stylu języki dziedzin wyspecjalizowanych przeprowadzony zostaje frontalnie: „Polska zaczyna przemawiać, pisać i myśleć chudym i szpetnym językiem co gorliwszych docentów” (WLN 572).

Powrócić wypadnie do głównego wątku rozważań. W *Recenzji z nienapisanego wiersza* pojawia się kilka planów językowych: słowa recenzenckiego, słowa poetyckiego w cytatach *in extenso* i strefy pośredniej, gdzie w mowie pozornie zależnej przełamują się oba rodzaje ekspresji, tworząc dziwny kod niezgodnionych ze sobą znaczeń. (Co innego odczytuje recenzent, co innego ma na myśli poetka – poddawana niefortunnej egzegezie).

Konstrukcja utworu opiera się na podwójnych przytoczeniach: z języka opisującego i języka przedmiotu. Nienapisany wiersz w sytuacji wewnątrzliterackiej – przedstawionej – jest przecież napisany, gdy spojrzymy na to z perspektywy naszego odbioru. A zatem paradoksalnie ten akt mówienia pozostaje spełniony i niespełniony, wypowiedź – gotowa i fragmentaryczna, forma – zarazem zamknięta i otwarta... Poziom najniższy tekstu – cytaty z wiersza, który mógłby zaistnieć, poprzez (ironicznie) umieszczoną wyżej mowę (czy gwarę) recenzencką komunikuje się z piętnem najwyższym – kierującym kwestiami oraz racjami milczącym reżyserem. Gra literacka polegająca na tym, że omówienie zastępuje dzieło nieistniejące, zdomowiona jest we współczesnej kulturze (pomyśleć można na przykład o *Doskonałej próżni* Stanisława Lema).

W wierszu Szymborskiej recenzent posługuje się kliszami językowymi. Jest to mowa niczyja, bezosobowa, nieraz skrajnie skonwencjonalizowana. Dokonuje się oto wyliczenia właściwości utworu (obiektu) z jedyną intencją, by wyłowić to, co nie zgadza się ze stereotypami, i pokonać niezwykłość wyrazu oraz myśli, w efekcie więc przy pomocy sztamp językowych zniszczyć, zabić poezję. Dyskursy – poetycki i krytyczny – się rozjeżdżają bądź też ujawniają wzajemną obcość. Popis retoryczny krytyka jest pusty, nastawiony raczej na własne narzędzia i powzięte wcześniej mniemania, a zatem „rozwija się obok tekstu będącego przedmiotem analizy”<sup>3</sup>.

### Dialog bez dialogu

W wywodach recenzenta najbardziej rzuca się w oczy popis bezmyślności. Zdanie otwierające tekst brzmi tak, jakby przytoczone zostało z prowincjonalnej czy ludowej epistolografii: „W pierwszych słowach utworu...” W następnych partiach też wcale rzecz nie przedstawia się lepiej. Inscenizowana w *Recenzji...* analiza ma być „źle zrobiona”. Przypomina propedeutyczne rozbiory polegające na przegłądaniu słowo po słowie, wers po wersie tekstu i dokonywaniu uproszczonych parafraz. Metoda doprowadza ten dyskurs do niezamierzonej parodii. Ale ta parodia, gdy tylko porzucimy teren, na którym grasuje recenzent, staje się świadomą, programową autoparodią. Z uzyskanej w ten sposób odległości, zabawowej, ale cennej poznawczo, poetka może spojrzeć na własną praktykę twórczą.

Krytyk-belfer uwielbia pouczać poetów. Uosabia wiedzę zbiorową. Przemawia w imieniu czytelników. Wrażenie jest nieodparte: recenzent u Szymborskiej nie przynależy do szlachetnej mniejszości tych, którzy lubią poezję (według prywatnej statystyki poetki – „osób chyba dwie na tysiąc”<sup>4</sup>). Raczej zawodowo uprawia swoją niechęć. W wyniku takiego założenia poetka „gubi się”, wygłasza „ryzykowne tezy”, obdarzona jest

3 I. Gralewicz-Wolny, *Poetka i świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej*, Katowice 2014, s. 44.

4 Cytat z wiersza *Niektórzy lubią poezję* (KIP 293). Zob. także: W. Szymborska, *Dla osób, które lubią się zamyslać* [przemówienie w czasie uroczystości nadania Autorce doktoratu *honoris causa* Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu 15 maja 1995 roku], „Arkusz” 1995, nr 6, s. 1–2.

„naiwnym piórem”, recenzent zaś z całą pewnością „wie”. Jaka to jednak pewność? O tym, że w kosmosie istnieją pozaziemskie cywilizacje, przekonamy się na podstawie niezbitych dowodów, „które lada dzień mogą wpaść w ludzkie ręce!”. W ujęciu Szymborskiej pseudoerudycja, bezużyteczny encyklopedyzm, a także scjentyficzne zadufanie epoki, która woli zamieniać problemy istnienia na kosmiczną ekspansję, odwołuje czytelników od problemów prawdziwie ludzkich, nierozwiązywalnych, niewyraźnych. Innymi słowy: reprezentowana przez głos recenzenta utopia podporządkowania świata i światów staje się przedmiotem poetyckiej polemiki.

W rzeczach istniejących i poznawanych poetka dostrzega tajemnicę, tymczasem recenzent jest rzecznikiem rozstrzygnięć jednoznacznych. Przypominają się w tym miejscu antynomie poezji Wisławy Szymborskiej niedoskonałość–doskonałość, niewiedza–wiedza, niepewność–pewność. Cenione przez ogół osobników ludzkich zdobycze rozumu tak w innych wierszach, jak i w *Recenzji...*, zostają zakwestionowane. Narusza się więc granice bezpiecznej krainy pewników oraz rozbija twierdzenia, do których zdążyliśmy się przyzwyczaić. Wielka odległość dzieli opisywane dyskursy. Ich niedopasowanie jest źródłem poetyckiego dowcipu otwierającego obszar obserwacji całkiem serio. Zderzenie dwóch rodzajów mowy i dwóch wizji świata ma wszelkie znamiona walki. Tylko pozornie recenzent odnosi zwycięstwo. Może on swobodnie dobierać niszczące argumenty – dodawać w nawiasie deprecjonujące komentarze, do woli udawać wszechkompetencję. Poetce (autorce umieszczonej w tekście) pozostaje rola ofiary. Właściwie nie może się ona bronić, gdyż utwór oderwany od twórcy został już wydany na pastwę złej woli. Ale im dalej postępuje nasza lektura, tym wyraźniej błyszczą cytowane fragmenty poezji, tym bardziej drewniany język recenzji staje się bezradny wobec słowa artystycznego i w końcu prawie całkiem zanika. Nawet miażdżąca krytyka stylu jest tego stylu apologią.

Fingowana napaść recenzencka traci impet, ulega autodestrukcji i sama się kompromituje. Ścigający staje się ściganym. Ironiczna gra w wierszu Szymborskiej na tym polega, że recenzent, który chce zdemaskować „naiwność” problematyki i „niefrasobliwość” wypowiedzi, sam zostaje zdemaskowany. A zatem indywidualne ryzyko poznawcze wyrażone w nieprzewidywalnym porządku słownym triumfuje nad banalnością języka, nad tuzinkową wtórnością sądów. Krytyk oddaje



się podejrzanemu procederowi, gdyż intuicji artysty nieskromnie przeciwstawia wiedzę, niepewność poznawczą przekłada na zdania oznajmujące, które mają być prawdziwe, ulega złudzie, że porządkuje idee. Tym wszystkim grzeszy wyrobnik pióra w utworze Wisławy Szymborskiej. Zostaje on w ten sposób upozowany, że otwarcie na dialog jest niemożliwe, głębsze rozumienie – przekreślone, empatia – wykluczona.

„Nierozumienie utworu” sprowadza odczytywane sensy do oczywistości. Jeśli interpretacja jest „pracą myśli, która polega na odszyfrowaniu sensu ukrytego w sensie widocznym”<sup>5</sup>, jeśli jest trudnym uzgodnieniem „kompetencji tekstu” z „kompetencją czytelnika”<sup>6</sup>, przeżyciem podmiotowym – „ekspresją przeżyć, jakie [...] utwór wzbudził w interpretatorze”<sup>7</sup>, to tego rodzaju akty poznawcze zostają w omawianym wierszu uchylone. Humanistyczna wymiana zdań ulega degradacji. Inne, twórcze nierozumienie, czyli znana dekonstruktywistom lektura niepełna i świadomie sprzeczna z utworem, taka, która mogłaby wydobyć sensy zaskakujące, nie wchodzi tu również w grę. Odczytanie *Recenzji z nienapisanego wiersza* musi wyraźnie uwzględniać wskazaną zasadę elementarnego nieporozumienia, by nie powtórzyć niefortunnej przygody wymyślonego przez Szymborską recenzenta.

Stary konflikt dwóch osób – autora i recenzenta – w wierszu Szymborskiej wyzyskany zostaje w sposób szczególny. Śmiech z zadufanego racjonalizmu recenzenta oraz efekt obcości, jaki powstaje pomiędzy mową poetycką a językiem niby-literaturoznawczego opisu, nie służą w istocie krytyce obyczajów życia literackiego, chociaż ukryta satyryczność wypowiedzi jest źródłem dodatkowej zabawy. Skłamana relacja dzieło–krytyka na tym polega, że recenzent z urzędu ma być mądrzejszy od poety: ogarnia cały zespół idei ważnych dla epoki, gdy tymczasem poeta obraca się w orbicie nieuporządkowanych fragmentów, pomysłów, domniemań. Tak zostały rozdane role, a więc indywidualny talent czy osobnicze niedouczenie nie mają tu nic do rzeczy. Uwagi Witolda Gombrowicza o „krytyce dziennikarskiej” – najmniej kompetentnej i najbardziej napastliwej – współbrzmia z rozpatrywanym tu wątkiem:

5 P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie* (szkic tytułowy, tłum. K. Tarnowski), Warszawa 1985, s. 192.

6 U. Eco oraz R. Rorty, J. Culler, C. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 67.

7 J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”* [w:] tegoż, *Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974, s. 159.

[krytycy to] osoby niebędące na poziomie sprawy, którą mają referować. I na tym właśnie polega [...] skandal krytyki i jej niemoralność. Pytanie jest takie: w jaki sposób człowiek niższy może krytykować wyższego, oceniać jego osobowość, wartościować jego pracę – w jaki sposób to może się stać, nie stając się jednocześnie absurdem<sup>8</sup>.

W *Recenzji z nienapisanego wiersza* wymiana nieporozumień stanowi pretekst do wyłożenia poglądów pisarskich. Niespełniony dialog jest sztuczny i taki ma pozostać. Spostrzegam tu znaną z innych liryków Szymborskiej zasadę „dialogu bez dialogu” polegającą na tym, że światy ludzkie nie mogą się spotkać. Ale także wskazywałbym na pewne uproszczenie. Otóż inny głos, albo po Gombrowiczowsku mówiąc, „niższy człowiek”, potrzebny jest tylko po to, by na tle nijakości widoczne stały się walory aprobowanego sposobu myślenia i uprawianego stylu.

### Wykład idei

Sytuacja liryczna w omawianym wierszu jest tak skonstruowana, by poruszenie zasadniczych kwestii światopoglądowych wypadło niezobowiązująco, swobodnie, żartobliwie. W podobny sposób, który można by nazwać dyskursem bagatelizującym, potraktowane zostały przez poetkę zagadnienia warsztatowe. Autoironia rządzi przede wszystkim wypowiedziami na temat, o czym pisać i jak pisać. Zatem czytelnik nie powinien uważać, że zapoznaje się z gatunkiem *ars poetica*, ale równocześnie (i paradoksalnie) ma odczytać sądy istotne właśnie dla tego rodzaju powiadomień.

*Recenzja z nienapisanego wiersza* to wypowiedź zamiast traktatu poetyckiego, to wybór Szymborskiej z Szymborskiej – autokomentarz, ironiczna autoanaliza, pastisz własnej poetyki. Tekst laboratoryjny, w którym, jak w próbówce, mieszają się różne właściwości tematyczno-stylistyczne. Cytowany zaś wewnątrz tego tekstu potencjalny wiersz, istniejący w postaci oderwanych cytatów dopełnionych przez parafrazy i streszczenia, rozchwiany jest między planami języka i metajęzyka. Ten wiersz „syntetyczny” wiąże się wieloma nićmi znaczeń z innymi lirykami Wisławy Szymborskiej.

<sup>8</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1986, s.122. Zob. również tamże, s. 259.

Czy z faktu, że obcujemy z traktatem nienapisanym, wynikają jakieś konsekwencje? Układ twierdzeń nie został tu zamknięty na logiczne kłamry. W miejsce uporządkowanego dowodzenia pojawiają się pozor- nie niespójne uwagi, ale właśnie w tych strzępkach i opiłkach całości ukrywa się niezwykła konsekwencja twórcza, gdyż po próbie zestawienia z najważniejszymi założeniami światopoglądowymi pisarstwa Wisławy Szymborskiej niczego nie trzeba odwoływać ani dodatkowo wyjaśniać.

Warto zatrzymać się przy poetyce i retoryce odczytywanego wiersza. Uwaga odbiorcy zostaje tak ukierunkowana, by rozpoznał on istotne cechy obiektu poetyckiego, jakim jest cała twórczość autorki *Wielkiej liczby*, ukazana tutaj w syntetycznym skrócie i semantycznym zagęszczeniu. Mamy więc do czynienia z nastawieniem autopastiszowym i z lekka – autoparodystycznym. Oto właściwości, o jakich mowa: posługiwanie się „językiem miary” („Ziemia jest mała, / niebo natomiast duże do przesady”, / a gwiazd [...] więcej w nim niż trzeba”), częsta u Szymborskiej figura *correctio* („pod słońcem, pod wszystkimi na świecie słońcami”)<sup>9</sup>, „zaskakujące” definicje (Ziemia to „jedyna scien- ce fiction, na jaką stać kosmos”), odnowienie aforyzmu („jak żyć [...] pustka tego za nas nie rozstrzygnie”), wykorzystanie obcego tworzywa komunału językowego („powszechne przekonanie”, „niezbite dowody”), kolokwialne wtrącenia i dopowiedzenia („Ach, poezja”; „Niestety, cóż”; „No właśnie”), kontaminacje znaczeń w związkach słów i paragramy („państwie się ludzi nad ludźmi”).

Prezentacja rozwiązań warsztatowych wspierana jest przez próbę nazwania własnej praktyki twórczej. Inne „wiersze metaliterackie” będą zawierać więcej wskazówek, w *Recenzji*... natomiast spotkamy się z wykładem sztuki poetyckiej *en passant*. Wers „mieszanina wzniosłości z mową pospolitą” mógłby się pojawić razem z podobną autodiagnozą z liryku *Pod jedną gwiazdką*: „Nie miej mi za złe, mowo, że pożyczam patetycznych słów, / a potem trudu dokładam, żeby wydały się lekkie” (ww 200). Antyczna i romantyczna kategoria wzniosłości zarezerwo- wana dla tematów wielkich i poruszających w poetyce współczesnej przełamana zostaje przez ironię, żart, kolokwialność wyrażania działające jak gwarancja zdystansowanej powściągliwości stylu. Tak manifestuje się ruch myśli skłonnej do paradoksu: lekkość tonu nie przeczy powadze

<sup>9</sup> Piszę o tym dokładniej w książce: *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 80–82.

zagadnień, powaga filozoficznych dociekań w każdej chwili może zostać zakwestionowana przez rzeczywistość zwykłych, lecz bardzo doniosłych zdarzeń.

Jak już zauważyłem, niby-cytaty w *Recenzji z nienapisanego wiersza* prezentują przegląd możliwości retoryczno-tematycznych właściwych dla „utworów spełnionych” Szymborskiej. Przeczytamy więc o relacji między małą Ziemią a wielkim Wszechświatem, o kosmicznej samotności oraz istnieniu ludzkim jako wyjątku w powszechnym niebycie. W następnej serii tematów – o wszechobecnej tajemnicy, metafizycznej trwodze i przemożnej potrzebie etycznej miary. W kolejnej zaś sekwencji o niszczącej sile historii oraz polityki. Najprawdopodobniej, jak wyraża to gra słów, Ziemia „toczy się bez świadków”. Obroty planety i obroty zdarzeń na tej planecie nie odnoszą się do niczego określonego w kosmosie. Wątpliwe jest istnienie pozaziemskich cywilizacji. Droga ku gwiazdom rozumiana jako rozwiązanie dylematów ludzkich oraz osiągnięcie zbawienia poprzez duchowe uczestnictwo w *cosmic mind*<sup>10</sup> zostaje przez Wisławę Szymborską zdecydowanie odrzucona.

Pojawiające się w *Recenzji...* nazwy Andromeda oraz Kasjopea, jak można sądzić, odsyłają do powieści fantastyczno-naukowych, w których te względnie nieodległe regiony kosmosu są najbardziej „zamieszkałe” – oczywiście według reguł literackiej fikcji. Tymczasem zdumiewający wyjątek, którym jest życie na Ziemi, według Szymborskiej przewyższa powieściowe fantazje. Trud i dar istnienia są zatem niepowtarzalne. Nie dają się powielić na innej planecie, w innej mgławicy czy galaktyce. Pokopernikańska degradacja Ziemi do rangi „planety przeciętnej” i pokartezjańska trudność udowodnienia boskich ingerencji w świecie przyrody dają tu o sobie znać. Pustka, która niczego „za nas nie rozstrzygnie”, wypełniana jest tworam i wyobraźni, hipotezami naukowymi oraz mitami o istotach zamieszkujących kosmiczne przestrzenie – możliwe, że antropoidalnych<sup>11</sup>. Natomiast „mniejszość” astrofizyków (tak było przynajmniej w czasach powstania wiersza) głosiła, iż obecność człowieka w kosmosie ma charakter wyjątkowy i odosobniony.

<sup>10</sup> Zob. V. Graaf, *Homo futurus. Analiza współczesnej science fiction*, tłum. Z. Fonferko, Warszawa 1975, s. 51–52.

<sup>11</sup> Według Michała Hellera „człowiekowi myślącemu pojęciami współczesnego języka naukowego trudno przyjąć takie niczym niezasłużone wyróżnienie zupełnie zwyczajnej planety”. Tenże, *Kosmiczna przygoda człowieka mądrego*, Kraków 1994, s. 219.

Wisława Szymborska z dwóch możliwości – „kosmicznego spotkania” i „zasady antropicznej”<sup>12</sup> polegającej, mówiąc z grubsza na tym, że do wyprodukowania życia na Ziemi potrzebny był stary i wielki Wszechświat – wybiera oczywiście drugie stanowisko. Nieprzypadkowo przecież dwa razy w *Recenzji*... powtórzone jest pytanie: „czy aby jednak nie jesteśmy sami / pod słońcem, pod wszystkimi na świecie słońcami”? Zdanie-wątpliwość zawiera w sobie multiplikację. Od naszego słońca przebiegamy myślą do wszelkich słońc wielkiego wszechświata. Taka jest bowiem skala ludzkiej samotności. Więcej jeszcze: ważną rolę w opisywanej refleksji odgrywa pytanie, skąd w aurze wyobraźni naszej epoki wzięło się pełne determinacji oczekiwanie na UFO. We fragmencie z *Lektur nadobowiązkowych*, który uzupełnia przesłania *Recenzji*..., pojawia się diagnoza, iż mit UFO rodzi się z „lęku przed kosmiczną samotnością”. I dalej Szymborska powiada:

Czy rzeczywiście musielibyśmy popaść w najczarniejszą rozpacz na wiadomość, że życie poza Ziemią nie istnieje? [...] Czy ta wiadomość byłaby najgorsza ze wszystkich możliwych? Może, przeciwnie, wzmocniłaby nas, otrzeźwiła, nauczyła wzajemnego szacunku, kazała pomyśleć o bardziej ludzkim sposobie życia? Może nie mówiłoby się tylu głupstw i kłamstw, wiedząc że rezonują na cały Kosmos? Może pojedyncze cudze życie zyskałoby wreszcie [...] cenę unikatku na skalę wszechświatową?<sup>13</sup>

Powrót na Ziemię jest zobowiązaniem myśli refleksyjnej, która dociekać ma prawdy o nas samych. W odczytywanym wierszu od astrofizyki przechodzimy do egzystencji, od metafizyki – do etyki. Zatrważające milczenie Wszechświata, niepewność, niewiedza człowieka o samym sobie, entropia myśli poznawczej w „lekkim trwonionym” życiu znajdują rekompensatę w heroizmie etycznym. W „niesprzyjających warunkach”, gdyż transcendencja to może tylko obojętna nieskończona pustka, należy do końca odegrać dramat bycia człowiekiem.

„Nędza i wielkość” człowieka, które stanowią tu przedmiot opisu, muszą zaprowadzić do Pascala<sup>14</sup>. Ten zaznaczony w tekście Szymborskiej odsyłacz pełni ważną rolę. Jawi się zresztą w postaci hasła „rozpacz Pascala”. Skojarzymy je zapewne ze zwątpieniem w rozum

<sup>12</sup> Zob. tamże: *Zasada antropiczna*, s. 235–244.

<sup>13</sup> Fragment rozważań Szymborskiej na marginesie książki Olgierda Wolczka *Człowiek i tamci z kosmosu*, Wrocław 1983 (WLN 630).

<sup>14</sup> Por. B. Skrzypczak-Walkowiak, *Przychodzi Platon do...*, s. 271–274.

i niewystarczalnością wiedzy, która nie potrafi problemów religii oraz etyki rozwiązywać „geometrycznym sposobem”, jak również z zawieszeniem życia ludzkiego między „dwoma otchłaniami” – Nieskończonością i Nicością. Niektóre fragmenty *Recenzji...* to jak gdyby głosy do *Mysli* Pascala. Najważniejsze są rzecz jasna wyobrażenia kosmologiczne. „Straszny przestwór” oraz „martwota wielu planet” (niezamieszkałych, ale także „milczących”) – te określenia lokują się blisko wyznań filozofa, którego przerażała „wiekuista cisza tych nieskończonych przestrzeni” [91]<sup>15</sup>. Leszek Kołakowski tak objaśnia tę problematykę:

Pascal mimo wszystko [mimo różnic z myślą Kartezjusza – W.L.] przyjął obraz Wszechświata jako czegoś przerażająco nieskończonego, jednolitego, bez punktów czy sfer wyróżnionych. Wszechświata, który zdaje się obojętny wobec naszego istnienia i sączy w nas przemożne poczucie bezdomności<sup>16</sup>.

Na tym poetyckie przeglądanie Pascala się nie kończy. Fragmenty *Recenzji...* można by zestawiać z innymi partiami *Mysli*, z uwagami na temat absurdu wojny [232–234], tyranii [244] czy nawet z wykładem poetyki, w którym Pascal rozprawia się z uzurpacjami stylu ozdobnego, czyli sztuki polegającej „na tym, aby mówić małe rzeczy za pomocą wielkich słów” [38]<sup>17</sup>. Szymborska pragnie tę regułę odwrócić: wyrażanie problemów istotnych ma zachowywać pozór błahości. O inspiracjach *Mysłami* Pascala w *Wielkiej liczbie* Szymborskiej trafnie pisze Andrzej Lam, jednakże nie mogę zgodzić się z takim sądem: „Szymborska wie, że krytyka wcześniej czy później odnajdzie jej Pascalowskie tropy, i uprzedzając szkolną czy akademicką egzegezę, dała temu wyraz w wierszu *Recenzja z nienapisanego wiersza*”<sup>18</sup>. Lam myli się – i to dwukrotnie. Szymborska wskazywała te źródła od dawna: w tomach *Sto pociech* oraz *Wszelki wpadek* i w swoim czasie dostrzegła to krytyka<sup>19</sup>. W *Recenzji...* poetka potwierdza i rozwija to filozoficzne nastawienie. Pascalowsko-

<sup>15</sup> B. Pascal, *Mysli*, tłum. T. Żeleński (Boy), układ J. Chevalier, Warszawa 1972, s. 62. Zob. także fragmenty 84; 88; 335, s. 51, 61, 141.

<sup>16</sup> L. Kołakowski, *Bóg nam nic nie jest dłużny. Krótka uwaga o religii Pascala i duchu jansenizmu*, tłum. I. Kania, Kraków 1994, s. 170.

<sup>17</sup> B. Pascal, *Mysli...*, s. 38.

<sup>18</sup> A. Lam, *Echa baroku...*, s. 5.

<sup>19</sup> Zob. np. J. Prokop, *Wisława Szymborska albo wstydlliwość uczuć* [w:] tegoż, *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972, s. 179; J. Pieszcachowicz, „...póki żyję, nic mnie nie usprawiedliwia...” [w:] tegoż, *Pegaz na rozdrożu*, Łódź 1991, s. 149.

-kantowska godność ludzka, „moralność myśli”, obowiązek etyczny wyróżniają człowieka z bezrefleksyjnego świata natury (*Szkielet jaszczura*, ww). Natomiast pisany małą literą „paskal” („Moje pierwsze święte brzuchy / z maleńkimi paskalami”, *Jaskinia*, s. 155) to nazwa pospolita człowieka, każdego człowieka – wrażliwego, rozdwojonego w sobie, poszukującego, dotkliwie odczuwającego metafizyczne dylematy istnienia.

Szyborska nie zajmuje się „smutną religią” Pascala, wydobywając na plan pierwszy wątek kosmicznej samotności. W odczytywanym wierszu milczeniu Boga odpowiada milczenie o Bogu. Niebo „duże do przesady”, nieobjęte i tajemnicze, traci związek z teologicznymi uzasadnieniami naszego istnienia. Osamotnienie i rozpacz zdają się tworzyć uniwersalną zasadę ludzkiej obecności w świecie, to znaczy „tu, na Ziemi”. Współcześni, którzy dobrze przestudowali egzystencjalistyczny „upadek w byt”, mogą być klinicznym przykładem tego rodzaju myślenia. Pytanie o Boga zostaje więc zawieszane. Cytowany dwuwiersz, wyraźnie kontrastujący z „mową pospolitą”, brzmi jak skrawek jakiejś religijnej medytacji: „Mój Boże, woła człowiek do Samego Siebie, / ulituj się nade mną, oświeć mnie...”. Jak modlitwa *à rebours*, która zwraca się do pustej transcendencji oraz ironicznie deifikuje człowieka skazanego na nierozstrzygalność najważniejszych problemów istnienia.

Znamienna jest relacja zwrotna pomiędzy człowiekiem, który poszukuje pomocy i pociechy, a Bogiem, który mógłby udzielić takiego wsparcia. Podmiot nie wykracza poza siebie – ani ku innym ludziom, ani ku wiecznej Tajemnicy. Pytania „jak żyć et caetera” powracają do pytającego, ugruntowując jego bezradność. Czy poezja może tak zasadniczą kwestię rozświetlić? Czy dysponuje odpowiednim językiem, czy wyposażona została w specjalnego rodzaju mądrość? Według Wisławy Szyborskiej odpowiedź byłaby przecząca. Nie ten to czas i wiek, by upierać się przy iluzjach wszechmocy sztuki, która łatwo przynieść mogłaby filozoficzne pocieszenie.

Moralistyczna poezja Szyborskiej niczego nie obiecuje. Dylematy istnienia przypisane zostały każdemu z osobna. Możliwy dialog powraca do punktu wyjścia i wyczerpuje się na powtórzeniu tej samej kwestii: „Jak żyć – spytał mnie w liście ktoś, / kogo ja zamierzałam spytać / o to samo” (*Schylek wieku*, LNM 265)<sup>20</sup>. Rzecz w tym, by mężnie znieść nie-

<sup>20</sup> Nawiasem mówiąc, dyskurs bagatelizujący, podobny jak w *Recenzji z nienapisanego wiersza*, zaznacza się także w wierszu *Schylek wieku*, w którym wtrącone wyra-

pewność swego położenia, defekty myśli poznawczej, metafizyczny niepokój. Towarzyszyć będą tym usiłowaniom niemy akompaniament kosmosu bądź historyczne doświadczenia ostatniego stulecia, które wpisało na swe konto wszelkie możliwe zbrodnie.

*Recenzję z nienapisanego wiersza*, która, jak się powiedziało, nie należy do kanonu utworów poetyckich Szymborskiej, warto czytać jako podsumowanie i zapowiedź. Zdawałoby się, bezładny zbiór pomysłów opacznie komentowanych przez komiczną figurę fikcyjnego recenzenta odsyła do istotnych w tej twórczości idei – ugruntowanych, prześwietlonych w przenikliwej autoanalizie, a także tych, które skryształizowały się po tomie *Wielka liczba*.

Z na pół żartobliwego traktatu poetyckiego wynikają poważne przesłania. W przestrzeni społecznej opanowanej przez wyobrażenie masową prawdziwy humanistyczny dialog nie może się spełnić. Kultura, która żywi się stereotypami, eliminuje niepokojące pytania metafizyczne. Natomiast poezja z przypisaną doń ekscentrycznością wyrazu wkracza na te tereny, ale mądry sceptycyzm nie każe oczekiwać na szybkie rozstrzygnięcia. „Kosmiczna niepewność” nie przekłada się na mity spotkania w międzygwiazdnej przestrzeni. Nawiedzany przez rozpacz filozofów samotny człowiek ma rozpoznać istotę swej obecności w świecie. Zaiste ta wyłączość istnienia zobowiązuje – w sensie moralnym przede wszystkim.

---

żenia potoczne, w rodzaju „i tak dalej”, „i tym podobne”, „et caetera” (LNM 264–265), przerywają wyliczenia nazw i pojęć o zabarwieniu aksjologicznym.



# Żart – rekomendacją powagi

## O humorze poetyckim oraz zabawach słowem i obrazem

### Śmiech i myśl

W wierszach Wisławy Szymborskiej specjalnego rodzaju humor poetycki łączy się z grą konceptami literackimi, zaskakującymi zderzeniami słów, kontrastami stylistyki, układami paradoksów, czyli echami barokowego kształtowania formy, która zdumiewa odbiorcę i jednocześnie daje do myślenia. Wyrafinowany dowcip językowy o charakterze intelektualnym nie ma wiele wspólnego z potoczną wesołością, gdyż śmiech nie wyklucza refleksji, nie paraliżuje ambicji poznawczych. W wierszach Szymborskiej żart kontrastuje ze smutkiem, a trudne dylematy ludzkiego życia z sytuacjami codziennymi. W wydobywaniu takich kontrastów humor okazuje się bardzo pomocny. Właśnie zmieszanie jakości jest tutaj charakterystyczne, gdyż wśród najbardziej złowrogich faktów, niedobrych przeczuć, wśród żaloby i rozpamiętywania absurdów w dziejach, może nagle objawić się rzecz ludzka, czyli śmieszna. Wybierzmy jeden przykład, za to wyrazisty: „Na tragicznych przełęczach / wiatr zrywa z głów kapelusze / i nie ma na to rady / śmieszny nas ten widok” (*Rzeczywistość wymaga*, KIP 299).

Zasada sprzeczności jest w wierszach Szymborskiej bardzo ważna. Gdybyśmy powoływali się na teorie komizmu, to – jak się zdaje – Arthur Schopenhauer, który rozważał niezgodność między naszymi pojęciami o przedmiocie a jego zjawiającą się postacią, byłby bliski rozwiązaniom poetki. To, że zaplanowane działania przekreślane są przez rozwój zdarzeń, że zamierzenie i finał się rozchodzą, a ironia dziejów okazuje się niezawodna, wyrabia dystans wobec niepotrzebnych złudzeń oraz kształci sceptycyzm. Z drugiej strony poezja Szymborskiej nieustannie otwiera się na niespodziankę. Poetka zderza doznania tragiczne z komizmem, nie chce zakrywać smutku wesołością, a już najdalej

od tej postawy byłoby зараżanie czytelników śmiechem pozbawionym refleksji. Według Anny Kamińskiej „dowcip, a nie solenność i patos” służy moralnej obronie wartości, odkłamuje prawdy pozorne, stowarzysza się z mądrością<sup>1</sup>. Z kolei Stanisław Balbus zauważa, iż poezja Szymborskiej „przeniknięta jest zawsze pełnym filozoficznej głębi dowcipem (także we francuskim sensie tego słowa: *esprit*) – lekkością, żartem, humorem. Jakoś te dwa aspekty się w niej nie kłócą”<sup>2</sup>.

W praktyce twórczej Szymborskiej humor traktowany jest jak narzędzie poznawcze, które służy oddaleniu wmówień i przesądów społecznych, a także sprzyja poszukiwaniu nieoczywistych wyjaśnień natury rzeczy. Poważne dyskursy mogą przecież zawodzić. W tym miejscu warto pomyśleć o oświeceniowej tradycji wykwintnego umysłu łączącego głębię refleksji z działaniem śmiechu. Jak tę kwestię przybliży Manfred Geier:

Dlatego właśnie wolność filozofów i pisarzy powinna pozostać nieograniczona, a mądry dowcip i dobry humor mogą nawet przyczynić się do znalezienia prawdy. Prawda, mówi [...] Shaftesbury, zyskuje poprzez badanie, wątpliwości i nawet poprzez żart<sup>3</sup>.

I dalej:

Kryterium śmieszności zostało tutaj przekształcone w sprawdzian krytycznego oświecenia i przetłumaczone przez Wielanda na żartobliwie prześmiewcze światło śmieszności, które zapłonęło potem pełnym blaskiem w dowcipie i humorze Immanuela Kanta<sup>4</sup>.

W tych przytoczeniach pojawiają się prawodawcy poznawczej metody śmiechu – Anthony Ashley Cooper, trzeci hrabia Shaftesbury (*An Essay of the Freedom of Wit and Humour*, 1709) i Christoph Martin Wieland (*Philosophie der Grazien*, 1768). Natomiast wzmianka o Kancie odnosi się do dociekań królewieckiego filozofa dotyczących istoty śmiechu, między innymi w *Metafizyce moralności* oraz *Krytyce władzy sądownictwa*.

„Światłem śmiechu” Wisława Szymborska posługuje się z niezwykłą precyzją, z niespotykaną subtelnnością, a zarazem we własnym

<sup>1</sup> A. Kamińska, *Heroizm racjonalizmu* [w:] tejże, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1974, s. 251–252.

<sup>2</sup> S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata...*, s. 33.

<sup>3</sup> M. Geier, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie. Mała filozofia humoru*, tłum. J. Czudec, Kraków 2007, s. 106–107.

<sup>4</sup> Tamże.

stylu filozofowania o ludzkiej obecności w świecie znajduje miejsce dla intelektualnego humoru. Ta odmiana trafia do odbiorców o wyrafinowanym i wybrednym smaku. Powołajmy się na rozróżnienie, które wprowadza poetka, posługując się swoją ulubioną fingowaną statystyką: „Gdyby jakimś dziwnym trafem ludzkość wypracowała tylko jeden rodzaj humoru, a był to właśnie humor wyszukany, subtelny, cienki itd., itp., co najmniej 80 procent ludzi na tej ziemi przeszłoby przez życie, nie roześmiawszy się nigdy” (*Śmierć nie zna się na żartach*, WLN 683).

Zauważyć należy, iż w rozumieniu noblistki humor nie jest „dodatkiem” do powagi życia i pisania, odpoczynkiem, świadectwem beztroski, zawieszeniem myśli, lecz ważnym składnikiem doznań i doświadczeń, których nie da się wypreparować z tworzonej poetyckiej całości. Warto przytoczyć formułę Zbigniewa Bieńkowskiego: Szyborska „śmieje się po Supervielle’owsku, dla dodania odwagi swojej powadze”<sup>5</sup>. Z pewną przekorą Szyborska przywraca relację symetryczną powagi i żartu, zakłada, iż jakości tragiczne i komiczne winny tworzyć lustrzane odbicia<sup>6</sup>. Aforystyczne wyznaczenie wydobyte z omówienia *Wierszy o kotach* T.S. Eliota (*Lektury nadobowiązkowe*) przybliży tę kwestię: „Żart jest najlepszą dla mnie rekomendacją powagi” (WLN 154). W myśleniu stereotypami humor byłby czymś gorszym od solennego serio w literaturze i praktyce społecznej. Z takim stanowiskiem Szyborska polemizuje, przy okazji bawiąc się przyzwyczajeniami poznawczymi oraz przyjętymi językowymi zwyczajami – w refleksji krytycznej i potocznym użyciu.

Piszący o utworach niepoważnych wytworzyli „retorykę pomniejszającą” albo pewne terminy zarezerwowali tylko dla humoru. A gdyby tak odwrócić relację, zamienić kategorie, klasyfikacje żartów odnieść do powagi? Oto rezultat, jaki znajdziemy w felietonie Szyborskiej poświęconym antologii *Przedstawiamy humor francuski*: „Panowie Krytycy, skoro posługujecie się terminem »humor absurdalny«, wprowadźcie równoległe »absurdalną powagę«! Rozróżniajcie między powagą wyszukaną i prymitywną, beztroską i wisielczą” (WLN 209). Zabawne gry z formą poetycką wyrrywają wiersze Szyborskiej z przekazywanej przez tradycję mocy rytuału, alchemii, tajemnicy. Wśród różnych rzeczy komicznych znajduje się też proceder umieszczania słów na białej kartce, podejrzany, coraz mniej potrzebny (czy też oczekiwany)

5 Z. Bieńkowski, *Poezja jawna*, „Kultura” 1967, nr 34, s. 10.

6 A. Węgrzyniak, *Nie ma rozpusty większej niż myślenie...*, s. 27 i nn.

w kulturze naszego czasu. Oto wyznanie z wiersza *Możliwości*: „Wolę śmieszność pisania wierszy / od śmieszności ich niepisania” (LNM 281). Najogólniej mówiąc, śmiech rozbija u Szymborskiej nadto wysublimowane rozumowania, oddala wystudiowane pozy, obnaża teatralność działań społecznych, a nade wszystko przywraca przeżywaniu świata ludzką miarę. Człowieka kreowanego wedle wzorów filozofii egzystencjalnej i przy okazji ponurego, pogrążonego w beznadziei, powinien przemienić „Bóg humoru” (*Film – lata sześćdziesiąte*, SP). W celach dydaktycznych poeta funduje odbiorcy szczególnie eksperyment, jakim jest odgadywanie, na czym polega pozaziemski (ponadziemski) śmiech aniołów. W tej (przypuszczalnej) optyce istota ludzka rozpozna swe rozdwojenie: „Od pasa w górę gors i aspiracje / a niżej przerażona mysz” (*Komedyjki*, KIP 317). Szymborska nie uprawia satyry na rodzaj ludzki ani nie prezentuje wyższości wobec przedmiotu śmiechu (jak chciałby na przykład Hobbes), a wśród myślących i zarazem komicznych postaci umieszcza też siebie. Humor poetycki zostaje więc naznaczony autoironią.

W odczytywanych wierszach humor przenika wiele płaszczyzn wypowiedzi. Nie mogą jednak zaferować czytelnikowi pełnego przeglądu funkcji oraz postaci śmiechu, dlatego ograniczę się do kilku spostrzeżeń. W dzieje zabawy rymem w polskiej poezji Szymborska wpisuje się na stałe. Weźmy na przykład takie frazy: „Wieczny odpoczynek / raczyła dać jej ziemia, pomimo że trup / nie należał do żadnej z literackich grup” (*Nagrobek*, s. 93) czy „Od szczęk do pięty wszedł napięty / Oliwne na nim firmamenty” (*Konkurs piękności męskiej*, s. 91). Rym współpracuje ze stroną dźwiękową, z efektami eufonicznymi, a prawdziwie wirtuozerskimi popisami dowcipu brzmień języka są takie wiersze jak *Urodziny* (ww), *Moralitet leśny* (D), *Ruch* (SP), *Koloratura* (S). Subtelne odcienie zabawy, dostarczającej literaturoznawcom i amatorom literatury dodatkowych satysfakcji, może lepiej nazwać uśmiechem. I tak wersyfikacja Wisławy Szymborskiej – rozciągająca się „między wierszem numerycznym a wierszem wolnym” – żartobliwie igra<sup>7</sup>.

Wskażmy jeszcze nastawienie pastiszowe i parodystyczne. Radość imitowania stylów literackich oraz malarskich idzie w parze z wysokiej klasy dowcipem językowym przenikającym traktowane

7 W. Sadowski, *Żart wersyfikacyjny w poezji Wisławy Szymborskiej* [w:] *Niepojęty przypadek...*, s. 119–120.

z przymrużeniem oka stylizacje – na tekst średniowieczny, barokowy czy współczesny, w szczególnej odmianie nowoczesności awangardowej (*Miniatura średniowieczna*, wL; *Kobiety Rubensa*, s; *Wizerunek*, s).

### Zwrot ludyczny (wyklejanki, rymowanki)

Odróżnić należy humor poetycki w utworach o przesłaniach poważnych – od wierszy o charakterze (i przeznaczeniu) czysto zabawowym. O ile w swoich zbiorach Szymborska, poczynając od *Wołania do Yeti*, nie oddziela lżejszego kalibru wyśłowienia artystycznego od twierdzeń serio („pożyczam patetycznych słów, / a potem trudu dokładam, żeby wydały się lekkie”, *Pod jedną gwiazdką*, ww 200), a błyski humoru i groteskę słowną wtapia w całość polifonicznej stylistyki, o tyle na początku lat 90. twórczość ludyczna odrywa się od „poezji poważnej”. Przez jakiś czas (po Nagrodzie Nobla, 1996) zajmuje miejsce (oczekiwanych przez czytającą publiczność) nowych wierszy, które powstałyby pod presją światowego wyróżnienia. Utwory poetyckie Szymborskiej serio – pisane po noblowskiej cezurze, drukowane w prasie weszły do tomu *Chwila* (2002). Zatem oba nurty, główny: medytacyjny i refleksyjny oraz poboczny: krotocwilny, płynęły obok siebie. Co więcej, beztraska gra wierszotwórcza staje się rewersem dramatycznych, gorzkich rozliczeń ze światem. Jednakże, o czym nie należy zapominać, „zabawy literackie nie są żadną przeciwagą ani opozycją do jej wierszy. Można je raczej rozumieć jako swoiste [...] przedłużenie tych samych zabiegów artystycznych w innej poetyce (purnonsensu, absurdu)”<sup>8</sup>.

I chociaż zabawy literackie w pisarstwie Szymborskiej mają długą historię, gdyż wywodzą się ze spotkań towarzyskich przy Krupniczej 22 w latach 40. zeszłego wieku<sup>9</sup>, to jednak zaistniały publicznie w oddalonym w czasie odsłonie, czyli w latach 90.<sup>10</sup> Zbiór, w którym zgromadzone

<sup>8</sup> M. Rusinek, *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 2016, s. 175.

<sup>9</sup> Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2012, s. 96 i nn.

<sup>10</sup> Pierwszy cykl zabawowych miniatur *Galeria pisarzy krakowskich* ukazał się w „Dekadzie Literackiej” 1993, nr 7. W tym samym roku, w numerze 12 „NaGłosu” poetka opublikowała *Limeryki skomponowane w czasie podróży z Krakowa do Pragi* (współautorem jest Zbigniew Machej), a następnie teksty krotocwilne Szymborskiej drukowane były w periodykach oraz antologiach, między innymi w *Liber*

zostały najcelniejsze ludyczne małe formy Szymborskiej, nosi tytuł *Rymowanki dla dużych dzieci* (2003). Ta perfekcyjnie pod względem graficznym wydana książka zaopatrzona jest w kompozycje plastyczne, które poetka skromnie nazywa „wyklejankami”. Autorka, praktykując absurd, kontynuując zabawy surrealistów, zderza tutaj ze sobą obrazy i słowa należące do różnych porządków skojarzeniowych. Mocne jest działanie tych obrazowo-słownych wypowiedzi na zmysł humoru odbiorców. Jednakże nastawienie zabawowe nie wyklucza przesłań filozoficznych i moralnych<sup>11</sup>, wprowadzanych jakby mimochodem.

Splot humorystyczny w wycinankach tworzy zestawienie nobliwych pozorów z nieobyčajnością, znanego z nieznanym (nieoczekiwanym), wzniosłego z trywialnym, oficjalnego z prywatnym, wielkiego z małym. W wyklejankach Szymborska posługuje się także czarnym humorem. Z kolei humor intelektualny, burzący kanony sztuk pięknych czy też uderzający w banalizację „zbyt znanych” arcydzieł (przypomnijmy, Marcel Duchamp w 1919 roku domalował Monie Lizie wąsy), steruje dekompozycjami oraz przemieszczeniami sensów dzieł malarskich Leonarda da Vinci (inwencja nowych kostiumów i ról Giocondy wydaje się u Szymborskiej niewyczerpana), Rafaela, Tycjana, Rembrandta, Velázquez, Jeana-Étienne’a Liotarda (zamiast filiżanki z czekoladą dziewczyna niesie na tacy kobrę), Muncha. Niekiedy poetka posługuje się „znanymi twarzami”, na przykład cesarza Franciszka Józefa czy Alfreda Hitchcocka, fundując im nowe wizerunki, wyznaczając nowe role. Podobnie przedmiotem zabawowej dekonstrukcji stają się słynne staroegipskie oraz greckie rzeźby, architektoniczne „cuda świata”, takie jak piramidy w Gizie, ateński Akropol, Krzywa Wieża na Piazza del Miracoli w Pizie.

Ze wszech miar zabawne i udane próby plastyczne Szymborskiej odbierać też można jako swoisty aneks do wierszy, znajdziemy tam bowiem tematy ewolucji człowieka, przypowieści ze zwierzętami w roli głównej, wariacje kosmiczne, przekomarzania ze śmiercią, ale też galerię staroświeckich ubiorów i rekwizytów (materiałem wykorzystanym w kolażach bywały nieraz stare czasopisma i żurnale mody). Trudno w krótkim

---

*Limericorum...* (1997) oraz tomie *Limeryki, czyli o plugawości i promienistych szczytach nonsensu* (1998).

<sup>11</sup> Więcej na ten temat: E. Balcerzan, *Wyklejanki – felietony – wiersze (o twórczości Wisławy Szymborskiej)* [w:] *Niepojęty przypadek...*, s. 93–97.

szkicu scharakteryzować istotę tych przedstawień plastycznych. Jednakże wskazać można serie tematyczne, powroty podobnych obrazów, obsesje, sny – jasne i ciemne, marzenia i lęki, niejako zawoalowane, oswajane przez wyrafinowany żart. W niepełnym katalogu umieścimy makabryczne kompozycje ciał pobitych i rozczłonkowanych, kroniki życia towarzyskiego szkieletów, obrazy dekapitacji oraz zamiany głów, frywolne anegdoty (gry z nieprzyzwoitością) i erotyczne żarty, ciała monstrualne, groteskowe inwentarze oczu i zębów, dalej: groteski anegdotyczne, hybrydy zwierzęco-ludzkie, ptasie fantazje (przypominające ornitologiczne studia Maxa Ernsta), dziwne rekwizytornie kostiumów, kolekcje ubrań, które prowadzą samodzielne życie, destrukcje zegarów i gry z czasem, odbicia – wariacje na temat lustra, spiętrzenia rzeczy, ekscentryczne piramidy.

Zderzenia obrazu i tekstu w kolażach Szymborskiej odgrywają ważną rolę. Wyrafinowany dowcip łączy się często ze zmianą kontekstu, przesunięciem kulturowym, konfrontacją hieratycznej formy obrazów – ze słowem zwyczajnym, także z gazetową sztafpą. Wycięte z periodyków prefabrykaty wizualne i językowe komentują się nawzajem, chociaż w tak zaskakującym zestawieniu przyszło im występować po raz pierwszy. Źródłem zabawy jest inwencja zestawienia. Weźmy kilka przykładów: monumentalne, statyczne, sennie Kolosy Memnona opatrzone zostały podpisem: „Stabilizacja, spokój, wiedza, doświadczenie”, ogromnych rozmiarów rzeźby sprzed świątyni Abu Simbel (fragment poczwórnego portretu Ramzesa II) określa fraza: „nie lubią podróżować”, Matejkowski Piotr Skarga wypowiada kwestię: „błędy ortograficzne nie dodają wierszom urody”, a zbir, może tandetny Raskolnikow, może radykalny artysta awangardowy, mordujący sztyletem kobietę – tak tłumaczy swój czyn: „EKSPERYMENT NADE WSZYSTKO”<sup>12</sup>. Dość powiedzieć, iż doklejony tekst najbardziej jest oddalony od przewidywalnych możliwości.

Oczywiście zatrzymuję się przy nielicznych przykładach ukazujących krzyżowanie się rodzajów humoru. Beztraska spotyka się tutaj z zadumą, trywialność sytuacji z głębią przesłań, niepokojąca obcość – z rozładowaniem przez śmiech. Fantasmagoryczne i oniryczne spotkania należących do różnych kultur i czasów wycinków rzeczywistości (nożyczki

<sup>12</sup> W. Szymborska, *Kolaże/Collages* [katalog wystawy; MOCAK, Kraków], Kraków 2014, s. 187, 89, 174.

to instrument kreacji) tworzą efekt zaskoczenia, wyczarowują aurę niezwykłości. Przedstawienia drastyczne i obyczajowe prowokacje łagodzone są przez alians kiczu z kulturą wysoką, przez staroświecki *entourage* (przecież obcujemy z uroczymi ramotami), także pobłażliwe dla natury ludzkiej zamyślenie i elegancki dystans nie pozwalają przekroczyć dobrego smaku w żartowaniu ze spraw seksu i płci.

W przypadku wyklejank Szymborskiej związki z wyobraźnią surrealistyczną są bardzo widoczne, przy czym nawiązania do wizji malarzy z tego kręgu są swobodne, oryginalne. Kompozycje Wisławy Szymborskiej lokują się najbliżej malarstwa Reného Magritte’a. Ciekawie pisze o tym Aleksander Fiut:

Plastyczne igraszki Wisławy należały do pewnego, ważnego, choć marginalnego nurtu surrealizmu. W tym nurcie sam Magritte zajmował miejsce osobne. Na własną rękę eksperymentował z czasem i przestrzenią, swobodnie naruszał prawa ciężenia i prawdopodobieństwa, prowokująco deformował i przekształcał ludzkie ciało, nawet swoje listy ilustrował najdziwniejszymi rysunkami. [...] Wyobraźnia [...] łamie przyzwyczajenia, odkleja przedmioty od ich językowych określeń, tworząc rzeczywistość własną i suwerenną. W tym wszystkim podobna do Magritte’a Wisława wprowadza w jego krąg inspiracji akcenty własne i niepowtarzalne<sup>13</sup>.

Ową skłonność wyobraźni potwierdza sama poetka, porównując dwóch surrealistów i wyjaśniając powody swojego wyboru:

Obrazy Dalego, zwłaszcza te najgłośniejsze, wydają mi się przeładowane, oglądam je po kawałku rozbieganym okiem. No, nie wiem, ja wołam Magritte’a. Jest surowszy, oszczędniejszy w pomysłach i dzięki temu silniej do skupienia zmuszający (*Szalone kalafiory*, WLN 722).

Poetka wysyłała wyklejanki przyjaciołom i znajomym, a więc w pierwszym zamyśle funkcjonowały one jako prywatne dokumenty, okolicznościowe komunikaty obrazowo-słowne, skrajnie odbiegające na przykład od stereotypu życzeń świątecznych. Dopiero wtórnie trafiły do obiegu kultury, reprodukowane były w pismach, zdołały zbiór *Rymowanek dla dużych dzieci*, antologię *Liber Limericorum...* oraz dwa wydania biografii poetki pióra Anny Bikont i Justyny Szczęsnej (1997; 2012). Zbiór karetek od noblistki przedstawiony został w albumie *Wisławy Szymborskiej dary przyjaźni i dowcipu. Teksty i wyklejanki poetki z kolekcji Ryszarda*

<sup>13</sup> A. Fiut, *Wisława*, „Kwartalnik Artystyczny” 2012, nr 1, s. 38.



*Matuszewskiego* (2008). Podobnie Anna Frajlich opublikowała wycinki i listy z prywatnego archiwum<sup>14</sup>.

Dziecinna technika wycinania i naklejania na płaszczyznę obrazów oraz słów nie powinna nas zmylić, kolaże Szymborskiej bowiem to dobrze skomponowane przedmioty artystyczne, najzupełniej oryginalne. Zmiana tworzywa nie narusza integralności świata poetyckiego noblistki, przesłania potwierdzane są i wzmacniane przez obraz. Może tylko obecność adresatów zaznacza się mocniej niż w tekstach poetyckich. Co więcej, wyklejanki, tak jak poezja poważna i „niepoważna”, należą do większej „całości twórczej”, w której poszczególne „fragmenty” czy też rodzaje aktywności „wzajemnie się uzasadniają”<sup>15</sup>. Jak napisał Leonard Neuger: „Wyklejanki są dziełem sztuki, to jasne. Są także sygnaturą Wisławy Szymborskiej. Warto jednak zwrócić uwagę na ich sens, chyba najważniejszy: są śladem przyjaźni i wezwaniem do przyjaźni”<sup>16</sup>. Efekt dziwności i delikatnej prowokacji, humorystyczna gra między przeszłością a terażniejszością, rozśmieszająca predylekcja do kiczu obrazkowego i wierszotwórczego (ileż tam świetnych okazji grafomanii, szczególnie młodopolskiej) na pewno utwierdzają więzi serdeczne, tworząc wspólną przestrzeń odbioru zdumiewającego świata. W wyklejankach Szymborskiej żartobliwe wybryki wyobraźni kwestionują wskazania zdrowego rozsądku, groteska miesza wymiary i poziomy rzeczywistości, a zdziwienie traktowane jako zaskakujący efekt humorystyczny wspierane jest przez postawę refleksyjną. Ironia w wierszach i kolażach staje się wyznacznikiem pierwszoplanowym, ma bowiem

zakorzenie światopoglądowe i filozoficzne. Językowa figura, literacki koncept, logiczny paradoks czy aporia, surrealistyczne zderzenie nieprzystających elementów – to nie TYLKO zabawa. Raczej trzeba by było dodać: to AŻ zabawa. A „zabawę trzeba traktować szczególnie poważnie” – mawiała Szymborska<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> W. Szymborska, *Wyklejanki i kartki do Anny Frajlich*, „Kwartalnik Artystyczny” 2014, nr 1, s. 11–61.

<sup>15</sup> A.M. Potocka, *Poezja poważna, poezja niepoważna oraz wyklejanki* [w:] W. Szymborska, *Kolaże...*, s. 56.

<sup>16</sup> L. Neuger, „Prosto z uchylonej jeszcze chwili” [w:] *Zachwyty i rozpacze. Wspomnienia o Wisławie Szymborskiej*, oprac. A. Papińska, Warszawa 2014, s. 346. Zob. także: R. Krynicki, *Drugi talent Szymborskiej. Rozmawia Maria Anna Potocka* [w:] tamże, s. 213–223.

<sup>17</sup> M. Rusinek, *O rozumieniu wyklejanki* [w:] W. Szymborska, *Kolaże...*, s. 8.

Z gry towarzyskiej i przyjacielskiej wyrastają żartobliwe małe formy poetyckie Wisławy Szymborskiej. W odróżnieniu od pisarstwa serio limeryki powstają w aurze zabawy, w ludycznym współdziałaniu, na przykład w czasie podróży, kiedy należy do nazw mijanych miejscowości ułożyć limeryk. Człowiek zabawy wyzbywa się podległości wobec wielkich idei. Według Shaftesbury'ego „wolności mądrej drwiny” nie da się oderwać od „wolności dobranego towarzystwa”<sup>18</sup>. By wskazać genezę Szymborskiej „sztuki limerycznej”, jak pisałem, cofnąć się należy do lat powojennych, kiedy w domu literatów przy Krupniczej 22 w Krakowie Maciej Słomczyński prezentował utwory należące do tego gatunku, a przyszła noblistka dorzucała własne pomysły i realizacje. Krakowska zaraźliwa zabawa w limeryki (złoty jej okres przypadał na lata po Noblu Szymborskiej) doskonale się przyjęła. Oto jeden z przykładów żartobliwego słowa w działaniu: w filmie Katarzyny Kolendy-Zaleskiej *Chwilami życie bywa znośne* (2009) pojawia się scena zbiorowego układania limeryku<sup>19</sup>.

Trzeba to podkreślić, iż Szymborska i jej krąg (Stanisław Balbus, Jacek Baluch, Magda Heydel, Bronisław Maj, Henryk Markiewicz, Ewa Mrowczyk, Leonard Neuger, Michał Rusinek i inni) modyfikują limeryk abstrakcyjny, w którym występują wyłącznie fikcyjne postaci, wprowadzając przewrotne pochwały zaprzyjaźnionych osób (bohaterką i adresatką wielu utworów jest Teresa Walas). W tym przypadku limeryk miesza się z panegirykiem *buffo*. W limerykach noblistki pojawiają się nazwiska Stanisława Balbusa czy Wandy Klominek, niezależnie od tego, że galeria wymyślonych ekscentryków jest tu niezwykle barwna. Śmiech kameralny, uprawiany w małym gronie, zostaje upowszechniony, zapewne wpływa na polskie poczucie humoru, z którym w ostatnich latach nie dzieje się najlepiej.

W *Rymowankach...* Szymborskiej osobny dział tworzą zabawne dystychy – pochodne fraszki – objęte tytułem *Galeria pisarzy krakowskich*. Kolekcja konterfektów malarskich czy rzeźbiarskich („Szymborska – gips. Łaskawy los / obtłuł ją trochę, zwłaszcza nos” (RDDD 34),

<sup>18</sup> M. Geier, *Z czego śmieją się...*, s. III.

<sup>19</sup> Zob. uwagi Jacka Balucha o limerykach Szymborskiej: J. Baluch, *Jak układać limeryki? Poradnik praktyczny wraz z ćwiczeniami dla początkujących i zaawansowanych*, Kraków 2013, s. 21–25, 30–32, 210–211.

wykonanych przez artystów-partaczy, co oczywiście jest mistyfikacją, pozwala na stworzenie zabawowych karykatur. Do kolekcji należy też podobizna autorki. Znane postaci z życia literackiego ukazywane są w krzywym zwierciadle, tak jednak ustawionym, żeby niepostrzeżenie mogła pojawić się pochwała indywidualności. Humor idzie tu o lepsze z precyzją żartobliwego tworzenia formy lapidarnej.

### Limeryki po polsku i po krakowsku

Powrócić należy do limeryków, czyli (jak wiemy) skodyfikowanych pięciowersowych utworów absurdystycznych (z rymami aabba oraz krótszymi od pozostałych wersami – trzecim i czwartym), których nazwa gatunkowa pochodzi od miasteczka Limerick (bądź Luimneach). W wydaniu (i wykonaniu) Wisławy Szymborskiej limeryki posiadają indywidualne *signum*, nie sposób więc je pomylić z innymi wcieleniami tej kapryśnej formy. Dziedzictwo limeryku wiedzie na pokuszenie i przełamuje obyczajowe tabu, jednakże dama poezji, zachowując ślad skandalizowania, sięga po ryzykowną dwuznaczność w sposób niezwykle finezyjny. Na przykład posługuje się historycznym kostiumem, kiedy inspiracją stają się miłosne perypetie Mozarta, Chopina, Napoleona. W limeryku o królu Popielu znajdziemy odwołanie do Szekspira... Wybierzmy apokryficzny fragment swawolnej i salonowej (w stylu „galant”) biografii Mozarta:

Raz Mozarta bawiącego w Pradze  
obsypały z komina sadze.  
Fakt, że potem, w ciągu pół godziny,  
wymorusał aż cztery hrabiny,  
jakoś uszedł biografów uwadze.

(RDDD 12)

Gra inteligencji, rozsypywanie i składanie na nowo znaków kulturowych, dopisywanie do poważnych ustaleń badaczy żartobliwych aneksów, ekscentryczna erudycja, która lubuje się w przekornych anachronizmach, umowne okrucieństwo i czarny humor, jak również zaprawione absurdem „nastawienie etnograficzne”, czyli fingowane studia obyczajów ludów i miejsc – w miniaturach Szymborskiej te czynniki tworzą niepowtarzalny splot jakości. Nie można też przeoczyć nasilenia

konceptu<sup>20</sup> bądź – inaczej mówiąc – budzącej podziw aktywizacji brzmień języka, a także zabawy w odkrywanie nowych mocy śmieszających polszczyzny. Dodajmy, że sam język jest przedmiotem zabawy i pośrednio – zabawowej analizy<sup>21</sup>.

Limeryk wywodzi się z tradycji anglosaskich, co wiąże się też ze specyficznym dla tej kultury humorem – realizowanym w popularnych utworach Edwarda Leara<sup>22</sup>. W Polsce purnonsensowe epigramaty trafiły na podatny grunt. Formę limeryku uprawiali Julian Tuwim, Konstanty Ildefons Gałczyński, Janusz Minkiewicz (*Rymeryki, czyli Limeryki made in Poland*) oraz Maciej Słomczyński (*Limeryki plugawie*), przenosząc na grunt polskiej kultury różne rodzaje wiersza absurdystycznego. Teksty z języka angielskiego świetnie tłumaczyli Andrzej Nowicki i Antoni Marianowicz. Imponujące są w tym zakresie osiągnięcia Stanisława Barańczaka – translatora i prawodawcy nowych (kreowanych) gatunków epigramatycznych. Do listy mistrzów limeryku dopisać należy Janusza Szubera (*Emeryk u wód*, 2012) i Michała Rusinka (*Limeryki*, 2006). Wisława Szymborska, jak to już zostało powiedziane, wytworzyła własny styl poezji zabawowej i skupiła wokół siebie wirtuozów limeryku. Trudno tu mówić o konkurencji, gdyż uczestnicy gry literackiej pisali miniatury żartobliwe – adresowane do siebie nawzajem.

*Rymowanki dla dużych dzieci* gromadzą między okładkami epigramaty układane w cykle. Ciekawa jest właśnie taka kompozycja złożona z utworów rozwijanych wariacyjnie według pewnego przyjętego wzoru. Tak dzieje się też w przypadku limeryków. Poetka, przywołując geograficzne i kulturowe realia, imituje w polszczyźnie a to brzmienie chińskiego (jak w brawurowym limeryku o Mao Tse-tungu), a to wydobywa na plan pierwszy zabójcze zabawy ludu (koloryt lokalny jest umowny, folklor góralski – parodiowany). Poetka bawi się samymi klasyfikacjami, tytułując cykle *Z limeryków chińskich, ... podhalańskich, ... wyspiarskich* (w tej odmianie w pozycji rymowej umieszczona zostaje nazwa wyspy), wreszcie *... kontynentalnych*. Literacka zabawa nie ustaje – *Limeryki*

<sup>20</sup> Więcej o „konceptyzmie” Szymborskiej zob. T. Skubalanka, *Herbert, Szymborska, Różewicz. Studia stylistyczne*, Lublin 2008, s. 47–49.

<sup>21</sup> Por. T. Nyczek, *Po raz dwudziesty piąty* [w:] tegoż, *Tyle naraz świata. 27 x Szymborska*, Kraków 2005, s. 258.

<sup>22</sup> O angielskich limerykach i polskich realizacjach tej formy zob. A. Marianowicz, *Wstęp* [do:] *Rudy lunatyk z Marago. Limeryki i rymeliki*, zeb. i oprac., A. Marianowicz, Warszawa 1999, s. 6–11.

(przepraszam za określenie) *lozańskie* są, jakby powiedzieli matematycy, jednoelementowym zbiorem.

„Biografioty” i „geografioty” Stanisława Barańczaka poprzedzają Szyborskiej niby-gatunki miniatur poetyckich<sup>23</sup>. Wzór przejęty zostaje z dawnej pieśni, z przysłowia czy sloganu reklamowego. Nawet *menu* w restauracji może być źródłem natchnienia. W krótkich przedmowach do poszczególnych cykli poetka podaje reguły (jaki jest schemat wersyfikacyjny, jakie są kryteria tematyczne), opowiada o tym, jak z pomocą przyjaciół powstały „moskaliki” (parodie i parafrazy czterowersza Rajnolda Suchodolskiego zaopatrzone w stylizowany staropolski tytuł *Rymowana rozprawa o wyższości Sarmatów nad inszymi nacjami...*), „lepiej”, „odwódki” oraz „altruutki”. Inwencja żartobliwa ma również wymiar gry w nowe gatunki: znane wzory zostają odrzucone, Szyborska natomiast „opowiada się po stronie poetyk dynamicznych”<sup>24</sup> czy też obiektów genologii, które trzeba znaleźć i zademonstrować. Innym jeszcze przypadkiem są „podśłuchańce”, z ducha Mirona Białoszewskiego wywiedzione zapisy mowy codziennej, czyli polszczyzny spontanicznej o niezamierzonych literackich walorach. Podczas lektury „podśłuchańców”, jeśli na chwilę zapomnimy o komizmie językowym, warto pomyśleć o tym, ile głupstwa (obok małych odkryć) może pomieścić codzienne gadanie. Kronika dziejów bezmyślności spotyka się tutaj z socjologicznym portretem języka ulicy. Zauważyć warto, że w skomponowanym z humorem i polotem zbiorze *Rymowanki dla dużych dzieci* żywiołem zabawy i parodii ogarnięty został indeks osób pojawiający się zwykle w naukowych traktatach. Oto przykłady objaśnień: „Gomułka Władysław, strażnik reżymu”; „Kuracjusz z Majorki, pytanie za 50 zł, plus 2 bilety na koncert”; Mroźek Sławomir, nieobecny w tej książce, a szkoda”; „Szyborska Wisława, pisarka, trudno” (RDDD 50–51).

Miejsce omówienia zajmą tym razem cytaty, czytelnik bowiem od razu rozpozna założenia gry w poszczególnych cyklach. Zacznijmy od „moskalików” (dalej używać będę liczby pojedynczej): „Kto chce wmawiać nam, że Włosi / to narodek pracowity, / ten się sam o krwotok prosi / pod kaplicą świętej Zyty” (RDDD 20). W pierwowzorze,

<sup>23</sup> J. Baluch, *Jak układać limeryki?...*, s. 21–22.

<sup>24</sup> K. Kardyni-Pelikánová, *Wisławy Szyborskiej igraszki z genologią (problematyka kwalifikacji gatunkowej utworów polskiej noblistki)* [w:] *Wisława Szyborska. Tradice – současnost – recepte*, red. M. Balowski, J. Raclavská, Ostrava 2004, s. 102.

czyli wierszu Rajnolda Suchodolskiego, przypomnijmy, chodziło o Moskali. Zwolennik słowiańskiego braterstwa – upierający się przy swoim zdaniu – zostałby zastrzelony w pobliżu kościoła Bernardynów). Lepiej: „Lepiej mieć życiorys brzydki, niż tutejsze jadać frytki” (RDDD 22) – forma perswazyjna, obrazowo ukazująca grozę gastronomii. Odwódka: „od whisky iloraz niski” (RDDD 28) – wersja pochodna przysłowia „od wódki rozum krótki”. Altruistka: „Nie męcz aptek i lekarza / sam znajdź drogę do cmentarza” (RDDD 32) – wzór wywiedziony z peerelowskiego hasła „Oszczędzając pracę żony / jedz gotowe makarony”). Oczywiście zabawa słowna odległa jest tutaj od satyrycznego „wyszczadania”, gdyż liczy się przede wszystkim efekt absurdu, ale w cyklach z *Rymowanek dla dużych dzieci* rozpoznamy polską ksenofobię, nietolerancję, megalomanię (niechęć, zapewne i nienawiść, która zwracać się może w dowolnym kierunku), ślady peerelowskiej toksycznej rzeczywistości, głupawą poczciwość reklam (dawnych i nowych), nawet odbłaski naganych obyczajów elit obecnej daty.

Niebagatelnym walorem omawianych żartów poetyckich jest ich cykliczność oraz wariacyjność, ponieważ każde kolejne przetworzenie, które dołącza się do serii, zawiera nowe wynalazki słowne, budzi podziw dla kunsztu (zapisanej) improwizacji. Lektura uświadamia, iż pomimo narzuconych przez twórcę gatunek ograniczeń tak wiele można uzyskać, przetwarzając wyjściowy pomysł. Tytuł Szymborskiej kojarzy się z wierszem *Do dzieci* umieszczonym na wstępie *Bajek* Ignacego Krasickiego, w którym jak refren powtarza się fraza: „Bajki wam niosę, posłuchajcie, dzieci”<sup>25</sup>. I w tym przypadku dzieci powinny być dorosłe. Igraszki słowne Wisławy Szymborskiej nie zwalniają od krytycznego myślenia, a to z kolei odsyła do kanonu jej twórczości poetyckiej.

---

<sup>25</sup> I. Krasicki, *Bajki*, oprac. Z. Goliński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 3.

# „Nowy pępek na brzuchu artysty”

## O wierszu *Wizerunek*

### Poetycka historia awangardy

Między *Prologiem komedii* a \*\*\* [*Jestem za blisko...*] w tomie *Sól* (1962) Wisława Szymborska umieściła wiersz *Wizerunek*. Utwór zamyka utrzymaną w tonie żartobliwym sekwencję o sytuacji artysty, lekcji odbioru, która każe twórcom przyjąć z pokorą i dystansem swe dwuznaczne posłannictwo, o kreowaniu światów tak dziwnych, że aż śmiesznych. Przekorne rozważania Szymborskiej obejmują egzotyzm działań artystycznych, ekscentryczne nowatorstwo, a także pośmiertne dzieje dzieła tracącego najwyraźniej moc wyznaczania zbiorowości ważnych zadań. Jednakże w późniejszych wyborach liryków Szymborskiej *Wizerunek* był pomijany<sup>1</sup>. Po obnażeniu miraży powodzenia przy pomocy bezradnych apostrof do Muzy (*Wieczór autorski*), grą z poetyką testamentu i formą epitafium (*Nagrobek*) oraz baśniową historią o naiwnym, rozczulająco dziecinny awangardowym eksperymentatorze (*Prolog komedii*) w kolejnych edycjach pojawia się od razu kolekcja liryków poświęconych paradoksalnej dalekiej bliskości dwojga ludzi, niemożliwemu porozumieniu, rozprzegającej się rozmowie oraz złudnej dostępności minionego szczęścia (\*\*\* [*Jestem za blisko...*], *Na wieży Babel, Sen*).

Dlaczego *Wizerunek* bywał wyłączany? Domysłów może być kilka: utwór w zbyt znacznym stopniu łączył się z historycznym momentem, kiedy w Polsce po Październiku '56 odżyła dyskusja o sztuce nowoczesnej, po drugie, igraszka poetycka mogła nabrać z czasem innych konotacji – opacznych, sprzecznych z intencjami autorki, ponieważ utarczki niezależnych artystów z władzami PRL wcale nie należały do zajęć wesołych. Po trzecie wreszcie, suponować można, iż ujawniły się

---

<sup>1</sup> Z jednym wyjątkiem nieodległym w czasie od publikacji tomu *Sól*: W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1964.

tu zastrzeżenia poetki wobec kategorii dowcipu, który zataczał zbyt szerokie kręgi, a mam na myśli uprawianą w skali masowej „satyrę zastępczą” odnoszącą się do deformacji w sztuce oraz niezrozumiałości malarstwa nieprzedstawiającego. Kiedy opadła wysoka temperatura tamtych polemik, niesprawiedliwa wydać się mogła Szymborskiej ocena nowoczesnych poszukiwań artystycznych. Dopiero po wielu latach, kiedy kontekst zamazał się w pamięci i opisywane okoliczności przestały mieć znaczenie, *Wizerunek* powrócił w kolejnych edycjach wierszy Szymborskiej w Wydawnictwie a5<sup>2</sup>.

Oczywiście trudno podejrzewać *Wizerunek* o skazy rzemiosła. Nie ulega wątpliwości, że ten nieco zapomniany utwór wyszedł spod mistrzowskiej ręki, o czym świadczy niepozbawione intencji parodystycznych wyrafinowane imitowanie języka poetyckiego awangardy pierwszych dekad XX wieku, przewrotne nawiązania do stylu manifestów, a także uruchomienie pamięci odbiorcy, obejmującej krótką powtórkę dziejów sztuki nowoczesnej, dowcipnie ułożony katalog różnych rodzajów eksperymentowania oraz galerię artystów w pracowni – swoisty teatr malowania:

Jeśli wybrańcy bogów umierają młodo,  
co począc z resztą życia?  
Starość jest jak przepaść,  
skoro młodość jest szczytem.

Nie ruszę się stąd.  
Choćby na jednej nodze pozostanę młody.  
Cienkimi jak pisk myszy wąsikami  
uczepiam się powietrza.  
W tej pozycji rodzę się wciąż na nowo.  
Nie znam innej sztuki.

Ale to zawsze będę ja:  
magiczne rękawiczki,  
w kłapie kotylion z pierwszej maskarady,  
falset młodzieńczych manifestów,  
twarz ze snu szwaczki o krupierze,  
oczy, które lubiłem malować wyjęte  
i sypać nimi jak grochem ze strąka,  
bo na ten widok drgały martwe uda  
publicznej żaby.

<sup>2</sup> W. Szymborska, *Wiersze wybrane* [wybór i układ autorki], Kraków 2010; 2012.



Zdziwcie się i wy.  
Zdziwcie się do stu beczek Diogenesa,  
że biję go w pomysłach.  
Zmówcie  
wieczne rozpoczynanie.  
To, co trzymam w palcach,  
to są pająki, które maczam w tuszu  
i rzucam je na płótno.  
Znów jestem na świecie.  
Zakwita nowy pępek  
Na brzuchu artysty.

(*Wizerunek*, s 95–96)

Nie jest to jednak zabawa w pastiszową (ludyczną) repetycję ani też popis pomysłowego wynajdywania odpowiedników poetyckich dla awangardowego malarstwa, gdyż jakby mimochodem elementy systemów artystycznych zostają powymieniane, następuje przekroczenie granic dyskusji o autonomii sztuki, wolności twórcy, odświeżającej mocy anarchicznego gestu. Obok sądów uprawomocnionych pojawiają się twierdzenia stroniczne, a zaskakujący punkt widzenia, jak to dzieje się zwykle w poezji Wisławy Szymborskiej, każe zrewidować zespół przeświadczeń, niejako na wiarę przyjęty. Po Październiku '56 import zachodnich nowinek przybrał postać wartko płynącej rzeki. Słynne Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, salony, festiwale i cykliczne ekspozycje w wielkich ilościach prezentowały twórczość młodych poszukujących malarzy. Jakby powiedział Czesław Miłosz: „awangardzistów było wielu”. Zbyt wielu – dodajmy. Gorączkowe odrabianie strat po czasach socrealizmu miało negatywne skutki uboczne, takie jak niewolnicze trzymanie się kanonów nowoczesności, nieautentyczność, sezonowa moda<sup>3</sup>. Istna „eksplozja nowoczesności”<sup>4</sup>, jaka nastąpiła w kolejnych popaździernikowych latach, musiała wywoływać wesołość autorki *Wizerunku*. Chociaż poeci angażowali się w spory o język malarstwa, a dyskusja o sztuce nowoczesnej miała dwa równoległe nurty, Szymborska raczej trzymała się na uboczu. Jej głos niczego nie

3 Por. G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław 1999, s. 200–201.

4 A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, wydanie drugie, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 70.

rozstrzyga. Nie ma powodu, by przyznawać rację zwolennikom artystycznej odnowy, nie należy też przyłączać się do chóru przeciwników. Raczej sama sytuacja sporu wymaga zbadania. Poręcznym narzędziem okazuje się intelektualny humor, który ustanawia dystans i pozwala uniknąć uprzedzeń.

Rozbrojenie powagi programowych wystąpień przez śmiech służy przywróceniu właściwych proporcji. Kiedy opowiadamy się za normalnością, wolno źródła niezgody zobaczyć od strony komicznej. To, co skrywane, przemilczane, niewygodne dla myślenia wiecznie młodych artystów awangardy, zostaje wydobyte na plan pierwszy. Szymborska wskazuje niechciane konsekwencje nowatorstwa i równocześnie przemycą refleksję na temat (nieraz) patologicznej sytuacji sztuki nowoczesnej w Polsce po 1956 roku. Odrzuca fetysze, nie poddaje się mitologii, przystawia krzywe zwierciadła zakłębom nowej sztuki. Zauważyć należy przede wszystkim rolę korekt oraz sprostowań. I tak – na zasadzie symetrycznego dopowiedzenia – kultowi młodości, uprawianemu na przykład w manifestach futurystycznych, lecz i charakterystycznemu dla wszelkich „zmian warty” w sztuce, poetka przeciwstawia wiek dojrzały awangardy oraz awangardzistów, czyli ujawnia tabu doktryny, odkrywa sprzeczność, której upierający się przy młodości i nowości programotwórcy chcieliby za wszelką cenę uniknąć.

### Artyści nowocześni: młodość, która się starzeje

Jak wiadomo, wszelkiego typu awangardy odcinają się od tradycji. Obwieszczając początek nowej szczęśliwej ery, wierząc w nieustający eksperyment, artyści tych formacji niechętnie poszukiwali sojuszników w przeszłości, chociaż antytradycjonalizm wcale nie musi być „bezwzględny i inkwizytorski”<sup>5</sup>. Perswazje oraz obietnice wstępujących kierunków przypominają pierwszy dzień stworzenia. Wcześniejszy akt kreacji światów w sztuce był nieudany, przeszłość zasługuje więc na najwyższą pogardę. Po przejściu przez stadium (zwykle) wesołego chaosu miała się odmienić postać świata. Przyszłość sztuki kreującej nową rzeczywistość znalazła się w rękach młodych, silnych i pewnych siebie

---

5 E. Balcerzan, *Wieloznaczność „awangardy”* [w:] tegoż, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982, s. 325.

demiurgów. Impet młodzieńczy nie tylko burzył zastane przekonania, godził w dobre obyczaje, ale także dokonywał efektownej destrukcji idiomu poprzedników.

Na pozór w wierszu Szymborskiej mamy do czynienia z powtórzeniem tamtych wyzwiań (i wyzwisk). Sojusz poetów z malarzami, skandalizująca aura wystąpień artystycznych, prowokowanie odbiorców, hałaśliwa autoreklama – wszystko to przypomina twórczy zamęt, przypadający na lata młodości europejskiej awangardy. Jednakże w liryku *Wizerunek* od razu wskazać należy znaczące przesunięcia akcentów. Otóż – jakby powiedział Karol Irzykowski – „szantaż młodością”, charakterystyczny dla wystąpień grup literackich w Polsce w latach 20.<sup>6</sup>, zamieniony zostaje na uporczywe, groteskowe, nawet z niewielką domieszką tragizmu, dążenie monologującej postaci do tego, by utrzymać się na powierzchni młodoartystycznego życia i raz jeszcze olśnić czy choćby zdenerwować publiczność.

Bohater wiersza Szymborskiej znajduje się na przegranej pozycji. Nie on atakuje, lecz raczej musi się bronić. Do tradycyjnych przeciwników, czyli krytyki o zachowawczych upodobaniach i mieszczańskiej publiczności, która niczego nie rozumie, dołączył wróg o wiele bardziej potężny – czas mianowicie. Twórczy wigor manifestuje bowiem młodzienc w dojrzałym wieku. Nowatorstwo staje się tutaj powtórzeniem działań artystycznych sprzed lat, przypominaniem gestów i słów. W wierszu *Wizerunek* niepozorne określenia „wciąż na nowo” oraz „znów” uderzają w same podstawy ponawiania eksperymentów artystycznych. Ten powrót to tylko echo dawnej świetności. W radosnej enuncjacji: „Znów jestem na świecie” kryje się jednak pewna doza smutku. Dowcip poetycki stowarzysza się u Szymborskiej z odczuciami melancholijnymi.

Nie obcujemy z głosem zbiorowym gromko zapowiadającym zmianę, ale słuchamy monologu, w którym mówiący sam sobie dodaje odwagi, mnożąc prowokacje, podtrzymując retorykę gwałtownego apelu. To nic, że przesunęły się wskazówki biologicznego zegara, że czas form sztuki zatoczył krąg następny, liczy się bowiem wierność obranej linii postępowania. Tożsamość artysty-nowatora potwierdza sentymentalne muzeum pamiątek: „magiczne rękawiczki, / w kłapie kotylion z pierwszej maskarady”. Rekwizyty mają wzmacniać magię twórczą, w istocie

<sup>6</sup> Zob. P. Czaplński, *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Warszawa 1997, s. 24.

jednak działają deprymująco, demaskująco, demitologizująco. „Nowości kwiat” najzwyczajniej zużył się od długiego potrząśania.

Wieczny eksperymentator i buntownik Stomil z *Tanga* Sławomira Mrożka, chcąc zawczasu rozbroić okrzyk Artura „Wy wszyscy starzejecie się w nowoczesności”, mechanicznie recytuje przed lustrem: „Jesteśmy młodzi, ciągle młodzi...”.<sup>7</sup> W *Wizerunku* Szymborskiej kapłaństwo wiecznie młodej sztuki jest podobne, przy czym opieranie się czasowi przybiera bardziej dynamiczny kształt słowny. Artysta powiada: „Choćby na jednej nodze pozostanę młody”. Zatem ton buńczuczny łączy się tutaj ze spuszczeniem z tonu. Upór pomieszany zostaje z rezygnacją, a rozpoznanie niemiłej prawdy z ucieczką w mitologię artysty. W sztuce, jak w zatłoczonym tramwaju, trudno znaleźć oparcie dla stopy. Zewsząd napierają nowi twórcy, po latach posuchy mnożą się odnogi awangardy, pączkują poszukiwania. Zresztą ograniczenie miejsca nie zależało od ścierania się kierunków artystycznych, gdyż czystość gry zakłócały prewencyjne dekryty politycznej władzy. Jednak należy też pamiętać o tym, że walka o zaistnienie staje się batalią o wyłączność. „Nie znam innej sztuki” – deklaracja jest znamienna. Sztukę niezauważania bądź deprecjonowania innych orientacji twórczych awangardziści opanowali do perfekcji.

W żartobliwym ujęciu Wisławy Szymborskiej restytucja awangardy to triumf, który zamienia się w tren. Awangarda chciałaby istnieć w idealnej krainie eksperymentu. Dopisywałoby się tylko kolejne przedrostki „neo”. Jednakże powrót nowej sztuki w innych warunkach historycznych napotyka na szereg trudności, gdyż nie może on polegać jedynie na powtórzeniu lub odnowieniu dawnych idei i wzorów formalnych. Język sztuki kiedyś odkrywczej uległ banalizacji. Ewoluuje w czasie pojęcie awangardy zapewne wymagałoby dalszego doprecyzowania. Do tego jeszcze zmienił się skład osobowy straży przedniej. Ponawiane „wybuchy [...] zuchwałej psyche”<sup>8</sup> straszą i śmieszą. Figura artysty, który wciąż pozostaje ten sam („Nie ruszę się stąd”; „to zawsze będę ja”),

7 S. Mrozek, *Tango* [w:] tegoż, *Utwory sceniczne*, t. II, Kraków 1973, s. 43, 41.

8 *Manifest dadaistyczny* (1918) [według komentarza E. Grabskiej: „pisany przez Richarda Huelsenbecka, być może z udziałem Raoula Hausmanna”], tłum. Z. Klimowiczowa [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 293 [292].

jest po prostu anachroniczna. Stąd w jednej frazie: „Zmówcie / wieczne rozpoczynanie” – rezurekcja przechodzi w egzekwie.

W wierszu *Wizerunek* starzejącej się młodości sztuki towarzyszą inne paradoksy: odgrzewane nowatorstwo w istocie ujawnia przywiązanie do rytuałów i gestów, eksperyment nieoczekiwanie łączy się z rutyną. Powiedzieć, że rewolucyjne wystąpienia powielają dawne wzory, gesty sprzeciwu stają się echem niegdysiejszych skandali, a ekscentryczne ekspresje osobowości niesie powrotna fala zachowań artystów toż to prawdziwy policzek wymierzony nowatorskiemu gustowi.

Odczytywany wiersz rozpoczyna się od znanego przysłowia, rozwiniętego jak logiczne twierdzenie, obrastającego zdaniem gnomicznymi – już własnego wynalazku Szyborskiej. Nadużywane do tego stopnia, że zatarło się autorstwo, powiedzenie Menandra o „ukochnych przez bogów” bądź „wybrańcach bogów” odnoszone też bywało do szaleńców sztuki romantycznej, którzy spalali się w błysku genialnego wczesnego dzieła i kończyli jak Werter. Młodość i genialność jako parę nierozłączną prowokacyjnie kojarzyli futuryści. Marinetti przewidywał, że po trzydziestce trzeba będzie złożyć broń. W słynnym manifestie z 1909 roku znalazła się nawet znamienna scena – podsuwana przez kabotyńską wyobraźnię – którejś zimowej nocy młodzi poeci zabiją z lekka podstarzałych futurystów i oznaczać to będzie prawdziwe odejście w chwale. Artystom z początku wieku zabrakło wyobraźni, gdyż nie przewidzieli starości, dali się złapać w pułapkę własnych złudzeń. Maluczko, a czyha już na nich przepaść. Ci, którzy przetrwali, muszą groteskowo i tragicznie walczyć o okruchy nieokiełznanej wyobraźni oraz żywiołowej zgrywy, danych bez żadnej zasługi wiekowi młodzieńczemu. Na pół żartobliwe dywagacje Szyborskiej o *Dzienniku geniusza* Salvadora Dalego mogą posłużyć jako objaśnienie tej kwestii:

Póki nadrealiści byli młodzi, brewerie miały charakter spontaniczny, wynikający z nadmiaru humoru i życiowej energii. Później, z początkiem lat trzydziestych, ich życie zaczęło się ściemniać – do ruchu wdarła się polityka [...], dochodziło do sporów, rozłamów, a wraz z tym wszystkim powoli gasła skłonność do bulwersujących happeningów. Niektórzy zresztą pozakładali rodziny, szukali jakiejś stabilizacji. [...] Jeden jedyny Salvador Dali żył w dalszym ciągu i bez przerwy nadrealistycznie. Aż do starości unosił się jak karnawałowy balonik nad skłopotaną ziemią. Od polityki stronił, wojnę przeżył raczej bezproblemowo i nie został tatusiem (*Szalone kalafory*, WLN 721–722).

W *Dzienniku geniusza* – oprócz egotycznej apologii oraz deifikacji (często w stylu buffo) – znajdziemy zapisy marzeń o panowaniu nad czasem. Artysta naznaczony niemal boską siłą żyje dłużej niż epoka i kierunki w sztuce. Salvador Dali podejmuje licytację na długowieczność: „Niedawno umarł w Meksyku jakiś mężczyzna w wieku stu pięćdziesięciu lat, pozostawiając sierotę liczącego sto jeden wiosen. Jak bardzo chciałbym przekroczyć ten wiek!”<sup>9</sup>, ale ważniejsza jest wierność obranej drodze, odnawianie gestów artystycznych i urządzanie skandali – wiecznie młodych. Jak przeczytamy w tym ekscentrycznym dziele: „»Surrealizm to ja«. Ja w to wierzę, jestem bowiem jedynym jego kontynuatorem. Niczego się nie wyparłem – wręcz przeciwnie: wszystko potwierdziłem, uszlachetniłem, [...] uduchowiłem”<sup>10</sup>. Słowem, uparty i konsekwentny artysta nie ulega starości. Kierunek w sztuce nie przemija, lecz zaskakuje odbiorców nowością, dopóki geniusz w życiu artystycznym jest czynny.

Do opisywanej w wierszu Szymborskiej heroicznej i groteskowej w swych środkach i wymowie walki z czasem nieubłagane upływającym jeszcze powrócę. Tymczasem warto rozpatrzyć pytanie: czy bogowie niechętnym okiem patrzą na eksperymentatorów w pewnym wieku? Przekłęci, którzy w porę nie oddali pola? W jakiejś mierze tak, choć rozstrzygnięcie nie jest proste. Szymborska w reguły demaskuje wszelkie zaślepienia. Zatem „falset młodzieńczych manifestów” też zostaje bezlitośnie wyśmiany. Połączenie mutacji głosu męskiego z rewolucją w sztuce tworzy efekt komiczny.

Oczywiście w wierszu *Wizerunek* nie znajdziemy ani efektownych samobójstw, ani sprzyjających sztuce rytualnych mordów. Poetka zajmuje się wyzwaniem trudniejszym, choć mniej spektakularnym: „co począć z resztą życia”? Nieustanny start artystyczny świadczy zarówno o heroizmie, jak i o konformizmie. Z jednej strony liczy się wierność (aż do śmieszności) obranej drodze, czyli awangardyzm bądź nadrealizm po grób, z drugiej „bunt się ustatecznia”, zaś eksperyment staje się dobrem wspólnym. Zdrowy rozsądek podpowiadałby, iż należałoby porzucić poszukiwanie i wreszcie znajdować.

<sup>9</sup> S. Dali, *Dziennik geniusza*, tłum. J. Kortas, Gdańsk 2000, s. 128.

<sup>10</sup> Tamże, s. 31.

## Pastiszowe i ludyczne ponowienia

Artur Sandauer orzekł, że *Wizerunek*

to pastisz poetyki awangardowej, jej dysonansów, jej niewyobrażalnych metafor, jej potrzeby zaszokowania [...]. Wiersz powstał po Październiku, kiedy to odżyły – po trzydziestoletniej przerwie – pewne kierunki awangardowe, pretendujące do tego, by znów znaleźć się w czołówce dziejów. Nie mogło to nie podzielać na zmysł humoru – obcej tym tendencjom poетки<sup>11</sup>.

Warto przyjrzeć się pastiszowi nieco dokładniej. „Dziwność” układu słów, która powinna przynosić rewelacje poznawcze, w odczytywanym utworze ulega humorystycznemu przeniecowaniu. Krótko mówiąc, koncept słowny zostaje przelicytowany jeszcze bardziej efektownym konceptem. Dlatego terenem gry w naśladowanie staje się pogranicze pastiszu i parodii.

*Wizerunek* został zbudowany z odwołań do wymyślnej metaforyki i niezwykłego obrazowania. W swoim laboratorium Szymborska ściśle i dokładnie bada poetykę awangardową. W tym miejscu przychodzi na myśl przede wszystkim liryka Juliana Przybosa, w której ujawnia się program samostwarzania, nieustannych narodzin wyobraźni i wrażliwości. Nie zważając na upływanie czasu, Przyboś śpiewał „hymn wzrostu”, oddawał się bezgranicznie „radości powietrza”, pragnął na nowo „nawlekać nie... ogłaszać manifest”<sup>12</sup>. Natomiast u Szymborskiej gigantyzm kreowania światów poetyckich i pełne powagi poczucie siły stwórczej zostają groteskowo pomniejszone. „Cienkimi jak pisk myszy wąsikami / uczepiam się powietrza” – ten fragment (przywołujący również *phisis* Dalego) współbrzmi z epigrafem z Artura Międzyrzeckiego „To nie Orfeusz śpiewa to pisk myszy”<sup>13</sup>. Poza tym kuglarstwo sztuki („magiczne rękawiczki”) i chwytty prestidigitatorów, bliskie futurystycznej zgrywie, zasadniczo kłóciły się z kultem dobrego rzemiosła właściwym awangardzie krakowskiej.

<sup>11</sup> A. Sandauer, *Na przykład Szymborska* [w:] tegoż, *Liryka i logika*, Warszawa 1971, s. 430.

<sup>12</sup> Cytaty z wierszy Juliana Przybosa, *Wiosna 64; Z Włoch; Więcej o manifest* [w:] tegoż, *Utwory poetyckie*, t. 11, oprac. R. Skręt, Kraków 1994, s. 186, 346, 173.

<sup>13</sup> A. Międzyrzecki, *Wygnanie do rymu*, Warszawa 1977, s. 18.

Skoro „W sól, w popiół padły narody i kraje / A Przyboś został, tak jak był, Przybosiem”<sup>14</sup>, miał do tego szczególne prawo, by głosić młodość poezji awangardowej i upierać się przy młodości poety. Ojcował nowemu pokoleniu. Już w *Liście do najmłodszych* (1955) pytanie staje się właściwie potwierdzeniem satysfakcji: „Czyżbyście do mojej młodości waszą młodość / upartą / rozpoczęli dopisywać jak nutę...”<sup>15</sup>? Objawia się tutaj paradoks patriarchy awangardzistów – doświadczonego i młodzieńczego zarazem. Nawiasem mówiąc, projekt przewodzenia młodemu zupełnie się nie powiódł. Nie powstała ponadpokoleniowa konfederacja artystów – malarzy i poetów, czyli „Grupa Nowoczesnych”, której przewodzić mieli Artur Sandauer i Julian Przyboś. Zbuntowani turpiści zapragnęli podążać własną drogą<sup>16</sup>.

W ogłoszonym w tym samym roku, co *Sól* Szymborskiej, tomie *Więcej o manifest* (1962) Przyboś z prowokacyjnym lekceważeniem metryki przyznawał sobie tytuł poety młodego, odparowywał małostkowe zaczepki umieszczone poza protokołem sztuki słowa. Nic się przecież nie zmieniło, był w swoim: „sześćdziesiątym [...] maju [...] nie mniej, śmieszniej, dożywotnio młody” (*Wiosna 1961*)<sup>17</sup>. Z ideą „wiecznego rozpoczynania” łączy się słynne Przybosiove zdanie: „Świat nie jest, świat się wiecznie zaczyna” (*Noc powrotna*)<sup>18</sup>. Podobne tropy moglibyśmy odnaleźć w wielu utworach tego poety.

By dowiedzieć się, z czego została misternie ułożona mozaika w wierszu Szymborskiej, warto przyjrzeć się pojedynczym kamyczkom czy też szkiełkom. Intertekstualnych odniesień jest w *Wizerunku* więcej, niż przypuszczalibyśmy na podstawie pobieżnej lektury. Otóż uwierzytelniający żwawość mówiącego, jakby marynarski okrzyk w wierszu Szymborskiej „Do stu beczek Diogenesa”, kojarzy się oczywiście ze skandalami wyprawianymi przez cynika z Synopy, ale równocześnie każe pamiętać o witalnej i cielesnej młodości z wiersza Anatola Sterna *Anielski cham*, w którym futurystyczny poeta, żyjąc w radosnej komunii z gawiedzią, odmawia sensowności happeningowi poszukiwania człowieka. Chodzi o to, by przelicytować starożytnych. Jak powiada

<sup>14</sup> C. Miłosz, *Traktat poetycki* [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 11, Kraków–Wrocław 1984, s. 17.

<sup>15</sup> J. Przyboś, *Narzędzie ze światła*, Warszawa 1958, s. 128.

<sup>16</sup> Zob. G. Wołowicz, *Nowocześni w PRL...*, s. 210–212.

<sup>17</sup> J. Przyboś, *Utwory poetyckie...*, t. 11, s. 137.

<sup>18</sup> J. Przyboś, *Próba całości*, Warszawa 1961, s. 52.



Julian Przyboś: „Dajcie mi słońce Grecji, / a odmłodzę Homera” (*Wstęp do poetyki*)<sup>19</sup>.

Malarska kompozycja z rozsypanych oczu w *Wizerunku* koresponduje z metaforyką Tadeusza Peipera. U tego poety oczy, gwałtownie wyrzucane w świat, rozpoczynają w ten sposób poznawcze zwiady: „Wyrywam oczy [...] rzucam w powietrze; / i oczy moje, / latające zwierciadła, / krążą nad miastem”<sup>20</sup>. Z kolei w *Ujmij twoje oczy* forpoczta wzroku zapowiada miłosną torturę. Oto poezja twórcy teorii ekwiwalentów uczuć przybliża istotę przekładu – z malarstwa na poezję – w wierszu Wisławy Szymborskiej.

Wyrażenie, które pojawia się w zabawnym i zjadliwym wygłosie wiersza *Wizerunek*: „Zakwita nowy pępek / na brzuchu artysty”, może wywoływać daleką asocjację z „poematem rozkwitającym” Peipera, czyli poezją na swój sposób egotyczną, zajętą własnymi regułami. Jednakże właściwy obnażony pępek – przedmiot aluzji – pączkuje kwieciami w innym utworze, mianowicie w zakończeniu wiersza Juliana Przybosia o karykaturalnym żarciu i tyciu zatytułowanego *Jadłospis*: „brzuch [...] wykupiał z pomrukiem, / zalał stół – / a na brzuchu zamiast pępka – bukiet”<sup>21</sup>. Rzecz jasna taki koncept Wisława Szymborska przenosi w obszar wypowiedzi o sztuce. Rozkwitający pępek to ekshibicjonistycznie obnażone znamię powtórnych narodzin, ale również tę zabawną zbitkę słów Szymborska łączy z powiedzeniem „być pępkiem świata”. Wraz z wiosną sztuki po socrealizmie zostaje wydobyty na jaw monstualny *omfalos* – właściwie organ duchowy artysty. Bardziej złośliwie już nie można skomentować ambicji autonomii oraz autoteliczności sztuki.

Znamienne, że wirtuozerskie wariacje na temat skandalu jako strategii wypowiedzi (u Szymborskiej mające wydźwięk ludyczny) nawiązują do wczesnych manifestów awangardy – dadaizmu, surrealizmu, futuryzmu. Wymyślnej peryfrazy „martwe uda publicznej żaby” żaden ze skandalistów tamtych ugrupowań by się nie powstydział. W jednodniówce futurystów *nuż w bżuhu* dawna sztuka to padlina lub co najwyżej „ospałe bydlę”. Podobnie programowe pomiatanie odbiorcą

<sup>19</sup> J. Przyboś, *Utwory poetyckie...*, t. II, s. 149 [wiersz z tomu: *Więcej o manifest*, 1962].

<sup>20</sup> T. Peiper, *Oczy nad miastem* [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 377.

<sup>21</sup> J. Przyboś, *Utwory poetyckie...*, t. I, s. 52 [liryk z tomu: *Sponad*, 1930, przedruk w tomie *Narzędzie ze światła*, 1958].

chętnie wzywało w sukurs animalne przenośnie. Koncept Szymborskiej żywo przypomina wyrażenie: „wielka tęczowa małpa zwana dionisem dawno już zdechła”<sup>22</sup>. Dalekie od precyzji myśli wywrotowe, popisy retoryczne oraz bluźniercze zachowania w świątyni kultury<sup>23</sup> wciągały publiczność do osobliwej gry, zniechęcającej i zachęcającej. Pozyskanie cennej anatemy łączyło się jednocześnie z poszukiwaniem odbiorców właściwych, pożądanych<sup>24</sup>.

### Wobec radykalnych gestów w sztuce

W *Wizerunku* poetyka manifestu odnosi się do malarstwa. Uwypukla agresywne oddziaływanie na odbiorcę. Pamiętnik nowatora („oczy lubiłem malować wyjęte...”) przechodzi tutaj w komentarz dotyczący aktualnej praktyki („pająki [...] maczam w tuszu / i rzucam je na płótno”). Jak spostrzeżemy, zmienia się nawet czas gramatyczny. Radykalność gestu artysty wydaje się przesadzona, portret malarza przybliży się do karykatury. Cytowany Artur Sandauer pisze ostrożnie o kpinie z odradzających się po długiej przerwie „pewnych kierunków awangardowych”. Można by podjąć próbę bliższego określenia, o jakie tendencje chodzi, ale nie uzyskamy przez to żadnej pewności. Zatem Wisława Szymborska nie wikła się w polemikę z programami i kierunkami malarstwa. Wykorzystuje jedynie, jeśli tak można powiedzieć, spektakularną stronę eksperymentów, bez analizowania przypisywanych im intencji oraz znaczeń. Mamy tu do czynienia nie z dokładnym przeglądem tendencji sztuki nowoczesnej, lecz z serią napomknień i odwołań. Adres polemiczny celowo jest zatarty po to, by zabawowe nicowanie metody nie przerodziło się w pedantyczną analizę konkretnych przypadków.

Kiedyś awangardzista Szymborskiej przenosił na płótno nadrealne wizje, straszyl odbiorcę schizofrenicznymi natręctwami przedstawień oczu, obdarzonych roślinnym życiem. Obecnie, odgrywając spektakl malowania, eksponując sam proces twórczy, lokuje się w kręgu taszczymu

<sup>22</sup> A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, oprac. Z. Jarosiński i H. Zaworska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 3.

<sup>23</sup> Zob. P. Czapliński, *Poetyka manifestu...*, s. 123–130.

<sup>24</sup> Zob. M. Tramer, *Literatura i skandal: na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice 2000, s. 9–10, 87 i nn.

(zwanego też *art informel*), przynależy też do klanu artystów *action painting*. Przedstawioną odczytywanym w wierszu metodę objaśnić można słowami Urszuli Czartoryskiej: „Najwyższa godność, jaką [...] przypisywano przypadkowi – utożsamianemu z chlapnięciami farby na płótno – polegała na stopieniu się ślepego trafu z gestem artysty, spontanicznie i dynamicznie zakreślonym...”<sup>25</sup>. Artysta z liryku Szymborskiej uprawia szczególne malarstwo akcji, łączy bowiem przypadek z niezwykłym i obrzydliwym tworzywem. Adres eksperymentu znów wskazuje na Salvadora Dalego. Z *Wizerunkiem* koresponduje bowiem szkic Szymborskiej o *Dzienniku geniusza*. Hiszpański nadrealista „nurzał przeróżne żaby i kraby w tuszu i ciskał je na białe płótno” (*Szalone kalafiory*, WLN 722). Pająki ekscentrycznego twórcy kojarzą się z jeszcze innym odgałęzieniem nowatorstwa: z malarstwem materii, a szczególnie ekspresją szczątków organicznych w guście Jeana Fautriera. Instruktywny też może być, nawet gdy sporządzimy rejestr niepełny, przykład kolaży Jonasza Sterna, układanych z rybich ości i spreparowanych łusek.

Przypadek to graniczny i szczególny, kiedy wymyślony przez poetkę malarz, ktoś taki jak Dali, lecz przeniesiony w inne realia, obejmujące też przestrzeń odbioru, wykorzystuje pająki jako materiał sztuki. Oprócz skrajnej prowokacji w radosnym transie można dostrzec symboliczne wydobywanie się z matni, pokonywanie opresji. Zwierzę z siecią oznacza zagrożenie. Pająk to przewrotny agresor i krwio pijca, a sztuka nowoczesna spleciona przeciw była w Polsce siecią zakazów. Ważny wydaje się ekstatyczny zwycięski gest. Artysta odrzuca od siebie pająki, przez co odzyskuje wolność tworzenia. Leczy się niejako z kompleksu Arachne. Demiurg znów jest w pełni sił, jego pycha tym razem nie zostanie ukarana. Odgrywany na wesoło terapeutyczny spektakl posiada dyskretnie ujawnione drugie dno.

W *Wizerunku* postać artysty składa się z póż oraz grymasów – przesuniętych ku biegunowi karykatury. Obcujemy tu jakby z połączeniem Salvadora Dalego z Tadeuszem Kantorem, ale poetka wcale nie chciała nakreślić wiernych portretów. „Podstawienie” konkretnych twórców może grzeszyć dowolnością. Skojarzenia nasuwają się na przykład takie: słynne wąsy Salvadora Dalego i unoszące się w przestworzach przedmioty na obrazach tego artysty oraz późniejszy niż wiersz Szymborskiej autoportret na plafonie Teatro-Museo w Figueres, oglądany przez

<sup>25</sup> U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1976, s. 40.

widzów od dołu (od stóp postaci), sprawia wrażenie, że deifikowany prowokator nastroszonymi wąsami czepia się powietrza lub też pochłonięty procesem niekończących się poszukiwań Kantor wykracza poza obraz, niejako reżyseruje swój wizerunek, uznając, że teatr i malarstwo są tym samym. Rzecz jasna uchylamy podejrzenia o personalny atak, nawet jeśli tropy wskazują na genialny talent autoreklamy, wywrotowe zachowania i eksperymenty lat statecznych (Dali) lub niestrudzoną misję przenoszenia idei *art informel*, a później malarstwa akcji (Kantor). Dodajmy, że pająkowaty kształt czerwonych pasm farby w *Ramamagan-dze* (1957) Tadeusza Kantora mógłby nas naprowadzić na przemilczaną inspirację, jednakże i tego odczucia nie da się zweryfikować do końca.

Wyraziste autokreacje i świetne spełnienia, idąc w lud malujący, najwyraźniej spowszedniały. Diagnoza Wisławy Szymborskiej koresponduje z rozpoznaniem historyków sztuki. To właśnie taszyzm przyswojony został w Polsce po 1956 roku w sposób najbardziej pośpieszny i naskórkowy. Według Bożeny Kowalskiej polskie cechy „mentalne” mają wpływ na to, że sposób malowania „gwałtowny i natarczywy obcy jest naszej wrażliwości. Zapewne też dlatego taszyzm i *action painting*, nawet w sprzyjających warunkach, stały się tylko mało istotnym incydentem”<sup>26</sup>.

Wisława Szymborska nie krytykuje współczesnych mistrzów, malarzy i poetów, używając narzędzi żartu, lecz w tym przypadku podejrzeniem objęty zostaje nałóg powierzchownego powielania zdobyczy awangardy. Naigrawa się raczej z postaw niż z osób. Wieczny awangardzista to zarazem postać typowa i alegoria sztuki. Tytuł *Wizerunek* okazuje się wieloznaczny, gdyż od błazeńsko-refleksyjnego portretu artysty z czasów drugiej młodości przechodzimy do konterfektu odrodzonej awangardy, od ucieleśnień mitologii artysty do społecznego odbioru premiującego przede wszystkim uporczywą gonitwę za nowością bez zwracania uwagi na to, że eksperymenty także się starzeją. Zatem obcujemy z „wizerunkiem wielokrotnym” artystów nowoczesnych.

*Wizerunek* Szymborskiej wypełnia obszar środka – pomiędzy parodią poezji awangardowej, rozumianej jako zbiór dziwactw (*Okulary szydery* Gałczyńskiego, 1948) a pamfletem na wszechobecność nowej awangardy i „młodzieńczą pychę” jej wyznawców (*W obronie wiersza*

---

<sup>26</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, drugie wydanie, Warszawa 1988, s. 108.

Słonimskiego, 1961)<sup>27</sup>. U Gałczyńskiego dziwność zahacza o błahość, a wirtuozeria parodysty zmierza do efektów purnonsensownych. Natomiast Słonimski podejmuje walkę wprost: posiłkując się stylem filipiki, przeprowadza obronę wiersza tradycyjnego. Taktyka Szymborskiej jest bardziej skomplikowana. Parodystyczna skłonność do przesady w nagromadzeniu właściwości wzoru blisko graniczy z właściwą pastiszowi „radością pisania”, z konstruowaniem dobrze zbudowanych zdań. W *Wizerunku* nie mamy do czynienia ani z marginalizacją, ani z demonizacją odradzającej się awangardy w malarstwie oraz poezji. Dyskretne szyderstwo stowarzysza się z nastawieniem czysto zabawowym. Satyra na obyczaje ludzi sztuki – jak na gust damy – zanadto hałaśliwe, nieprzyzwoicie egotyczne, przechodzi w refleksję o zawsze przegranym pojedynku z czasem, podobnie jak w wierszach Wisławy Szymborskiej *Muzeum* (s) lub *Sen* (s).

Ironia w wierszu *Wizerunek* wskazuje jednostronność postaw i aspiracji w manifestach i manifestacjach artystycznych sztuki nowoczesnej albo też nadmierne osadzenie tego rodzaju wypowiedzi w czasie teraźniejszym. Poetka ujawnia luki w prezentowanym przez artystów-nowatorów systemie myślenia, pisze o tym, co przemilczane i prześlepione. *Ergo* mit wiecznej młodości – kwestionuje nieodwołalną starość. Wiara w wyłączone oddziaływanie jednej doktryny sztuki oraz zapowiedzi gigantycznych kreacji w wierszu *Wizerunek* szyderczo równoważy śmiech z małych spełnień. Właściwie przemilczana argumentacja sama się podczas lektury narzuca. Spojrzenie z innej, nieoczekiwanej strony to w poezji Szymborskiej częsta metoda delikatnej, lecz konsekwentnie przeprowadzonej demistyfikacji. Ważną rolę w tej liryce pełni pośredniczenie. Tak, jak w wierszach *Monolog dla Kasandry* (sp) lub *Żona Lota* (wL), w *Wizerunku* wypowiada się precyzyjnie skonstruowana postać, która nie tylko zapoznaje odbiorcę ze swoją historią, ale również ją odgrywa. Wymowa dramatycznego monologu<sup>28</sup> zostaje wzmocniona przez użycie rekwizytów. Działanie ironii obejmuje kontekst sytuacyjny. Tokujący o młodości sztuki (jedynej i wartej zaangażowania) artysta sam siebie pogrąża. Zatem „ja” autorskie wypowiada się pośrednio, unika sądów polemicznych formułowanych wprost.

<sup>27</sup> Zob. uwagi E. Balcerzana o utworach Gałczyńskiego i Słonimskiego. Tenże, *Wieloznaczność „awangardy”...*, s. 326–327; 367–370.

<sup>28</sup> Więcej na temat tej reguły gatunkowej: A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska...*

W imię etycznych zobowiązań poezji wielorako uwikłanej w niedogodności dziejów, jednostkowego losu, biologicznego gatunku, Wisława Szymborska odrzuca złudę ocalającej mocy artystowskich zaklęć. Podobnie obca założeniom jej poezji jest absolutyzacja sztuki, powiedzielibyśmy „pępkocentrycznej”. Od jednorazowych efektów prowokacji Szymborska woli długotrwały, mało spektakularny namysł, ponad gwałtowny gest przedkłada długotrwałe poszukiwanie prawdy. Ze sceptycznym rozbawieniem przygląda się dość łatwej produkcji geniuszów, demaskuje mitologie wiecznego początku. Nie wierzy w faustyczne marzenia awangardy, bardzo ludzkie i śmieszne zarazem.

# Pamięć i czas w późnych wierszach Wisławy Szymborskiej

## Chwila w trwaniu – trwanie chwili

Po ukazaniu się nowych tomów Wisławy Szymborskiej pojawiały się głosy (w krytyce literackiej i w rozmowach potocznych), że poetka tworzy wariacje na znane z jej wierszy tematy, nie poddała rewizji własnej dykcji, że pokrewieństwo utworów nowych i dawnych jest zbyt bliskie<sup>1</sup>. Oczywiście wielopoziomowe związki – tematyczne i artystyczne – wierszy z tomów *Chwila*, *Dwukropek*, *Tutaj* ze wcześniejszymi utworami Szymborskiej są dostrzegalne, jednak trudno mówić o powielaniu wzorów, gdyż właśnie znaczące są przesunięcia akcentów problemowych, istotne – rejestrowane zmiany w relacjach ze światem. Głosa poetycka nie jest przecież dokładnym powtórzeniem. Raczej wskazywać by należało świadome repetycje oraz wypełnienia miejsc nie dość (semantycznie) zagospodarowanych.

Twórczość dojrzała nie ufa eksperymentom, odporna jest na sezonowe rewelacje, nie schlebia gustom czytelników, którzy od niedawna uczestniczą w kulturze, trzyma się z daleka od narzucanej mody, ale – z drugiej strony – dystans sprzyja ostremu postrzeganiu zjawisk, a przyjęcie osobnej perspektywy potęguje przenikliwość diagnoz i spostrzeżeń. W poezji okresu dojrzałego twórcy zwykle unikają skrajności. Odrzucają intelektualną i artystyczną licytację, gdyż nie muszą konkurować z innymi artystami słowa i – zachowując szlachetny umiar – unikają nadmiernej komplikacji w zakresie poetyki. „Ja” w tych wierszach nie musi być narcystyczne, wyobcowane, przesadnie cierpiące, wyrafinowane aż do granic maniery.

---

<sup>1</sup> Zob. między innymi A. Świeściak, *Banalnie, jak Szymborska* [w:] tejsze, *Lekcje nieobecności*, Mikołów 2010, s. 45–48; T. Mizerkiewicz, *Szymborska kłopotliwa*, „Nowe Książki” 2006, nr 3, s. 55.

W utworach z okresu późnego Wisława Szymborska porządkuje główne idee swej twórczości, syntetyzuje myśli, ukazując inne możliwości własnej dykcji. Nie zapomina o odbiorcy, z którym dzieli się doświadczeniem. Dodajmy, że w tej istotnej rozmowie, tylko udającej niezobowiązującą konwersację, miejsce niezbitej pewności zajmują wciąż ponawiane pytania o najistotniejsze kwestie naszej egzystencji, o to, jak żyjemy, przemijamy, umieramy, jakie jest miejsce człowieka w wielkiej kosmicznej przestrzeni oraz małym obszarze prywatnego zamieszkiwania. Nadal ważną rolę odgrywają zagadnienia poznawcze. Odczytujemy więc uwagi o języku pojmowanym jako narzędzie opisu, poetyckie rozprawy o metodach postrzegania wielości zjawiających się rzeczy, dociekania na temat małych i wielkich zagadek naszego istnienia w świecie.

W tym szkicu pragnę zatrzymać się przy kwestii przeżywania czasu, co łączy się z problematyką podmiotu i jego relacji z rozmaicie kształtowaną przestrzenią. W wierszach Szymborskiej z ostatniego okresu wskazane zagadnienia zajmują eksponowaną pozycję. Namysł nad uwikłaniami człowieka w zależności czasowe tworzą tutaj spektrum rozciągające się pomiędzy chwilą a trwaniem, linearnym porządkiem zdarzeń a rozerwaniem takiego następstwa, kiedy poetka eksponuje pamięć subiektywną, wewnętrzną, bywa też, że sięga po imitacje swoistej logiki snów. Przy czym pochodną problematyki czasu jest u Szymborskiej odniesienie doświadczeń jednostkowych do całego istnienia – zmieniającego się, lecz niezróżnicowanego. Jakby powiedział Bergson, „czyste trwanie mogłoby być następstwem zmian jakościowych, zlewających się ze sobą, [...] zatracających swe kontury”<sup>2</sup>. Zatem w wierszach Szymborskiej od Bergsonowskiej „czystej różnorodności” odróżnia się pojedyncze życie ludzkie. Wreszcie powiedzmy o napięciu między rejestracjami faktów codziennych, które przechodzą do przeszłości, a pamięcią – krainą odległą doznań i przeżyć, rządzącą się trudnymi do ustalenia prawami. Pamięć jest przyzywana, jej zasoby – rekonstruowane, tak by przeszłość w jakichś fragmentach dała się odzyskać, ale też wartość takich przekazów jest raz po raz kwestionowana. Ponadto wolność osoby polega też na tym, żeby nie poddać się przymusowi wspomnienia.

---

<sup>2</sup> H. Bergson, *Pamięć i życie*, wybór tekstów G. Deleuze'a, tłum. A. Szczepańska, Warszawa 1988, s. 13.



Trzy tytuły: *Chwila*, *Dwukropek* i *Tutaj* wskazują najważniejsze rodzaje doświadczenia, jakie w swej poezji opisuje Wisława Szymborska. Goethowska chwila w wierszu noblistki oznacza zatrzymaną i kontemplowaną krótki odcinek czasu, lecz paradoksalnie zawiera w sobie (przechowuje?) długie trwanie epok geologicznych. Poetka z lekka parodiuje grzecznościowy zwrot pomieszany z oficjalnym obwieszczeniem, w jej wariacji poetyckiej bowiem „jedna z tych ziemskich chwil / proszonych, żeby trwały” (*Chwila*, CH 329) zostaje w sposób szczególny wyróżniona. Intensywnie przeżywany moment czasowy ujawnia pozory ładu świata, gdyż stałość rzeczy jest wynikiem napięcia sił, które tworzą i niweczą wszystko, co istnieje. W przechadzce filozoficznej Wisławy Szymborskiej pod powierzchnią bukolicznego krajobrazu rozgrywa się nadal niegdyś rozpoczęta (niewidoczna dla nas) kosmiczna walka kataklizmów góro- i formotwórczych. Według Gerharda Bauera: „Niejako wbrew naocznemu doświadczeniu pamięć przywołuje dawne dramatyczne wydarzenia ze świata natury [...]. Obecny stan naszej świadomości sprawia, że rzeczywistość wydaje się pozorem, któremu nie możemy zaufać”<sup>3</sup>. Przy czym gwałtowność procesów zmiany to figura wszelkich możliwych katastrof, w tym również biblijnych plag i historycznych klęsk.

Nie sposób nie zauważyć w tym wierszu powrotu odnowionej poetyki katastroficznej, zaznaczającej się w takich zwrotach jak „wypiętrzone otchłanie”, „noce w płomieniach”, „dnie w kłębach ciemności” (CH 329). Żłudny spokój krajobrazu byłby rewersem gwałtownych obrazów groźnego początku. Nieodparte jest wrażenie filmowej symulacji<sup>4</sup> powstawania naszej planety. Ten pokaz zapisany w słowie poetyckim uświadamia, że świat i nasze życie zostały ustabilizowane raz na zawsze. Zatem chwila wyrwana nicości, jak w innych wierszach Szymborskiej (na przykład *O śmierci bez przesady*, LNM; *Metafizyka*, T) objawia swą wyjątkową wartość, skoro istnienie okazuje się tak kruche. Jak wyjaśnia Barbara Skarga:

Nasze bycie jest zamknięte między tym, co było, i tą chwilą jak mgnienie, brzemienne przyszłością. Gdy przyglądamy się naszym doświadczeniom czasu,

3 G. Bauer, *Radość pytania. Wiersze Wisławy Szymborskiej*, tłum. Ł. Musiał, wstęp A. Woldan, Kraków 2007, s. 280.

4 O filmowych odniesieniach odczytywanych tu utworów pisał Krzysztof Biedrzycki, *Chwilo, trwaj – Wisława Szymborska „Chwila”* [w:] tegoż, *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Kraków 2007, s. 152.

dostrzegamy, że nie ma on charakteru ani ciągłego, ani linearnego. Zawiera w sobie skoki, zwroty powroty, nagle załamania i puste miejsca bez znaczenia. I ten sposób jego przejawiania się ma źródła w samej egzystencji. Jej fenomenalne otoczenie wypełnione jest wydarzeniami. To wydarzenia rozrywają i zmieniają bieg czasu<sup>5</sup>.

Chwila to zawieszenie czasu ciągłego, ale u Szymborskiej kontemplacja obrazów zatrzymanych w kadrze oka jest ważniejsza od otwarcia na przyszłość. W omawianym wierszu uchwycony zostaje moment epifaniczny, czyli nagle zrozumienie małych epizodów pojedynczego życia. Zasada paradoksu wyznacza tu sposób operowania dwoma układami czasu: trwanie zawiera się w chwili, która „panuje” w opisywanym pejzażu. Zatem obie kategorie – chwili i trwania – nakładają się na siebie, przynależą do zobiektywizowanego czasu zegara i czasu psychicznego jednostki ludzkiej, zderzają trwanie planety z rozbłyskowym momentalnym zachwytem osobnej świadomości. Albo inaczej: poetka „uwydatnia fenomen chwili, wyznaczonej człowiekowi na trwanie, [a] natura [...] zdaje się być »przyłapaną« na istnieniu w jedynej, nie do powtórzenia chwili”<sup>6</sup>. Możliwe jest inne ujęcie niewspółmierności czasów w wierszu Szymborskiej: „Przeszłość i przyszłość są tu tak odległe od wyblysku nanomomentu, że podmiot nie postrzega go procesualnie: chwila zjawia się jako wyizolowana cząsteczka czasu”<sup>7</sup>. I jeszcze: filozoficzne wymiary chwili i trwania wiążą się z przesunięciem lingwistycznym – z rewizją znaczenia słownikowego, które nie może przecież pomieścić zbliżenia przeciwieństw<sup>8</sup>.

5 B. Skarga, *W poszukiwaniu źródłowego czasu* [w:] tejże, *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005, s. 82.

6 J. Grądziel-Wójcik, *Wszystko, czyli »burza przed ciszą«* („Chwila” Wisławy Szymborskiej) [w:] tejże, *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*, Poznań 2010, s. 176.

7 D. Opacka-Walasek, „Chwila” Wisławy Szymborskiej [w:] tejże, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005, s. 69.

8 Zob. uwagi Mieczysława Balowskiego, *Wietrzna czy wieczna chwila? O trwaniu w „Chwili” Wisławy Szymborskiej* [w:] *Wisława Szymborska. Tradice – současnost – recepcje...*, s. 265–273.

## Zachwyty i przerażenie (zapis)

Zamykający zbiór *Dwukropek* liryk *Właściwie każdy wiersz* można odczytywać jako komentarz do *Chwili*. Otóż słowo poetyckie utrwała jedynie mgnienia, przemijające epizody, zdarzenia kalejdoskopowo zmienne. Wypowiedź poetycka przypomina niepełne, nieukształtowane życie. Sformułowana zostaje na marginesie toczących się spraw. Metapoetycki dyskurs służy zbadaniu warunków powstawania wiersza i możliwości przekazywania w słowie postrzeganych fragmentów świata. Detaliczne spostrzeżenia nie ułożą się w całość. Pragnienie kreacji kompletnych uznać by należało za szkodliwe złudzenie artystów (podobnie jak w wierszu *Wszystko*, CH). Istotna u Szymborskiej jest migotliwość zjawiania się i znikania reprezentowanych w słowie rzeczy, jak również napięcie między złudnym trwaniem a ruchem. Program artystycznego minimum wymaga długo kształconej przenikliwej świadomości literackiej. By wiersz mógł powstać,

wystarczy, że cokolwiek  
niesione słowami  
zaszeleści, zabłyśnie,  
przefrunie, przepłyśnie,  
czy też zachowa  
rzekomą niezmiennność,  
ale z ruchomym cieniem.

(*Właściwie każdy wiersz*, D 399)

„Błysk obrazu”, jakby powiedział Mieczysław Jastrun, odbierany jest ekstatycznie. Myśl poetki zmierza w stronę nieustannej zmiany. Oko przyrodnika wspiera prezentowany tutaj sposób postrzegania. Jak pisałem, rejestracja faktów może być tylko fragmentaryczna, zaś natura zdarzeń zostaje przyrównana do odbicia światła w łuskach ryby, w skrzydłach ptaka. W utworze *Właściwie każdy wiersz* zastanawia aluzja do zdania z elementarza, czyli pierwszego traktatu metafizycznego, z jakim przyszło się spotkać, kiedy w odległym dzieciństwie kształtowała się nasza wizja świata. Jeśli byliśmy czytelnikami elementarza Mariana Falskiego, obrazu Ali i Asa nie pozbędziemy się do końca swoich dni. Odczytywanie zaszyfrowanego pisma natury, tyleż konieczne, co niemożliwe, w wierszach Szymborskiej nie słabnie – jako wyzwanie dla umysłu. Nawet bez czytelnika elementarza, czyli historie o początku

naszego wtajemniczenia w rzeczy tego świata, będą „kartkowane przez wiatr” (*Właściwie każdy wiersz*, D 399).

Istnieją mocne podstawy, by analizowany utworów pojmować jako kontynuację słynnej *Radości pisania* (SP). W tej reprzyzie poetyckiej pojawi się obraz „piszącej ręki” i mniej wyraźny temat stawiania znaków „czarno na białym”. Jednakże Wisława Szymborska nie tyle powraca do zemsty nad nicością, jaką jest każde pisarstwo, lecz na planie pierwszym umieszcza inne powinności: zaświadczenia życiu – w detalach i drobinach bytu, nadawania poprzez zapis trwałości temu, co zmienne i przemijające. „Konwersacja z czytelnikiem” za pośrednictwem pisma oznacza także „kolejny sposób odnowienia radosnego zdziwienia, iż jest się człowiekiem i to człowiekiem tym właśnie”<sup>9</sup>.

Co wynika ze stawiania liter na białej kartce? Zdumienie, niepewność, wahanie, dalej: prowizoryczność prób poznawczych, hipotetyczność domysłów i jeszcze: możliwość ponawiania aktów mowy – w każdym kolejnym wierszu. Ten ostatni wymiar aktywności literackiej napawa umiarkowanym optymizmem. Poeta może jedynie pochwyć zatarte ślady rzeczywistości. Do sądów wyzbytych siły definitywnego rozpoznania dołącza tylko kolejne zbudowane na tej samej zasadzie zapisy i spostrzeżenia. Można by mówić o semantyce znaków interpunkcyjnych w zbiorze *Dwukropek*. Po stronie pytajnika lokuje się zawieszenie ostatecznych twierdzeń, po stronie dwukropka – krucha nadzieja, że rozmowa z czytelnikami będzie kontynuowana i wówczas wysiłek eksplikacyjny przybliży wspólny zakres poszukiwań poznawczych, a przynajmniej pozwoli po raz kolejny sprecyzować pytania o trudne metafizyczne kwestie. „Można się domyślać – pisze Marian Stala – że dwukropek jest dla autorki alternatywą kropki, że zamiast zamykać i dopowiadać, otwiera pole dialogu”<sup>10</sup>.

Najlepiej zestawień *Właściwie każdy wiersz* z *Okropnym snem poety*. W tym drugim utworze z tomu *Dwukropek* znajdziemy ważne dopowiedzenia rozpatrywanych wątków, a także przedłużenie gry w metafory gramatyczne i ortograficzne. Otóż konstruując kosmiczną dystopię w postaci spartańsko-trzeźwej planety, Wisława Szymborska

<sup>9</sup> J. Łukasiewicz, *Chwila...*, s. 113.

<sup>10</sup> M. Stala, *Nawias, znak zapytania, dwukropek. O jednym z wątków nowego tomu Wisławy Szymborskiej* [w:] tegoż, *Niepojęte: jest. Urywki nienapisanej książki o poezji i krytyce*, Wrocław 2011, s. 45.

określa – zresztą zgodnie z założeniami aksjologii i poetyki własnych wierszy – reguły świata nieludzkiego. Nie trzeba udowadniać, że antytopia wiąże się z rzeczywistością aktualnie przeżywaną, przy czym obserwowane symptomy układają się w zbiór wyostrzonych w spojrzeniu poetyckim konsekwencji. Słowem, taka pesymistyczna wizja przyszłego świata służy diagnozie i przestrodze.

W śnie Szymborskiej o nowym wspaniałym świecie, który na razie (i na szczęście) znajduje się „gdzie indziej”, przestają istnieć religia i filozofia, wyświecona zostaje wyobraźnia, wyeliminowane zdziwienie nad światem, porzucona – niepewność. Szkodliwa dla ludzkiego umysłu utopia niezbitej jasności, która wcześniej parokrotnie pojawiała się w tej poezji (*Obmyślam świat*, WDY; *Utopia*, WL; *Pogoń*, *Prospekt*, ww)<sup>11</sup> przetłumaczona zostaje tym razem na kategorii języka. Jeśli wyeliminujemy subtelny wynalazek supozycji, to wyznacznikiem naszej mowy stanie się „tryb bezwarunkowy”. Zatem pogłębiać się będą nieludzka trzeźwość rozpoznania i dręcząca jednoznaczność, zaś pójdą w zapomnienie alternatywne wersje świata, tworzone przez wyobraźnię artysty. Najbardziej dotkliwe jest „życie z kropką u nogi” (*Okropny sen poety*, D 391), przeciwstawione znakom pytajnika i dwukropka. Oznacza to wymóg deklaracji oraz określania finału, także w sensie metaforycznym, egzystencjalnym. Kropka przypomina o śmierci, ale oznacza także przerwanie dialogu, udaremnienie dalszej przygody poznawczej. Zauważmy, że w wierszach Wisławy Szymborskiej komendy wojskowe (i wszelkie skojarzenia militarne) mają zawsze wydźwięk negatywny. Na baczność „ludzie są źli”, „na baczność produkuje się pustkowie” (*Tutaj*, T 6). Lepiej byłoby o świecie wielorakich istnień nie opowiadać w krótkich żołnierskich słowach.

W wierszach Wisławy Szymborskiej pojawia się jakoś, którą najchętniej nazwałbym gorączkowym pośpiechem zapisu. Postać szybkich wyliczeń ma rejestr wielu twarzy ludzkich – z poczuciem *déjà vu*, z podejrzeniem, że natura reprodukuje dawne wzory i nie jest wykluczone, że w naszym codziennym życiu spotkamy nowe wcielenia wielkich postaci historii oraz kultury (*Mysli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach*, T). Chwilowy pobyt na tym najlepszym ze światów – według poetki – pozwala „wodzić wzrokiem za iskrą na wietrze” (*Notatka* [11], CH 360)

<sup>11</sup> O utopii i antyutopii piszę dokładniej w książce: W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2002, s. 278–297.

i poddawać się entuzjastycznie zmienności drobnych epizodów. Mniej radosne od przygód nienasyconego oka jest paniczne szukanie dróg wyjścia z labiryntu. Grota czy budowla o splątanych ścieżkach kojarzy się z niepewną przestrzenią, w jakiej porusza się człowiek, jak pełną zagadek drogą rozgałęziającą się poszukującej myśli. „Błądzenie” sprawia, iż „koncepcja labiryntu jest nader nowoczesna”<sup>12</sup>. U Szymborskiej labirynt przekształca się w obszar osaczenia, przemienia w egzystencjalny symbol. Sytuację przedstawioną w wierszu można odczytywać jako kurczenie się możliwości, ubywanie substancji życia, ucieczkę przed czasem, którego biegu i tak nie da się zatrzymać (*Labirynt*, D). W tym wierszu uderzeniem przerażonego serca odpowiadałby rytm wypowiedzi złożonej z wycieńczeń zwodniczych punktów w przestrzeni oraz następstwa niejasnych sposobów ratunku – wymienianych bez tchu, bez przerwy i chyba bez wiary. Nawet pełne zdanie nie może się tutaj ukształtować. Skreślone zostają czasowniki, a największą wartość semantyczną, na przekór zwykłym użyciom języka, mają zaimki nieokreślone.

### Niezmierzony kosmos i małe nieskończoności

Tytułowy wiersz z tomu Szymborskiej *Tutaj* wchodzi w kolejne związki z utworami, którymi dotąd się zajmowałem. Znowu mamy do czynienia ze szczególnego rodzaju traktatem o istnieniu i nicości, o długim czasie kosmicznym nieprzystającym do ludzkiej miary życia, o kruchości egzystencji, o odchodzeniu. Poetka drażni nierozstrzygalne pytania, dlaczego znaleźliśmy się w takim świecie, w takiej postaci oraz okolicznościach, teraz. Sięga po perswazyjny styl sokratejskiego dialogu, a także po metodę majeutyczną – akuszerstwa prawdy, ponieważ czytelnika należy przekonać, że w aforystycznych zdaniach zgromadzone zostały argumenty na rzecz wartości życia, chociaż akceptacja warunków wstępnych jest trudna:

Wiem, wiem, co myślisz.  
 Nic tutaj trwałego,  
 bo od zawsze do zawsze we władzy żywiołów.

-----

<sup>12</sup> P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, tłum. I. Bukowski, red. naukowa A. Krawczuk, Warszawa 1982, s. 383.

I wiem, co myślisz jeszcze.  
 Wojny, wojny, wojny.  
 Jednak i między nimi zdarzają się przerwy.  
 (*Tutaj*, r 6)

Nie ma innego wyjścia: trzeba pogodzić się z przelotnością chwil, tymczasowością pobytu na świecie, agresją żywiołów, okrucieństwem historii. Szymborska z łagodną ironią powraca do stadium niewyspecjalizowanej filozofii, kiedy w zakresie etyki przydatne były prawidła dotyczące wyborów i działań ludzkich. Za faktami powszechnie dostępnymi ukrywają się więc czynności moralne. Jednakże w wierszu *Tutaj* ważna jest kwestia, jak usprawiedliwić życie, które jest przeciwko nam, jak zgodzić się na egzystencję, przerwana w nieznanym nam momencie? Według poetki możliwe są tylko małe kroki, odbierające śmierci wszechmocną władzę lub inaczej: użyteczne okazuje się praktykowanie stoickiej dzielności polegające na zamianie pasji w ataraksję. W *Tutaj* odnajdziemy znamienne rozważania, które uzmysławiają, że nasze odejście nie naruszy ładu świata. Gwałtowna wyrwa w rzeczywistości, jak zwykle pojmować się śmierć, to tylko projekcje naszego umysłu ujawniane w retoryce żałoby.

Iluzoryczne bezpieczeństwo w wierszu *Tutaj* przywodzi na myśl inne utwory Szymborskiej: *Pokój samobójcy* (wL) oraz *Nazajutrz – bez nas* (D). Otóż ład przestrzeni, w której się mieszka, tak zorganizowany, jakby życie jeszcze trwało, bardziej porusza niż horror spustoszenia przez śmierć. Dzień po odejściu człowieka wszystko powróci na swoje miejsce, interesujące znów okażą się najbliższa przyszłość i pytanie, czy zabrać parasol w razie niepogody. Uderza conceptualna zamiana gatunków literackich oraz dyskursów: spodziewamy się trenu, a tu pojawia się informacja, jaki pod względem temperatury i zachmurzenia będzie dzień bez naszego udziału w poranku i zmroku. Szymborska odkrywa poetycką siłę w bezosobowej mowie prognoz pogody. Zatem w omawianym wierszu w zastępstwie eschatologii znajdziemy jedynie małe prococtwo meteorologiczne.

*Tutaj* należy do kolekcji tytułów odrębnych i osobliwych we współczesnej poezji polskiej, tak jak *To* Czesława Miłosza, *To* Janusza Szubera lub *To wróci* Julii Hartwig. Zagadkowy przedmiot refleksji ogarniający metafizyczną całość, wskazywany przez figurę *deixis*, lecz nieopatrzonej konkretną nazwą, by ujawnić wymiar tajemnicy, musi pozostać nieokreślony. W przypadku *Tutaj* Szymborskiej tytuł zawiera asocjację przestrzenną,

która wydzielony obszar, gdzie mieszkamy, odsyła do wielkiej skali nieogarniętego Kosmosu. W jej wierszach powtarza się obraz Ziemi jako prowincji wszechświata, jako względnie bezpiecznego zaścianka – z najlepszymi warunkami do życia, gdyż o innych światach niczego nie wiemy. Zatem każde „tutaj” ma swój przeciwstawny odpowiednik: jakieś „tam”.

Wszelako „tutaj” winno być oswojone, ale w wierszu Wisławy Szymborskiej wcale tak nie jest. Przeciwnie, reguły istnienia muszą być od samych podstaw objaśnione – w poetyckiej perswazji oraz repetycji. Przejście od przestrzeni kosmicznej do przestrzeni prywatnej przybliża (prześwitujący, umykający) sens, jaki można przypisywać wielkiej całości. Mówiąca wybiera partnera rozmowy, który przypomina przybysza z kosmosu, kogoś słabo wtajemniczonego w sprawy ziemskie. Wydaje się jednak, iż w ten sposób wykorzystany zostaje poznawczy wymiar obcości, kiedy bowiem przyjmujemy perspektywę z zewnątrz, dobitniej zabrzmia podstawowe pytania egzystencjalne. Poetka posługuje się również dyskretnie wprowadzonym filozoficznym żartem, który na tym polega, iż człowiek postrzegany jest jako zakładnik żywiołów, kosmiczny prowincjusz, metafizyczny nieudacznik, a nie istota potężna i dumna. Każde istnienie ludzkie przymierzane jest do niedostępnego pojęcia wieczności. Nic bowiem trwałego w naszym życiu nie odnajdziemy, nic stałego, w czym można by się zakorzenić, tak jak w przywołanych w mowie noblowskiej poetki naukach z Księgi Eklezjastesa. Przestrzennie zakreślone „tutaj” – w swoiście skonstruowanym „chronotopie” – łączy paradoksalnie miejsce oswojone, można też powiedzieć: domowe, z niepokojem wygnańców wędrujących w poszukiwaniu jakiejś pewności.

W późnych wierszach Wisławy Szymborskiej chwila rozumiana jest jako rewers długiego trwania. Chwila staje się również prawdziwie ludzką własnością w nietrwałym życiu. Uważne postrzeganie mgnień życia niejako wypiera na plan dalszy myśli o przemijaniu. Zatrzymanie czasu, w kontemplacji, w zachwyceniu, to kaleka forma tworzonych na ludzką miarę małych nieskończoności.

### „Było, minęło”

Teraz chciałbym się zająć znaczeniami chwil odzyskiwanych w pamięci, wyjętych z aktualnego czasu, opracowanych na nowo w wypowiedziach poetyckich. Dla rozblaskowych przypomnień „decydujące jest przede



wszystkim ich wyizolowanie z kontinuum perspektywy przeszłości i przyszłości”<sup>13</sup>. Czy przeszłość tak samo projektuje się jak przyszłość? Przyszłość zamieszkują marzenia i nadzieje, czy (podobnie) w przeszłości możemy zdeponować fantasmagorie, na równych prawach z trzeźwymi osądami zdarzeń? Jean Guilton tak ujmuje kwestię dwóch wskazanych perspektyw czasowych:

Przyszłość jest dziedziną złudzeń. [...] Czy można powiedzieć, że podobne złudzenia żywimy co do przeszłości i że ją również przedstawiamy sobie w korzystniejszym świetle, niż była? To prawda, że ulegamy wielu złudzeniom w postrzeganiu przeszłości. Mówiliśmy już o tym, jak pamięć zatrzymuje bieg czasu i zaciera ujemne strony przeszłości i jak cała przeszłość staje się jedynie wytworem myśli. Ponieważ jednak wiemy, że czas nie zatrzymuje się nigdy, złudzenie, że zatrzymał się w przeszłości, gdybyśmy chcieli je stworzyć, rozproszyłoby się natychmiast wobec oczywistości nieprzerwanego przemijania rzeczy i zjawisk<sup>14</sup>.

Oczywiście praca pamięci rozświetla tylko niektóre fragmenty zdarzeń przeszłych. Jeśli punktowy reflektor wydobywa z obszaru zapomnienia chwile, kiedy byliśmy szczęśliwi, to zdarzenia uzyskują specjalny status, urastają do rangi prywatnych mitów. Potocznie mówi się: „nigdy o tym nie zapomnę”. Możemy również w tym przypadku użyć kategorii „pamięci uczuciowej” polegającej na rekonstruującym przywoływanym fragmentów przeszłości. Georges Poulet pisze o „wewnętrznym odrodzeniu zapomnianego nastroju” oraz „odnowieniu dawnych wzruszeń”<sup>15</sup>. Wtedy aktem świadomego wyboru staje się podążanie po śladach zdarzeń przeszłych. W proustowskim podejściu analitycznym każdy szczegół zostaje prześwietlony. Wisława Szymborska docenia taką metodę, nieraz wydobywając na plan pierwszy drobne zdarzenie czy przedmiot-pamiątkę, ale także przechowane w pamięci epizody przymierza do innych możliwych, niespełnionych wersji. Weźmy na przykład rzuconą mimochodem uwagę, że los mógł się okazać mniej łaskawy: „Mogła mi nie być dana / pamięć dobrych chwil” (*W zatrzesieniu*, CH 331).

<sup>13</sup> K.H. Bohrer, *Absolutna terażniejszość*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003, s. 179.

<sup>14</sup> J. Guilton, *Sens czasu ludzkiego*, tłum. W. Sukiennicka, Warszawa 1989, s. 20–21.

<sup>15</sup> G. Poulet, *Czas i przestrzeń Prousta*, [część:] *Czas*, tłum. J. Błoński [w:] *Proust w oczach krytyki światowej*, przedm. i oprac. J. Błoński, Warszawa 1970, s. 278–279.

W metafizycznym tłoku istnień występujących w ławicach, rojach, stadach człowiek zajmuje pozycję uprzywilejowaną, gdyż obdarowany został indywidualnie przeżywanym życiem, wypełnionym radościami oraz udrękami, a także osobną świadomością, która też bywa przekleństwem. Zatem chwile o szczególnym znaczeniu emocjonalnym u Szymborskiej nie przynależą do porządku opowieści biograficznej i nie wchodzą w skład lirycznych wyznań. Nie mamy też do czynienia z prostą idealizacją przeszłości. Kiedy bowiem w wierszu *W zatrzęsieniu* wykluczone zostają „złe chwile”, to i tak pojawiająca się rozbłyskowo szczęśliwa przeszłość nie nabierze konkretnego kształtu. Prywatność, jak zawsze w wierszach Szymborskiej, zostaje zasłonięta. Pamięć o łaskawym losie zdaje się w tym przypadku w ogóle przywilejem gatunku ludzkiego. „Ja” poszczególne, obdarzone filozoficzną zdolnością zdumienia wyłania się z wielkiego porządku wszelkich istnień.

Natomiast w wierszu-rozmowie *Stary profesor* (D) wspomnianie nabiera dramatyzmu, ponieważ naiwny obrazek rodzinnego szczęścia, przedstawiony tak schematycznie, jakby odbiorca miał się zapoznać z czytanką dla dzieci, ukazuje zrujnowanie dawnego porządku. W tym wierszu oglądana fotografia jest kaleką reprezentacją chwili przeszłej. Zresztą komentarz do upozowanego rodzinnego zdjęcia posiłkuje się z utartym zwrotem językowym „było, minęło”, który traci swą konwencjonalność w zestawieniu z fotografią, z wizualnym świadectwem:

Spytałam go o zdjęcie,  
to w ramach na biurku.

Byli, minęli. Brat, kuzyn, bratowa,  
żona, córeczka na kolanach żony,  
kot na rękach córeczki,  
i kwitnąca czereśnia, a nad tą czereśnią  
niezidentyfikowany ptaszek latający

(*Stary profesor*, D 378)

Dopiero w ostatnim z cytowanych wersów wyrażenie niezwykle przebija się na powierzchnię tekstu. Wszystko, co zostało przedstawione na fotografii, jawi się w pełnej (lecz złudnej) widzialności, jedynie ptaszek – jak nieznaną obiektem z kosmosu – destabilizując zastygnięcie obrazu, wprowadza efekt zmiany, może też niepewności. Zapewne chwila przeszła przypomina UFO, czyli przedmiot fantastyczny, pochodzący z innej sfery, spoza zwykłego życia. Warto zauważyć, że w wierszach

Szymborskiej wspomniana rzeczywistość traci dawną substancję, gdyż pamięć, jak w fotografii, przekazuje tylko „odbitki”, pojedyncze kadry, zatem w odzwierciedleniu utracona zostaje istniejąca niegdyś całość. W procesie przypominania dostępne są tylko chwile opatrzone zastrzeżeniem, że były i minęły.

W monologu postaci z wiersza Szymborskiej *Stary profesor* odnajdziemy znamienne przeciwstawienie lekkości i ciężaru: „Zakazują mi kawy, wódki, papierosów, / noszenia ciężkich wspomnień i przedmiotów” (D 379). Pamięć wywołuje momenty czasowe z przeszłości, kiedy zdarzyło się nam doznać szczęścia bądź tylko domowego spokoju i społecznej stabilizacji, jednakże właściwy ciężar życia przejawia się w pełnej świadomości, że zatrzymanie czasu należy do pocieszających złudzeń, że nieodwracalne są zmiany wywoływane przez przebieg zdarzeń. Ciężar kojarzy się również z dziedzinami ideologii i historii, które to składniki biografii bohatera nie wprost zostają przywołane. W wierszu *Stary profesor* mądrość wyniesiona z doświadczenia to sceptycyzm wobec pocieszających wmówień i szacunek dla wielowymiarowej prawdy. Jednakże dojrzałe spojrzenie, zaprawione przeciw smutkiem, zyskuje się po utracie swoich najlepszych lat. Bohater żyje więc w resztkach życia, we wzrastającym osamotnieniu, w izolacji od zgiełku zdarzeń. Gra ze starością, wyzbyta jest tutaj mizerabilistycznej lamentacji – w stylu *Gerontiona* Eliota. Uchylona zostaje „mitografia własnego życia”, pominięty „błazeński katalog bezużytecznych wspomnień”<sup>16</sup>. Raczej chodziłoby o chłodne i rozumiejące przyjęcie tego, co nieodwołalne. Nieprzypadkowo myśleniu o świecie starego profesora patronuje Marek Aureliusz.

Odmiana optymistyczna układu z czasem zasada się u Szymborskiej na przekonaniu, że nie należy kultywować wspomnień i zamykać się w przeszłości, gdyż człowiek sam siebie odgradza od zmian, jakie przynosi aktualność. Proustowskie epizody przeszłe wcale nie są aż tak istotne, jak się wydaje, a po wtóre, zapominanie może okazać się zbawienne. Obszar pamięci został zasnuty mgłą i nie wiemy do końca, co jest przedmiotem wspomniania. Może tylko przelotne zdarzenia bez głębszych znaczeń, które zmienny rytm życia zastępuje wciąż czymś nowym. Pamiętać epifaniczne chwile, ale również wyzwalać się od naporu wspomnień – tak można by tę regułę w przybliżeniu nazwać. Życie to:

<sup>16</sup> R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 61, 70.

Wyjątkowa okazja,  
 żeby przez chwilę pamiętać,  
 o czym się rozmawiało  
 przy zgaszonej lampie;

(*Notatka* [II], CH 360)

Powtórzone dwukrotnie „było, minęło” (w tomach *Dwukropek* i *Tutaj*) awansuje do rangi zasady metafizycznej. Wszelako wnioskowanie: „Było, minęło. / Było, więc minęło. / W nieodwracalnej zawsze kolejności” (*Metafizyka*, τ 40), które sprawdza się jako wyznacznik czasu linearnego i jest bezwzględne w ukrytym okrucieństwie, jednakże w przeżywaniu ludzkiej czasowości mogą się zdarzyć nieciągłości, zatrzymania, odstępstwa od reguły. Mam na myśli pamięć chwili przechowanej we wspomnieniu, którą uznać należy za osobną, bezcenną własność każdego człowieka. Jeśli coś zdarzyło się „naprawdę”, to każdy najdrobniejszy nawet fakt nabiera znaczenia i mocy. „Dziś jadłeś kluski ze skwarkami” (τ 40) – zdanie mogłoby pochodzić z jakiegoś dawnego pamiętnika, zawierającego rzetelne zapisy codzienności, ale autorom memuarów nie przyszłoby do głowy, żeby dania obiadowe odnosić do trwania kosmosu.

W poezji Szymborskiej przeszłość nie jest wartością autonomiczną, a osoba wspominająca winna zachować swobodę wobec presji pamięci<sup>17</sup>. Wzmiankowałem już o tym, że powracanie przeszłości u Szymborskiej, często w drobnych epizodach, łączy się z ewokacjami konkretów: może to być jakaś oderwana scena, może to być przedmiot. Zapewne tę regułę można by nazwać pamiętaniem spostrzeżeń i wtórnym opracowaniem rzeczywistości, która niegdyś należała do porządku czasu teraźniejszego. Jak dowodzi Hanna Buczyńska-Garewicz,

istotą przypominania jest reprezentacja. Tę reprezentację przeszłości nazywa Husserl wtórną pamięcią. Jej stosunek do swego przedmiotu jest zapośredniczony przez coś innego. [...] W przypomnieniu jakaś miniona teraźniejszość pojawia się nie w swej bezpośredniej oryginalności, lecz poprzez pojęcie czy obraz. Tak więc na przykład minione zdarzenie jest opowiedziane, minione uczucie nazwane, lecz zdarzenie samo się nie dzieje, ani uczucie nie jest odczuwane, choć je sobie uprzytomniamy<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Por. M. Stala, *Piosenka o końcu świata. Na marginesie tomu „Tutaj” Wisławy Szymborskiej* [w:] *Niepojęte: jest...*, s. 50.

<sup>18</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003, s. 62–63.

Czy znajdzie się punkt stały w płynnej substancji życia? Jakiś dowód, że istnieją niezmiennie fundamenty biografii złożonej (na przykład) z afektów? W wielu utworach poetka walczy z wampiryczną siłą przeszłości, z nadmiernym przywiązaniem do jej wezwań i wyzwania. Weźmy wiersz *Pierwsza miłość* (CH):

Mówią,  
że pierwsza miłość najważniejsza.  
To bardzo romantyczny,  
ale nie mój przypadek.

Coś między nami było i nie było,  
działo się i podziało.

Nie drżą mi ręce,  
kiedy natrafiam na drobne pamiątki  
i zwitek listów przewiązanych sznurkiem  
– żeby chociaż wstążeczką.

(CH 345)

Zwrot „działo się i podziało” (gdyż uczucie już „się nie dzieje”, lecz jest przypominane) tworzy wariant powiedzenia „było, minęło”, a skoro niegdysiejsze zdarzenie nie pozostawiło tak mocnego śladu, by naznaczyć całe życie, to można je skwitować banalnym porzekadłem. Nie pozostaje bowiem ani rana, ani zauroczenie. Z przywoływania przeszłości wynika głównie nauka o względności rzeczy. W wierszu Szymborskiej *Pierwsza miłość*, a jest to utwór z całej serii tematycznej, dosłuchamy się delikatnej prowokacji, znajdziemy też świadectwo pisarskiej odwagi: otóż „ja” rozprawia o własnym miłosnym wtajemniczeniu jak historyk uczuciowości, dystansując się zarazem od przedstawianej opowieści. Trop sentymentalno-romantyczny powraca u Szymborskiej w oświetleniu ironii. Dezawuowane są mity miłosne oraz prywatne świętości, przekreślany, choć bez gwałtownych gestów, kult pamiątek. Zatem znaczenia rzeczy i przeżyć przeszłych zacierają się, błędą. Pamiątki bardziej przypominają archeologiczne relikty niż żywą rzeczywistość, przeżywaną na nowo.

Gry z czasem Wisławy Szymborskiej, jak już to zostało zaznaczone, ufundowane zostają na różnicy, na antynomiach, niedopasowaniach. Przedmiotem refleksji jest dziwność i zmienność rzeczywistości, a także konfrontacja zdarzeń zaistniałych, zanurzonych w przebiegu dni

i lat – z ich alternatywnymi wersjami, z dającymi się pomyśleć sekwencjami możliwości, spełnionymi w wyobraźni. Nie oznacza to wcale, że pamiętane historie, które niepokoiły wyobraźnię, są z obecnie przyjętej perspektywy nieistotne. Oto w wierszu *Katuzza* testuje się przeszłość pod względem pozostawionych tam lęków. Przy tej okazji zadane zostaje pytanie, czy świat jest zdolny produkować horrory w niezliczonych postaciach i kombinacjach. Przypomnijmy, iż w twórczości Szymborskiej najbardziej skrajnym eksperymentatorem odkrywającym prawa istnienia jest dziecko (na przykład *Wywiad z dzieckiem*, ww; *Mała dziewczynka ściąga obrus*, CH). W wierszu *Katuzza* lękowa obsesja z dzieciństwa, że pod małym lustrem wody kryje się groźna otchłań wciągająca małego człowieka, zostaje oddalona. Jednak cudowne nie musi być zarazem niepokojące czy groźne. Dopiero po czasie fantazjowanie oddziela się od doświadczanej rzeczywistości:

dopiero później przyszło zrozumienie:

nie wszystkie złe przygody  
mieszczą się w regułach świata

(*Katuzza*, CH 344)

Wybawienie od „złej przygody” przychodzi wraz z zawężeniem wyobraźni właściwym odczuwaniu świata przez dorosłych. Podróż w głąb żywiołu, a może wzlot „w kierunku chmur odbitych / a może i dalej” (CH 344) warto porównać z historią Alicji przechodzącej na drugą stronę lustra.

W wierszu *Kilkunastoletnia* (T) radykalnie rysuje się obcość wobec „ja” sprzed lat. Podmiot pozostaje rozszczępiony. Gdyby sobie wyobrazić, że „ja” z przeszłości objawia się teraz, to zaznaczyłby się przede wszystkim rozdziew wiedzy i doświadczenia dostępnego osobie niedojrzałej i dorosłej. Co więcej, czynniki rozwoju okazują się tajemnicze, gdyż kolekcja niegdyś pisanych wierszy w obecnym krytycznym osądzie „niczego dobrego nie wróży”. „Ja” z przeszłości to jednak „ktoś inny”, niepojęty, obcy, powtarza poetka w dawnym wierszu *Śmiech* (SP) i nowej realizacji zatytułowanej *Kilkunastoletnia*. „Tyle niepodobieństwa między nami” (T 12) – przeczytamy w drugim z wymienionych liryków, gdyż zapomniane zostają dawne motywacje i hierarchie wartości, poczucie duchowego konsekwentnego rozwoju zostaje przerwane. Jedynie biologia (czyli cielesność) i data urodzenia łączą dwa różne „ja”, oddalone od siebie w czasie. Znakami identyfikacji stają się fotografie i przedmioty, takie jak szalik w paski. Co prawda, dowodu nie sposób się wyprzeć,

ale zarazem świadczy on (fałszywie) o jedności „ja”, czemu sprzeciwia się Szymborskiej koncepcja biografii nieciągłej – z niespodziewanymi obrotami losu oraz metamorfozami osoby. Podmiotowość tej poezji znajduje się w ruchu. Nieustannie się tworzy.

### Przemoc pamięci

Kluczowe znaczenie dla prowadzonych tutaj rozpoznań i rozróżnień ma wiersz *Trudne życie z pamięcią* (T). Od razu objawi się działanie paradoksu – osoba pojedyncza utożsamiona zostaje tutaj ze wspólnotą spektatorów. Jednoosobowy teatr, w którym „ja” powinno podziwiać własną pamięć, czyli poddać się jej magicznemu wpływowi, poprzez wprowadzenie słowa „publiczność” ulega zmianie: pojmowanie przeszłości staje się tym samym bardziej obiektywne, uwzględniające różne punkty widzenia. Poetka odwraca relację „aktywność”–„bierność”. To nie człowiek rusza na długą wyprawę w poszukiwaniu straconego czasu, lecz natrętna pamięć upomina się o swoje prawa. Rozmowa z widmami przeszłości niczego interesującego nie wnosi, pożytki poznawcze są względne, a rozwój duchowy – raczej wątpliwy.

Alegoryzowana pamięć w liryku Szymborskiej staje się komediantką, moralistką, fabularyzatorką i zarazem – despotką. Dwie implikowane sytuacje odpowiadają zderzeniu z pamięcią: spektakl teatralny i spotkanie towarzyskie. Odgrywanie przeszłości nie jest satysfakcjonujące, gdyż nic nowego się nie zdarzy, a rekwizyty (listy, fotografie) nie przemówią w sposób oryginalny. Z kolei wizyta starszej pani (czyli pamięci), odbywana nie w porę, wywołuje opór i sprzeciw, roztargnienie, rozkojarzenie. Oto reguły dramatycznego starcia:

Jestem złą publicznością dla swojej pamięci.  
Chce, żebym nieustannie słuchała jej głosu,  
a ja się wiercę, chrząkam,  
słucham i nie słucham,  
wychodzę, wracam i znowu wychodzę.

-----

Chce, żebym żyła już tylko dla niej i z nią.  
Najlepiej w ciemnym, zamkniętym pokoju,  
a u mnie ciągle w planach słońce terazniejsze,  
obłoki aktualne, drogi na bieżąco.

(*Trudne życie z pamięcią*, T 15–16)

Uchylenie się od przemocy pamięci ma tutaj filozoficzne uzasadnienia. Zatrzaśnięcie w przeszłości przypomina niebyt albo – więzienie. Pamięć limitowałaby wolność ludzką, ograniczała pole wyboru, eliminowała zaniepokojenie tym, co dopiero się krystalizuje, paraliżowała plany na przyszłość. Przerażający jest nie tyle rozpad rzeczy wywołany przez upływanie czasu, co dyktat zdarzeń przeszłych. Rozważaniom Szymborskiej o „trudnym życiu z pamięcią” patronowałby nie Proust, lecz Sartre, bowiem – według tego myśliciela – przeszłość jako „byt-w-sobie” jest „zasadniczym zaprzeczeniem ludzkiej wolności, nie ma w niej żadnych pierwiastków twórczych. Wolność człowieka jest jego zdolnością do samonegacji, polega ona na stałej ucieczce od siebie aktualnego ku inności, czyli ku przyszłości”<sup>19</sup>.

Wyjście z zamkniętego kręgu pamięci oznacza niesłabnący udział w rzeczach aktualnych, a powtarzalne widowiska, jakie co dzień umożliwia obserwacja natury i wędrowanie, nigdy nie będą nudne czy nieciekawe. W odczytywanym wierszu *Trudne życie z pamięcią* padają znamienne słowa: „u mnie ciągle w planach słońce terażniejsze, / obłoki aktualne, drogi na bieżąco” (T 16). Nie oddać przeciwnikowi wszystkiego – tak w najbardziej lapidarnym skrócie przedstawiałaby się taktyka Szymborskiej w walce z przeszłością, która nieustannie kusi letargicznym spokojem. Jeśli pamięć potraktujemy jako „ontologiczną konieczność obramowującą samowiedzę podmiotu”<sup>20</sup>, to wyrzekanie się dwuznacznego daru doświadczenia sytuuje mówiącą na pozycji przegranej. Wszelako „agon” trzeba podjąć. Można dodać oczywistą uwagę, że przeszłość i tak się o nas upomni. Konflikt czasów uwidacznia w każdej praktyce pisarskiej. Co prawda, poetkę interesuje relacja przeszłość–przyszłość, ale przecież, co zauważalne jest w semantycznym tle, wiarygodność świadectw o rzeczach minionych jest problematyczna, gdyż nie tyle spisujemy doświadczenia i wrażenia, co je tworzymy na nowo w języku, w układanych historiach. Jak powiada Douwe Draaisma:

To, co musi zostać opisane, znajduje się w przeszłości, ale pisanie odbywa się w czasie terażniejszym. [...] Wydobyte wspomnienia mogły pozostać, tym, czym były – zapachem, uczuciem, nastrojem obrazem – ale teraz muszą zostać

<sup>19</sup> Tamże, s. 206.

<sup>20</sup> A. Rydz, *Wistawy Szymborskiej „trudne życie z pamięcią”* [w:] *Niepojęty przypadek...*, s. 77.



przekształcone w formę werbalną. [...] Być może właśnie pisarze są najbardziej świadomi, że język jest tylko niezbędnym krokiem w stronę czytelnika, lecz również posunięciem oddalającym od wspomnień<sup>21</sup>.

Wisławę Szymborską interesują różne postaci czasu: czas odmierzany przez zegar konfrontowany z czasem ludzkim – wewnętrznym, subiektywnym, osobne wypreparowane chwile w odniesieniu do czasowego *continuum*, czyli następujących po sobie i mijających zdarzeń, różnica między długim trwaniem geologicznym i historycznym a krótkim przebiegiem lat w jednostkowym życiu. Dojmujące jest w tych utworach poczucie utraty czasu, gdyż magma zdarzeń zagarnia rzeczy warte głębszego poznania, a zatem ważne zjawiska zostają przez percepcję przesłepione. Jako przykłady niech posłużą wiersze *Wielka liczba* i *Niewwaga* (D).

Powracająca przeszłość badana jest w tej poezji na wiele sposobów. Często u Szymborskiej powracają kwestie chimerycznej pamięci – wybierającej jakieś epizody, pomijającej – inne. Utracony czas przeszły powraca w formie zniekształconej albo dostępne są tylko fragmenty, niekoniecznie najważniejsze. „Wtórna pamięć” przywołuje przeszłość, ale jest ona nie w pełni odcisniętym śladem. Takie ujęcie wprowadza dystans wobec zdarzeń minionych, w jakiejś mierze łagodzi żal utraty. Z drugiej strony przeszłość w omawianych wierszach fascynuje i przyciąga, gdyż tam zdeponowane zostały niedające się rozwikłać związki między osobami i faktami. Wspomnienia są udręczające w tym sensie, że powracają epizody niezamknięte, nieprzepracowane, traumatyczne. Prześladowca, który ulokował się wewnątrz naszej świadomości, żąda wciąż rozliczeń i ekspiacji. Zatem pamięć: „Mściwie wtedy wywleka wszystkie moje błędy,/ ciężkie, a potem lekko zapomniane” (T 16).

Najogólniej rzecz biorąc, poetka pragnie przezwyciężyć „efekt reminiscencji”, polegający na tym, że w wieku podeszłym przewagę zyskują przeszłe doświadczenia, oświetlane i przeżywane wciąż na nowo. Innymi słowy: ograniczony zostać powinien dyktat pamięci „działającej na zasadzie lampy błyskowej”, która „umożliwia tworzenie bogatych reprezentacji obrazowych, stanowiącej coś w rodzaju kwintesencji

<sup>21</sup> D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, tłum. E. Jusewicz-Kalter, Wołowiec 2010, s. 154.

pamięci epizodycznej”<sup>22</sup>. Trudne życie z pamięcią, jak w niedobranym małżeństwie, polega na rozdźwięku oczekiwań, personalizowana pamięć bowiem pragnie wyłącznej uwagi – niezgodnej z założeniami osoby-antagonistki, która (niepoprawnie) interesuje się zjawiskami w ruchu, fascynuje zmianą, oczekuje kolejnych nieprzewidywalnych obrotów zdarzeń. Warto nieporozumienie przedłużyć i bronić się przed zamykającymi życie rachunkami. Rozstanie się z pamięcią oznacza jedynie śmierć.

Przeszość dla Wisławy Szymborskiej staje się domeną historii alternatywnych, wariacji biograficznych, równoległych opowieści, hipotetycznych wersji zdarzeń. Pamięć potraktować tu można jako dobrze zaopatrzone magazyn, z wielu więc możliwości wybiera się na ślepo jakąś scenę, jakieś zdarzenie, jakiś obraz. Przy czym hierarchia ważności jest chwiejna, chimeryczna. Rozpatrywana kwestia wiąże się również z problematyką tożsamości, a upływanie czasu uchwycone w dwóch różnych punktach rozwoju życia tej samej osoby przede wszystkim ujawnia serię różnic.

W poezji Wisławy Szymborskiej postaci czasu określane są przy pomocy paradoksu: niezmiennej zmienności, ograniczonej nieskończoności czy skończonego trwania. W tym przypadku ważne jest poczucie niewspółmierności różnych przecinających się porządków temporalnych. Czas źródłowy egzystencji wpada w konflikt z czasem zegara. W tym obszarze tematycznym umieścilibyśmy próby sprzeciwu, jakie zgłasza wyobraźnia wobec czasu przeszłego dokonanego (na przykład *Identyfikacja*, T). Ludzkiej skłonności do produkowania lepszej wersji zdarzeń, do zaklinania złych przypadków poeta poświęca wiele skupionej uwagi. Błogosławiona niewiedza albo fortuna nieświadomość, które chwilowo zastępują okrutną prawdę, gdyż przedłużają chwile szczęśliwego życia – równoznaczne z niewiedzą o katastrofie (na przykład *Wypadek drogowy*, D).

Nie zajmowałem się w tym szkicu zatrzymaniem czasu w akcie kontemplacji dzieł sztuki, wyprawom wyobraźni w „cudzą przeszłość” (tak jak w wierszu *W dyliżansie*, T), a także dziwną – poza ludzkim udziałem – personifikowaną pamięcią twórczą i stwórczą natury, która w wiecznym rytmie powrotu, kreując wciąż nowe istnienia: „zaczyna

<sup>22</sup> T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005, s. 156. Zob. również tamże, s. 160–165.

łowić to, co zatopione / w zwierciadle niepamięci” (*Myśli nawiedzające mnie na ruchliwych ulicach*, T 9). Oczywiście problematyka czasu i czasowości egzystencji ludzkiej nie wyczerpuje bogactwa myślowego i artystycznego wierszy Wisławy Szymborskiej z okresu późnego. Refleksja o czasie obejmuje tutaj mgnienie chwil i sekwencje zdarzeń, przerwane całościowe narracje i przypowieści o złudnych wędrówkach w przeszłość, pochwały intensywnego uczestniczenia w życiu, które wciąż się odnawia, i namysł nad istotą pamięci. Dalej: kontemplację przemijania i odsuwane, pozostawiane „na potem”, lecz przecież obecne, obrazy kresu. Retoryczne sposoby uchylania się eschatologii w poezji Szymborskiej warte byłyby odrębnego namysłu. W omawianych wierszach sprawy ostateczne przyjmowane są i opisywane z filozoficznym dystansem, co jednak nie kłóci się ze spontanicznym sprzeciwem wyobraźni oraz wypracowaniem heroicznej, trudnej zgody.

Jak wiadomo, gromadzenie przeróżnych punktów widzenia i kwestionowanie sądów utartych to ważne wyznaczniki poezji Wisławy Szymborskiej. W zbiorach *Chwila*, *Dwukropek* i *Tutaj* poetka pomnaża ilość sytuacji dialogowych, a kolekcjonując głosy, wzmacnia polifonię wypowiedzi. Powraca do rozmów z osobami z krwi i kości, postaciami mitologicznymi, nawet z personifikowanymi abstrakcjami. Ta właściwość pozwala na wszechstronne rozpatrzenie problematyki czasu. Przy czym własny przykład nabiera istotnego znaczenia. Poetka dyskretnie wprowadza osadzone w pamięci epizody autobiograficzne, odmierzane w większych dawkach, niż miało to miejsce w poprzednich tomach. Dzięki takim decyzjom poetyckim niepokojące pytania, co robimy z czasem i co czas robi z nami, zyskują wiarygodność, gdyż zakorzenione zostają w doświadczeniu jednostkowym, w ludzkiej egzystencji, w pamięci kultury.



## Wspominać z wdzięcznością

Wspominać Wisławę Szymborską można tylko z wdzięcznością: za obcowanie z kimś niezwykle, za dyskretnie przekazywaną mądrość, obwarowaną wątpliwościami i autoironią. Poetka potrafiła zwykłą rozmowę przemienić w niepowtarzalne doświadczenie. Zapamiętaliśmy, choć zapewne każdy inaczej, splot przenikliwej obserwacji oraz gry wyobraźni, krytycznego myślenia i pozornie naiwnego zachwytu, poważnego argumentowania i finezyjnego żartu. Roztrząsane przykłady z życia, analizowane przygody w tramwaju czy na targu odsłaniały dziwność istnienia, zaskakujące zderzenia sytuacji, koincydencje o głębszym znaczeniu. Twórczością mówioną Szymborskiej, tak jak pisaną, rządziły paradoks, zaskoczenie, nieoczywistość. Jej poczucie humoru nie miało sobie równych. Wyliczenie cech osobowych, które tak przyciągały rozmówców, ale też trzymały ich w szachu, gdyż niezgoda na pospolite ujęcia tematów była warunkiem wstępnym, mogłoby się rozwijać w wielu kierunkach. Jedno jest pewne, iż nie sposób wszystkiego, co Jej zawdzięczamy, czyli wieloletnich spotkań i lektur, inspiracji i dociekliwych pytań, olśnień i ocen, zamknąć w kilku określeniach podyktowanych przez żalobne okoliczności.

Wisława Szymborska była człowiekiem kameralnych przestrzeni, wiernych przyjaźni, dobrze strzeżonej prywatności. Nie znosiła medialnego wrzasku, światowej pozy oraz targowiska próżności, gdzie każdy z uprawiających grę ambicji musi mieć wyznaczoną rangę. W niewielkim gronie osób bliskich czuła się dobrze, gdyż pakt towarzyski został dawno zawarty, a zatem nie groziły elementarne niezrozumienia czy drastyczne nieporozumienia. Nie znaczy to wcale, że noblistka chciała sterować wymianą zdań, przeciwnie: miała fenomenalny talent słuchania, który, bywało, uskrzydlał mówiącego. Jej ciekawość innego światoodczucia,

nowej wykładni zjawisk, nawet drobinowych faktów, które pełniły rolę małych odkryć, nigdy nie słabła. Poetka bardziej ceniła dobrze zadane pytania, które należałoby roztrząsać, różnicując zjawiska i dodając wątpliwości, niż klarowne odpowiedzi, upraszczające, jednoznaczne.

Być może nadużywamy słowa przyjaźń. Czy zaproszenia, rozmowy, dedykacje na książkach, uderzające absurdalnym humorem, świąteczne kartki-kolaże, szczodrze darowane, można uznać za niezbite dowody przyjaźni, wcale nie jestem pewien. Obdarowany chciałby sądzić, iż to jego właśnie poetka wyróżniała szczególnymi względami, ale przecież wykładnia wciąż się komplikuje. Po pierwsze, przyjaźń, tak jak „miłość prawdziwa” w wierszach Szymborskiej, to fenomen rzadki w skali całego kosmosu, niemal niemożliwy, po wtóre, opisywana tu relacja miała swe stopnie i miejsca nie-do-określenia, noblistka unikała bowiem manifestowania uczuć, które tak lubi świat współczesny. W serdecznej więzi znajdowało się zatem miejsce na dystans i osobność. Z przekąsem pisała, jak na przykład w *Uściskach dla ludności* (w cyklu *Lektur nadobowiązkowych*), o rytualnych „aktach serdeczności”, o nie-słabnącej potrzebie czułości czy też teatrze uczuć granym na co dzień, jak nieznośna komedia. Pamięć przyjaźni, jak sądzę, powinna pozostać dyskretna. Niekoniecznie więc trzeba gawędzić w mediach o przyjaźni. Możliwe są inne kwalifikacje: bliski znajomy, pokrewna dusza, rezonujący rozmówca, kolega ze środowiska artystycznego, człowiek, który nie zawiedzie, nie zdradzi.

Spotkanie w cztery oczy różniło się od kilkugłosowej konwersacji. Zaproszony na kawę miał opowiadać o sobie przejrzyście, esencjonalnie, interesująco. Życzliwa zachęta, uśmiech, styl z lekka kpiący – z dodanymi kroplami powagi – sprawiały, że rozmowa nie przypominała trudnego egzaminu. Ot, niejako naturalnie wznosiła się na wyższy poziom, a zaproszony zapominał o cierpiącym *ego*, urazach, przeczułeniach. Deliberowanie o własnych i cudzych nieszczęściach nie było w dobrym guście, od razu bowiem, nawet bez słów, rysowała się granica oddzielająca dopuszczalne wyznaczenie od nadużycia. Oczywiście Wisława Szymborska zawsze była skłonna ofiarować wymierną pomoc (jak w ewangelii – w ukryciu) lub fortunną radę płynącą z doświadczenia, nie z książkowych mądrości. Do odziedziczonych, przyjętych na wiarę recept na życie podchodziła zawsze z nieufnym dystansem.

Większość ludzi lubi pochwały, natomiast Wisława Szymborska do zasłużonych przecież wyrazów podziwu podchodziła z rezerwą. Trafnie

tę regułę podchwyciła Elżbieta Zechenter-Spławińska, w zapisie snu (w tomie *Czapka niewidka*<sup>23</sup>) umieszczając wzmiankę o spojrzeniu Szymborskiej wyrażającym „żartobliwą naganę”. Niekiedy w zdaniach na własny temat noblistka używała trzeciej osoby, jakby chodziło o kogoś innego. O zapamiętanej lekcji chciałbym krótko opowiedzieć. Otóż – wydelegowany przez kolegów ze Stowarzyszenia Pisarzy Polskich – miałem złożyć Wisławie Szymborskiej podziękowania i w krótkiej oracji (cóż za pomysł?) niefortunnie napomknąłem o dobroci. „Ja wcale nie jestem dobra” – odparowała poetka. Jak rozumiem, była to przestroga, by nie używać formuł obiegowych, które pojedynczą osobę zamykają w klatce jakiejś cnoty. Zresztą dobroć bezwzględna i nieprzejednana dana jest chyba tylko świętym i szaleńcom. Wszakże pamiętamy o znikomym procencie ludzi tak wyposażonych – w prywatnym rachunku z wiersza *Przyczynek do statystyki*: „Dobrych zawsze, / bo nie potrafią inaczej / – czterech, no może pięciu” (CH 351) – na stu.

W tle może się pojawić sytuacja z Gombrowicza, kiedy „dobra cioteczka”, obdarowująca cukierkami wszystkich w zasięgu ręki, zdrabniająca ludzi z otoczenia, tak by stawali się na powrót dziećmi, pozostaje samotnie ze swoją dobrocią, czyli z niczym, bo przecież dobroć wyizolowana nie może określać ludzkiej osobowości, wciąż się tworzącej. Dobroć to stan niezmienny, bierny. Człowiek dobry, działający odruchowo, bez kontroli umysłu, kryteriów i zastrzeżeń, jest tylko radiatorem uczuć, a ciepło, którym promieniuje, rozprasza się i ginie w zimnym świecie. Tak pojmowana dobroć koliduje z wolnością osoby i najlepiej, jak uczy poetka, unikać kłopotliwych pojęć.

Rychło rozmowa zmieniała tor. Utwory literackie, spektakle i filmy stawały się jej przedmiotem. Fascynacje lekturowe często oddawały sprawiedliwość utworom nie dość docenionym – oczywiście poza wyrażanym w słowie potocznym kultem wielkich pisarzy. Nad stosowanymi kryteriami warto by się osobno zastanowić, lecz tutaj wskazać chciałbym – pospiesznie i prowizorycznie – kilka czynników, które wzajemnie się dopełniają. Otóż w dobrej książce ciekawość dla realiów wielorakiego świata winna spotykać się z precyzją w zakresie wyrażania, mądrość

23 „[Motyl] sadowi się na kolanach Wisławy. [...] Mówię: ma rację, wybrał największą poetkę. Wisława patrzy na mnie z żartobliwą naganą, jak zawsze, gdy jej powtarzam, że jest znakomita. Tyle sen”. E. Zechenter-Spławińska, *Sen z 14 kwietnia 1991 nad ranem* [w:] tejże, *Czapka niewidka*, Kraków 1996, s. 69.

wyklucza tam przemądrzałą wszechwiedzę i stowarzysza się z wątpieniem, a fantazja jest wtedy znakomita, kiedy zostanie przepuszczona przez filtr racjonalności. Każda z tych lektur – według Szymborskiej-czytelniczki – winna odsłaniać niepowtarzalne *signum* artysty słowa i poprzez szczegóły ujawniać jakąś prawdę, która daje do myślenia, przekracza nasz zespół przyzwyczajzeń i wyobrażeń. Można też mówić o dociekaniu tajemnic warsztatu. Żaden prawdziwy pisarz nie powiela wzorów, lecz oferuje wynalazki. Weźmy zapis w *Lekturach nadobowiązkowych* o „tonacji uczuciowej, niepokojąco zmiennej” (WLN 308) u Horacego, o koncepcie poetyckim i śmiechu Jules’a Laforgue’a wymierzonym w siły, które nas zniszczą, o dźwiękowej wrażliwości Józefa Czechowicza (jego dzwony kojarzą się z wyfruwającym aniołem, WLN 245–246).

Kilkuminutowe seminaria były dla rozmówców bezcenne, zachęcały bowiem do odnowienia kontaktu ze spektaklem czy filmem, do rewizji tego, co zdołaliśmy pomyśleć. Na przykład poetka, głosząc pochwałę inscenizacji *Opisu obyczajów* Mikołaja Grabowskiego, delektowała się cudownym rozpasaniem języka czasów saskich, analizowała rolę przesyady w reakcjach, zachowaniach, rozmowach, podkreślała znaczenie monstrualności wyobraźni. Z wielką przenikliwością Wisława Szymborska wypowiadała się również o filmie. Świadectw mówionych było chyba więcej niż pisanych. Rzecz jasna w *Lekturach obowiązkowych* napotkamy wzmianki o tej gałęzi sztuki, a w wierszach znaleźć można ślady bądź to „montażu filmowego”, bądź to odwołań do konkretnych dzieł. Wskażmy choćby subtelną kpinę z egzystencjalizmu na ekranie (*Film – lata sześćdziesiąte*, SP) lub apologię tragicznych komików kina niemego (*Komedijki*, KIP). Znana była jej perwersyjna skłonność do kiczu. Szymborska chętnie wypowiadała się o popularnych serialach czy o westernach. Tak zapamiętałem frazy z rozmów: „Czy zauważyliście, że w *Dynastii* nikt niczego nie czyta?”; „Dialogi sprawiają wrażenie, jakby bohaterowie Dzikiego Zachodu znali Sartre’a”), ale szczególną uwagę poświęcała kinu artystycznemu. Zapewne przykład Federica Felliniego byłby w tym miejscu właściwy. Pamiętam uwagi noblistki o *Amarcord* – o inicjacjach dzieciństwa, podawanych z humorem lękach i obsesjach, zjawiskowej oniryczności, rzewności przemieszanej z karykaturą, cyrku codziennym żarłocznego życia.

O malarstwie w twórczości Szymborskiej napisano już niejedną rozprawę, zatem tę kwestię tylko wzmiankuje. Znamienne wydają się potwierdzenia wierności dla pewnych artystów, takich jak Vermeer



van Delft – malarz trwania, artysta chwili, która nie przemija wraz z patrzącymi. Jego opowieść o świecie wyróżnia szacunek dla detali utrwalonych zawsze z maestrią, ale też poruszająca jest obecność postaci powracających do nas z innego czasu, zastygniętych w jakiejś pochłaniającej czynności, widzialnych, lecz nieprzeniknionych. Vermeer w mieszczańskim wnętrzu zamknął cały kosmos, esencją tego, co jest, pod postacią witrażowego okna, mapy na ścianie, lutni, krzesła. I znów od szpinetu odwróci się ku nam dama „ze ślicznym półuśmiechem” (WLN 151). Spokojna doskonałość staje się u Szyborskiej gwarantem ładu, zwraca się przeciwko szaleństwom historii. A zatem:

Dopóki ta kobieta z Rijksmuseum  
w namalowanej ciszy i skupieniu  
mleko z dzbanka do miski  
dzień po dniu przelewa,  
nie zasługuje Świat  
na koniec świata.

(*Vermeer*, T 39)

Skale wrażliwości rozmówców wcale nie musiały się pokrywać. Wisława Szyborska polemizowała finezyjnie. Oto jej zdanie o młodym prozaiku, który odniósł sukces: „On byłby wielkim pisarzem, gdyby otrzymał dar współczucia”, oto opinia o sławnym francuskim uczonym: „Czytając jego książkę, miałam wrażenie, że przez cały dzień noszę dwa wiadra pełne wody na piąte piętro”. Juliana Przybosa określiła mianem wymagającego rozmówcy i to samo można powiedzieć o niej samej. Była ciekawa wszystkiego – podróży tramwajem, która mogła mieć równą intensywność, jak wyprawa na biegun północny, snów, jeśli śmiałością wizji przekraczały ograniczoną jawę, odkryć, które kwestionowały naszą „niezbitą pewność”, ciekawostek o ludziach zwykłych i sławnych – pod warunkiem, że nie należały do pospolitych plotek. Szkoda bowiem życia na gadanie o niczym. Tylko głupstwo o wymiarach nadrealistycznych miało smak i wartość. Dowcip i rygor, lekkość i dyscyplina, barwność anegdoty i filozoficzna głębia to przeciwstawne cechy konwersacyjnego instrumentarium Wisławy Szyborskiej.

Autorkę *Lektur nadobowiązkowych* interesowały tematy naukowe. Z wielu dziedzin: językoznawstwa, historii, biologii, filozofii, archeologii, astronomii, anatomii. Z inwencją i swobodą w swych utworach wykorzystywała rozległą wiedzę, ale też zaciekawiona była tym, jak

realiami nauki posługują się inni poeci. Literaturoznawca również mógł wiele skorzystać, ponieważ często w lotnym spostrzeżeniu noblistki mieściło się rozwiązanie problemu, o którym biedny polonista musiałby napisać mozolny, mniej odkrywczy traktat. Szymborska wyśmienicie знаła się na prozie, jej wypowiedzi o sztuce narracji nie powstydziliby się wytrawny krytyk. Zresztą w poezji też są rozsiane ślady fascynacji powieściopisarstwem. Zapewne pasja lektury („czytanie książek to najpiękniejsza zabawa, jaką sobie ludzkość wymyśliła”, WLN 5) wiązała się z umiłowaniem rzeczywistości, która, zatrzymana w słowie, nie umyka w nicłość. Liczą się tyleż zmysłowo odbierane konkrety, co zawsze aktualne przesłania. *Klub Pickwicka* Dickensa znalazł się wraz z *Próbnymi* Montaigne’a na półce z książkami najbardziej przez poetkę cenionymi.

W wierszach Szymborskiej znajdziemy sporo erudycyjnych odwołań do tekstów kultury i literatury. Wiele dzieł artystycznie znaczących, ale też prac z rozmaitych dziedzin, nie wyłączając popularyzacji oraz poradników praktycznych, poetka skomentowała w *Lekturach obowiązkowych*. Na tej podstawie można by sądzić, że jej mieszkanie pęka w szwach od nadmiaru książek. Tymczasem biblioteka Wisławy Szymborskiej istnieje w innym wymiarze – pamięci i wyobraźni. Fizyczny ciężar tomów nie wydaje się niezbędny. Poetka nie przywiązywała się do książek, miała tę siłę, by się z nimi rozstawać. Wybrany kolejny czytelnik opuszczał gościnne mieszkanie, często unosząc z sobą książki – przedmiot pożądania. Tak zatem krążenie dzieł nie ustawało, a bibliotekę tworzyła nie tyle kumulacja, co selekcja. Oczywiście ścisły prywatny kanon nie mógł zostać naruszony, ale przecież (z drugiej strony) liczba książek niezbędnych do życia nie jest tak wielka, jak nam się wydaje.

To nie całkiem prawda, że Wisława Szymborska nie rozmawiała o swoich wierszach. W wywiadach wykazywała powściągliwość, ale podczas posłuchania prywatnego można było trochę więcej uzyskać. Powiedzmy: dostać podarunek intelektualny. Co prawda, odmierzane w małych dawkach objaśnienia nie dotyczyły zagadnień generalnych, ale na przykład przybliżyły realia, konteksty, okoliczności. Na pół serio poetka odnosiła się do recepcji krytycznej. Między innymi zapamiętałem taką kwestię: „*Wiersz ku czci* [z tomu *Sól*] to utwór-sierotka. Nikt o nim nie pisał”.

Rozmowa w kilka osób u Wisławy Szymborskiej mogłaby posłużyć jako wzór dla wszelkich debat. Niech się wstydzą braku wyczucia, szacunku dla rozmówcy, sobiepańskiego sejmikowania przedstawiciele

naszych elit, dyskutujący w publikatorach. W domu poetki było inaczej: nikt z gości nie był faworyzowany, każdy – słuchany z zainteresowaniem. Żartobliwa napaść, lekka prowokacja, dowcipne sokratejskie akuszerstwo ze strony poetki pobudzały milczących do aktywności towarzyskiej. Na wszystko jednak wspólnotę łączył żywioł zabawy. Bezinteresownej, bez krwawych ofiar. Kpina nie mogła być okrutna, karykatura – nadto przejaskrawiona, plotka – niezbyt wścibska. Przy tym autoironia odgrywała znaczącą rolę. Nasuwał się wniosek sprzeczny z duchem naszego czasu, że sztuka żartowania polega na tym, by nikogo nie ranić.

Dodajmy, że poetka była szczególnie uwrażliwiona na moralne zło. Podłość ludzka i niecne sprawki, a żyliśmy w czasach ciekawych, były źródłem wielkiego zasmucenia. Wówczas osąd był sprawiedliwy i bezkompromisowy. By nie zadowolić się uogólnieniem, sięgnę po kolejny przykład. Otóż w stanie wojennym seniorzy polskiej kultury – za pośrednictwem telewizji – udzielali poparcia generałowi Jaruzelskiemu. Można wątpić, czy te wystąpienia miały charakter spontaniczny, wolno też przypuszczać, że bohaterowie dość żalosnych audycji pamiętali dawne traumy, nie opuszczała ich lęk, nie orientowali się w sytuacji, nie chcieli już zmiany. Chociaż nie należy też wykluczyć oportunistów i braku charakteru. Krótkie zdanie poetki wypowiedziane jakby mimochodem: „geriatria w służbie rewolucji” wydobywało rozumienie i niezgodę, groteskę sytuacji, podskórny komizm nieporozumienia.

W istocie pokoje przy ulicy Chocimskiej, a później Piastowskiej, były przeciwieństwem dworu (czy salonu), gdzie inteligencją nie posługiwano się jak sztyletem. Na dawnych i teraźniejszych dworach, by zdobyć względy królowej, mówiący starał się jadowitymi uwagami unicestwić przeciwnika. Jakże to odległe od spotkań z Wisławą Szymborską. Igraszki z wyznaczonym punktem kulminacyjnym, czyli słynną loteryjką, wywodziły się z dwóch tradycji, mianowicie z dawnych zabaw i gier towarzyskich, z których wyzuł nas ordynarny telewizor, oraz z odziedziczonego po surrealizmie humorystycznego działania. Jak wiadomo, artyści z tego kręgu wymyślali przedmioty absurdalnie nieprzydatne, krańcowo rozmijające się ze swym przeznaczeniem.

Nastawiona na efekt zaskoczenia loteryjka była jakby echem tamtych pomysłowych ekstrawagancji. Uczestnik zabawy losował (przeważnie) wyrafinowaną szkaradę, ale może bardziej oczekiwał na dar istotniejszy, czyli konceptualny, związany z osobą, komentarz poetki. W ogóle humor Szymborskiej ujawniał doświadczenie absurdu, eksponował dziwne

osobliwości, podkreślał spotkania rzeczy sprzecznych, a wycinanki (żarty plastyczno-słowne) stawały się jakże oryginalnym przedłużeniem surrealizmu. Celebrowane były zupki w torebkach, dania od Chińczyka, butelki wina o dziwnych nazwach. Osobny parodystyczny rytuał obejmował zasiadanie do stołu, częstowanie. Przytaczano teksty tak grafomańskie, że aż genialne w swojej kategorii, ale też dla równowagi przedmiotem zabawy – tym razem w sensie oświeceniowym – stawały się dzieła pożywne i pożyteczne. Pewnego wieczoru towarzystwo z wielkim zaciekawieniem „bawiło się” *Skrzydlatymi słowami* Henryka Markiewicza i Andrzeja Romanowskiego, odkrywając, iż w wielu przypadkach nie zdajemy sobie do końca sprawy, skąd pochodzą cytaty, którymi z taką łatwością się posługujemy. Przywrócenie autora czy dopowiedzenie kontekstu witane było z bezinteresowną radością. Nie sposób nie pomyśleć o teatralności tych towarzyskich zdarzeń. Wisława Szymborska znakomicie reżyserowała improwizowane sztuki w swym domowym teatrze.

Nie chciałbym przekazać obrazu jednostronnego. Oczywiście śmiech zyskiwał kontrapunkt w postaci poważnych refleksji, po smakowitej opowieści następował moment zadumania, zza zasłony papierosowego dymu wyłaniała się raz twarz życzliwie uśmiechnięta, innym razem, znacznie rzadziej, ponieważ zasada dzielności na to nie pozwalała, twarz zamysłona, smutna. Niekiedy Wisława Szymborska nie mogła ukryć emocji, ale to były chwile szczególnie. Po wycięciu – na prośbę mieszkańców – pięknego bielana (topoli nadwiślańskiej), który rósł przed blokiem przy ulicy Chocimskiej, poetka powiedziała z goryczą taką, jakby nagle rozczarowała się do całego gatunku ludzkiego: „Drzewo im przeszkadzało, zabierało światło”. Jakże „cud codzienny”, który sam był światłem, mógł nie dopuszczać światła?

Wisława Szymborska była przeciwniczką fotografii z ukrycia, z zaskoczenia, strzegła prawa do własnego wizerunku, choć w naszej dobie takie to trudne. Wpojone zasady, że nie należy się wywnętrzać ani skarżyć, sprawiały, że była osobą nieprzeniknioną, w jakimś wymiarze tajemniczą. Owszem, zażyłość, ale do pewnych granic, konfidenca, ale z zachowaniem dystansu. I jeszcze to dobre wychowanie, które relacje międzyludzkie tak komplikuje... Można by – paradoksalnie – mówić o chłodnej serdeczności, krytycznie nastawionym współczuciu czy przyjaznym ludziom indywidualizmie.

Dwoistości, rozszczępienia perspektywy, konfrontacje wielu wyobrażeń, konflikty postaw oraz paradoksy są bardzo istotne w poezji Wisławy

Szyborskiej. Piękne chwile istnienia, których moce zagłady nie są w stanie unicestwić, graniczą z refleksją o upływie czasu, przemijaniu i śmierci, pełna filozoficznego zdumienia pochwała nieprzeliczonych form natury spotyka się z przeżywaniem okrucieństw historii, własna pozbawiona złudzeń prawda musi przebić się przez społeczne wmówienia i przyjęte mity, przegrany człowiek pojedynczy nie ma szans w zderzeniu z władzą i masą, a bezpieczny azyl sztuki tylko pozornie broni nas przed nędzą egzystencji. Rzetelna wiedza, jak czytamy w wierszach Szyborskiej, wypływać może tylko z większych obszarów niewiedzy, pewność zbudowana zostaje na wątpieniu, zaś każdy ład podszyty jest chaosem.

W ostatnich tomach Wisławy Szyborskiej (*Chwila*, *Dwukropek*, *Tutaj*) pojawiają się kolejne próby trudnego pogodzenia się z tym, co nieuniknione, co napawa lękiem. Spokojne tłumaczenie, dlaczego znaleźliśmy się prowincjonalnej odnodze kosmosu, w panicznej ucieczce nie wiadomo dokąd – po mylnych drogach labiryntu, pod terrorem umierania, w jednostkowej postaci, która gubi się wśród innych bytów, wśród enigmatycznej gry przypadków, nie przynosi wyrazistej odpowiedzi, ale może obdarza czytelnika spokojem płynącym z przyjęcia choć na moment właściwej perspektywy. Wszakże nikt nie ustalał z nami reguł istnienia. Może nie warto się rozczulać, skoro w najlepszym razie jesteśmy obdarzonymi świadomością przechodniami tymczasowego istnienia.

Szyborska, może mocniej niż dotychczas, wprowadza postać *cicerone*, który mówi o sprawach elementarnych, wyjaśniając *ab ovo* nasz byt i pobyt, czas i trwanie. Tak dzieje się w wierszach *Chwila* (CH), *Trochę o duszy* (CH), *Mikrokosmos* (T), *Otwornice* (T), *Przed podróżą* (T), jakby sprzeczności same miały się ułożyć lub stać się przynajmniej znośne. Poetka eksponuje fragmenty autobiografii, ale w pojedynczych migawkach, jakby oderwanych od całościowej narracji, i zawsze w ten sposób, by służyły ogólniejszemu namysłowi. Nie chce chronić się w przeszłości ani jej mitologizować, nie pragnie też jednoznacznego wytłumaczenia dawnych zdarzeń, nie godzi się na zastygnięcie w jakiejś wersji swojej osoby (*Trudne życie z pamięcią*, T). Wyniki rekonstrukcji wizerunku drugiej osoby przy pomocy tego zawodnego narzędzia są jeszcze gorsze, gdyż nawet proste pytania o realia nie uzyskują rozstrzygnięcia (*Portret z pamięci*, T). Jedynie „pamięć dobrych chwil” (*W zatrzęsieniu*, CH) ma jakąś wartość: pospołu ze zdumieniem oraz „zdolnością do porównań”

stanowi uciulany kapitał życia. I przyznać trzeba, że jeśli trochę pocieszający, to na pewno nietrwały.

Wiersze z ostatnich tomów w zwykłych słowach niezwyczajnie podejmują kwestię ostatecznych ludzkich przeznaczeń. Można by rzecz tak ująć, iż, jak w Kafkowskim odwleczeniu procesu, choć bez tej ponurej determinacji, odejmuje się władzę nieodwołalnemu, ogranicza terytorium śmierci, ze wszystkich sił ducha i wyobraźni zawiesza rozstrzygnięcie, które nadejdzie, ale jeszcze nie teraz. Nasze istnienie ze skazą, „prawie że wieczne”, jakże jest trwałe w porównaniu z efemerydami i formami w nieustannej metamorfozie (*Chmury*, CH). Za inne oswojenie uznać należy sytuację rozmowy bądź *interview*, w których osobiste zaangażowanie pytającego się zmniejsza. Zresztą i słowo „śmierć” bywa przemilczane, omijane z daleka, jak nieokreślona możliwość, choć przecież Parka trzyma w ręku nożyce – narzędzie losu. Pilna pracowniczka skupia się na historycznych sposobnościach i technicznej stronie swojego zajęcia (*Wywiad z Atropos*, D). Inne milczenie zyskuje głębo-ki sens w wierszu *Stary profesor* (D), mianowicie liryk o odchodzeniu przekształca się w wypowiedź o samotnej mądrości, która przybywa późno, kiedy udało się człowiekowi wywikłać z życiowych obowiązków.

Dostrzeganie paradoksów czasu nie wyjaśni sensu przydzielonej odrobiny istnienia, nieraz tylko błysku rozpoczynającego się i kończącego życia. Groza śmierci nie zostanie uchylona, lecz raczej – spotęgowana przez fakt, że zdarzenia, jakie były udziałem umarłych dzieci, rozgrywały się w małej skali. Skłonni bylibyśmy pochopnie orzec, że takie dramaty nie nabrały jeszcze powagi (*Bagaż powrotny*, CH). Najbardziej niewyobrażalna jest nasza nieobecność czy też wstrzymany udział w sprawach świata, przeto wyobraźnia podejmuje wyzwanie skrajne, starając się przybliżyć rzeczywistość, która stała się nagle odległa i obca, a do tego jeszcze: możliwe są tam nadal przepływy zmiennej pogody, czyli fakty apolityczne, ahistoryczne, na pewno pozbawione tragizmu (*Nazajutrz bez nas*, D).

W wierszach Wisławy Szymborskiej czas niedokonany i niedefini-tywne rozstrzygnięcia walczą z odchodzeniem i śmiercią. Świadomość ma wyprzedzać śmierć, wyrwać spod jej władzy cząstki bytu, jednostkowe radości i smutki, przeżywane podmiotowo zdarzenia. Dopóki żyjemy, zaciekawienie poznawcze nie powinno słabnąć. Świadomość wciąż od nowa zadaje pytania, na które trudno oczekiwać od razu odpowiedzi (*Spis*, CH; *Trochę o duszy*, CH). Jednak ostateczność nie zostaje

wyparta, gdyż jedno z najważniejszych pytań jej właśnie dotyczy. W tej prawdziwie egzystencjalnej poezji śmierć to również kurczenie się wielu możliwości, zacieśnianie przypadków do jednego finalnego zdarzenia. Słynne jest zdanie z wiersza Szymborskiej *O śmierci bez przesady*: „Nie ma takiego życia, / które by choć przez chwilę / nie było nieśmiertelne” (LNM 255). Wobec chwil intensywnego istnienia śmierć staje się bezsilna. Akcent zostaje postawiony właśnie na słowie „być”. Natomiast w wierszu *Metafizyka* zamykającym tom *Tutaj* pojedyncze, lecz mocne istnienie, złożone z prywatnych mikrohistorii, okazuje się tak doniosłe, że można je przymierzać do skali kosmicznej.

W wierszach Wisławy Szymborskiej nie można przeoczyć wirtuozerii słowa, bogactwa literackiej stylistyki, mistrzowskiego opanowania polszczyzny potocznej, wysokiej miary poetyckiego humoru. Jednakże w tych utworach gry znaczeniowe zawsze zostają podporządkowane zadaniom etycznym, egzystencjalnemu niepokojowi, nazywaniu zła, przeciwstawianiu się pustce ułatwionego życia, wskazywaniu intelektualnych szalbierstw. Nie chcę jednak pisać o literaturze... Wypadnie dodać zdanie oczywiste: szkicowanie sylwetki Wisławy Szymborskiej, tworzenie obrazu z pamięci napotyka trudności. Wybitna osobowość w całym swym skomplikowaniu bardzo trudno daje się uchwycić w porządku słów. Fotografie i filmy to złudna pomoc dla pamięci, gdyż rejestrują one tylko chwile wyjęte z następstwa czasu, ale też ukrywają coś ważnego poza kadrem. Może istotniejsza pozostanie niewyraźna magia gestu, głosu, obecności, której zostaliśmy pozbawieni. Także poezja, jedyna taka w kulturze polskiej, pomimo narastających odczytań zachowa tajemnicę łączenia słów i powstawania znaczeń.

Rozpoczynając wspomnianie, musimy wystrzegać się zwodniczej ciekawości, unikać mitologicznych narracji, odrzucić pokusę zajmującej anegdoty, nie przemieniać żałoby w karnawał. Przyjąć od poetki lekcję trudnej zgody na to, co się spełnia. Pamiętać, powracać do lektury. Czy tak?





Herbert



# Herbert a muzyka

## Meloman ciszy

Na progu zaświatów trzeba będzie rozliczyć się z naszych ziemskich zmysłów, w przejściu do lepszej rzeczywistości oddać je aniołom, którzy pełnią straż u bram raju. Opór Pana Cogito wobec tej operacji jest zdecydowany. Z zapamiętaniem broni on dotyku i wzroku. Pan Cogito pragnie przede wszystkim ocalić zdolność odczuwania bólu oraz radość postrzegania obrazów, zachować dla siebie kilka ważnych ziemskich pejzaży, powidoków rzeczy i, jak wolno się domyślać, coś jeszcze z dzieł wielkich mistrzów malarstwa. Może te ziemskie odpryski pamięci uda się przemycić do Edenu? Zatem to, co widzialne i dotykalne, ma się stać przedmiotem rajskiej kontrabandy. Natomiast poetycki bohater Zbigniewa Herberta bez znaczącej straty zrezygnuje z wrażeń słuchowych. Poświęci ucho, wyrzeknie się dźwięków, dokonując zeń ofiary na ołtarzu zaświatowej konieczności:

na stole komisji werbunkowej  
złoży płatki uszu

w doczesnym życiu  
był melomanem ciszy

*(Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito, ROM 474)*

Wyjęta z muzycznego kontekstu cisza to zatem najbardziej umiłowane doznanie Pana Cogito. Nieobecność wszelkiego hałasu, nawet takiego, który zaprzeczając kakofonii, układałby się we wspaniałe przebiegi kontrapunktów i niezwykle harmoniczne współbrzmienia, niespodziewanie tworzy tutaj ideał wrażeń słuchowych. Spróbujmy dociec przyczyn, dlaczego w ostatecznym rozrachunku dźwięk pełni tak pośrednią rolę, dlaczego najpiękniejsza jest muzyka, której nie ma? Na

początku pojawi się kilka domysłów. Dawne pitagorejskie wyobrażenie harmonii sfer pozostaje w jawnej sprzeczności z dysonansami naszych doświadczeń współczesnych, triumfujące *forte* w agresywnych mocnych brzmieniach zupełnie wyeliminowało subtelności *piano* oraz *pianissimo*, może użyto muzyki do niegodnych pozamuzycznych celów tak, by wspierała przemoc i kłamstwo. Te wszystkie domysły zostają potwierdzone w wierszu *Pana Cogito przygody z muzyką* (ENO). Albo jeszcze inaczej: muzyka, która nie posiada zdolności mimetycznych i nawet w swych programowych realizacjach nie potrafi porządnie opowiadać, zbyt wiele obiecuje, lecz niczego nie spełnia, ludzi słuchaczy wielością niekonkretnych znaczeń, tworzy sztuczne estetyczne rajy, wywołuje emocjonalny zamęt. Wyniosła abstrakcja dzieł muzycznych oddala się od najzwyczajszej, codziennej ludzkiej empirii. Muzyka za nic nie odpowiada, przeto staje się moralnie podejrzana:

zasmuca bez powodu  
raduje bez przyczyny  
[...]  
rozgrzesza nazbyt łatwo  
za darmo oczyszcza

(*Pana Cogito przygody z muzyką*, 563)

Projekt przyszłego traktatu o „zawiedzionym uczuciu” gromadzi sądy przeciwko muzyce z różnych poziomów ludzkiego doświadczenia. Złe życie zostaje podniesione na wyższy poziom dzięki darowi słuchu muzycznego i umiejętności słuchania. Ani specjalna subtelność uczuć nie jest tu potrzebna, ani szeroka skala emocji, nie mówiąc już o wysokich etycznych kwalifikacjach. Muzyka może jest tylko kreatywnym nadużyciem pozwalającym ludzkim demiurgom tworzyć kosmos złożony z czegoś tak marnego jak dźwięki. A może sztuką nieludzką – z racji swej doskonałości paradoksalnie kaleką, narcystyczną, zachwyconą własnym porządkiem, przy pozorach wyrażania uczuć – zimną jak pięknie oszlifowany kryształ.

W lirykach Zbigniewa Herberta odczytujemy opowieści o odmarszu instrumentów muzycznych, rozpadzie kompozycji, uwiąznięciu przyjemnej dla ucha aury dźwiękowej. Jak w bardzo znanej *Pieśni o bębnie*:

Odeszły pasterskie fletnie  
złoto niedzielnych trąbek

zielone echa waltornie  
i skrzypce także odeszły –  
(HPG 151)

Wyrafinowane współbrzmienia zastąpi „bęben / dyktator muzyk rozgromionych”. Kurczy się bowiem obszar muzyki, rozszerza sfera agresywnego hałasu i monotonnego rytmu. Po orkiestrze, wirtuozowskich wykonaniach i wielkich wzruszeniach słuchaczy pozostają nikłe ślady, atrapy, namiastki. Instrumenty zostały pomniejszone do wymiarów dziecinnych, a dostępna muzyka to jedna ze wstydlivych, rzewnych pamiątek po życiu minionym. A wśród świadectw czułości zabitej przez bezwzględne dzieje umieszczony zostaje „muzyki pukiel” jak sentymtalna relikwia w srebrnym medalionie.

tu mały kubek upojenia  
i struna jak zabity świerszcz  
lutnia nie większa niż dłoń dziecka  
fałszywy cień zmyślony śmiech

oto szkatułka barw zachodu  
puzderko pieśczoł lez flakonik  
muzyki pukiel i młodości

(*Niepoprawność*, HPG 110)

Instrumenty pełnią tu rolę, jakby powiedział Czesław Zgorzelski, „kostiumowego uprzedmiotowienia wypowiedzi”<sup>1</sup>. W wierszu *Niepoprawność* odczytujemy program poezji lirycznej – emocjonalnie powściągliwej, kameralnej, skazanej na metaforyczne szyfry, beznadziejnie naiwnej i bezbronnej wobec całego zła świata historii. Ironiczne obnażenie marnego instrumentarium („przyrządy śpiewne” są kruche i niepoważne), zarazem dyskretnie ujawnia heroizm trwania na straconych pozycjach. Czysta liryka przegrywa z rzeczywistością. W końcu zbliża się do milczenia. Znamienne jest metaforyczne porównanie: „struna jak zabity świerszcz”.

Przywoływane wypowiedzi poetyckie Zbigniewa Herberta choć o muzyce traktują, nie odnoszą się przecież do zagadnień formalnych sztuki dźwięku ani również do problemów kultury muzycznej. Nie są

<sup>1</sup> C. Zgorzelski, *Czytając Herberta* [w:] *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. N. Cieślińska, P. Rudziński, Warszawa 1990, s. 327.

traktatami z historii instrumentów, nie tworzą lirycznych odpowiedników wyspecjalizowanej krytyki muzycznej. Nawet nie mogą być traktowane jak pamiętnik melomana, który wspomnienia o przeszłych koncertach przechowuje jak czułe pamiętki. Bez wątpienia mamy do czynienia z metaforą muzyczną odnoszącą się jednak do spraw tylko graniczących z muzyką, bądź całkiem od muzyki odległych. Powiedzmy na próbę: w naszym przypadku osąd możliwości wyrazu posiada pozamuzyczne ostrze, a lament nad zmniejszającą się skalą dźwiękowej kolorystyki i redukcją składu orkiestry opuszcza przestrzeń koncertowych sal.

Wzruszenia liryczne – śpiewanie, liry poetyckie i harfy – muszą milknąć. Mogłyby się bowiem okazać czułościowym estetyzmem nie w porę. Poniekąd niestosownym. Metafory wyrwanych strun i oniemiałych instrumentów u Herberta odgradzają historię od piękna. Parabola o groźnych koniecznościach dziejów i o tym, że emigranci wszystkich czasów beznadziejnie oczekują na odmianę zbiorowego losu, wykorzystuje też motywy muzyczny:

miłki gitary za oknami  
i nawet bladły oczy czarne

*(Przypowieść o emigrantach rosyjskich, HPG 156)*

Zanikanie śpiewanego romansu wiąże się z wędnięciem dam skazanych na nieszczęśliwą bezczynność wygnania. Wydziedziczeni nie mogą pozwolić sobie na estetyczny luksus muzyki. I to dotyczy również aktualności politycznej i sytuacji psychologicznych zafundowanych pokoleniu Herberta przez dzieje. Wojna i stalinizm, mówiąc w uproszczeniu, to przyczyny muzycznej ciszy.

Zatem kryzys czystej sztuki i kryzys słuchania wymuszają okoliczności. Zbigniew Herbert nie tyle tworzy figurę muzyki niechcianej, co wykorzystuje do własnych artystycznych celów koncept muzyki niemożliwej. Ekskomunikowana muzyka musi unieść historyczne nieszczęścia. Należy wierzyć, że istnieje w jakichś regionach nieosiągalnych abstrakcji, lecz skażone dusze nie mogą wydzwignąć się na ten poziom. Wybór jest niewielki: albo dysonanse i przykry, niepoddany formie hałas, albo dumne milczenie. Poeta współczesny jest w o wiele trudniejszej sytuacji niż antyczny Arijon – „helleński Caruso”.

o czym śpiewa Arijon  
tego dokładnie nikt nie wie  
najważniejsze jest to że przywraca światu harmonię

morze kołysze łagodnie ziemię  
 ogień rozmawia z wodą bez nienawiści  
 w cieniu jednego heksametru leżą  
 wilk i łania jastrząb i gołąb

(*Arijon*, s. 72)

Piękny, drogocenny śpiew nie wystarcza, kiedy świat wyszedł z normy. Muzyka, śpiew, literatura przywracałyby utracony porządek, na podobieństwo biblijnego Edenu. To oczywiście dążenia niemożliwe – w marnych czasach. Wszelako, jak zastrzega badaczka twórczości Herberta, Arijon to nie tylko „figura ironiczna”, lecz także „prefiguracja wypowiedzanej w *Brewiarzu* tęsknoty za muzyczną harmonią”<sup>2</sup>. W wieku XX przywrócenie poprzez sztukę rajskiego porządku nie jest możliwe. I choć sekretnie kultywuje się marzenie o tonie czystym wypowiedzi artystycznych i doskonałej kompozycji życia wewnętrznego, odwrócenie się od dysharmonii oraz artykulacyjnego bełkotu współczesności staje się moralnie znaczącym gestem. By stać się melomanem ciszy, trzeba mieć słuch absolutny.

### Bęben – wykładowca historii współczesnej

Po odejściu instrumentów wyrażających harmonię świata<sup>3</sup>, pastoralnych, odświętnych, takich, które wykorzystywał Bach w niedzielnych kantatach, na akustycznej scenie XX wieku pozostał bęben. *Pieśń o bębnie* Zbigniewa Herberta można by zestawić z obrazem *Święta Cecylia* Rafaela z 1514 roku, znajdującym się w Pinacoteca Nazionale w Bolonii. U stóp grupy świętych porzucone zostały w nieładzie instrumenty: viola da gamba bez strun, kocioł z rozdartą skórą, flety, tamburyn, trójkąt. Istne rumowisko muzyczne. (Malował je, jak się przypuszcza, współpracujący z Rafaeliem Giovanni da Udine). Święta Cecylia trzyma w rękach odwrócony ku dołowi portatyw, nieprzydatny, zdezelowany. Wypadają z niego piszczałki. Cóż ten pogrom instrumentów oznacza? Nie są one

<sup>2</sup> M. Mikołajczak, *Od Orfeusza do Arijona. Pieśń i muzyka w świecie poetyckim Zbigniewa Herberta* [w:] tejsze, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2013, s. 43.

<sup>3</sup> R. Przybyłski, *Między cierpieniem a formą* [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 128.

przydatne, ponieważ należą do porządku ziemskiego. Grupa świętych wsłuchuje się bowiem w anielski chór umieszczony w miękkim obłoku. Sześć nieziemskich głosów tworzy boską harmonię. Twarze św. Cecylii oraz świętych mistyków wyrażają ekstazę. Nie w ten sposób przecież w *Pieśni o bębnie* Herberta zanegowana została wartość muzyki. Natarczywy rytm bębna z pewnością nie skłoni słuchaczy do kontemplacji przedustawnej harmonii wszechświata, przeciwnie: głuche dudnienie instrumentu nie opuszcza nigdy stref przyziemnych. Chodzi zapewne o wielki bęben – ozdobę oraz istotę orkiestr wojskowych. Wszak „dyktator” powinien być okazały. U Herberta nie znajdziemy zatem ani ekstazy, ani harmonii. Ryszard Przybylski, bardzo wysoko szacując *Pieśń o bębnie*, określił ten utwór jako „wielki poemat o demuzykalizacji świata, *carmen saeculare* polskiej poezji XX wieku”<sup>4</sup>.

W *Trenie Fortynbrasa* (sP) werbel wzmacnia wystrzały armat oraz miarowe uderzenia podkutych butów po bruku w czasie żołnierskiego pogrzebu księcia Hamleta. „Nic pięknego” – jak powiada Fortynbras – lecz odgłos pałek znakomicie nadaje się do manifestacji siły. Piękne formy muzyczne, między innymi dlatego, że różnorodne, po zmianie historycznej uległy brutalnemu unicestwieniu. Regularność rytmiki, która spotyka się z biologią ludzkiego strachu, tworzy u Herberta osobliwą metonimiczną perkusję przemocy. Jednostajny rytm oznacza więc sukcesy społecznej inżynierii, która wyrobiła powszechną namiętność do równego maszerowania. Jeszcze inny przykład Herbertowskich synekdoch: ręka na gryfie instrumentu i ręka zaciśnięta w pięść. Znak piękna zostaje zwyciężony przez znak nienawiści:

Pięć palców co po strunach chodzą  
zegną się jak żelazo w ogniu  
w owoc granatu martwy splot

(*Do pięści*, HPG 147)

Zaszyfrowany sens parabolicznej opowieści nie jest tu zbyt trudny do odczytania. „Wielki rządca”, o którym mowa w innym fragmencie wiersza *Do pięści*, niszczy wszelkie wartości. Także czułość i wrażliwość skazuje na wymarcie. Pięść – skądinąd gest pozdrawiających się rewolucjonistów – rozrasta się w ludzkich głowach. Muzyka, która traci ład harmoniczny i kolorystyczne bogactwo, jest u Herberta równoległa do

4 Tamże, s. 127.



przebiegających podobnie spustoszeń świadomości. W tomie *Hermes, pies i gwiazda* pamięć wojny i doświadczenie stalinowskiego zniewolenia przetłumaczone zostają na język aluzji muzycznych. Nie wydaje się jednak, by poeta pragnął znaleźć błyskotliwe ezopowe zawoalowania sensów. Artystyczny zabieg, o którym mowa, pozwala łączyć treści ściśle aktualne z wykraczającymi poza politykę mniemaniem na temat utraty ładu istnienia – w rozumieniu metafizycznym oraz etycznym.

Dla porządku dodajmy uwagę oczywistą: śpiew, gra i poezja to w serii przywoływanych utworów synonimy. Nie powinno nas to wcale dziwić, gdyż odsłania się tu po prostu meliczna czy też meliczno-obrzędowa geneza liryki. Więcej jeszcze: Herbert rozbija kształt obiegowych motywów. Jest lirnikiem ironicznym<sup>5</sup>. A zatem pisanie to śpiewanie<sup>6</sup>. Lecz jak jest ono możliwe w tak zwanym czasie marnym? Bębny i werble i tak zagłuszają głos poety.

### Kawałek deski za cały instrument

Artysta zdaje sobie sprawę z tego, że dysponuje przetrzebionym, kalekim instrumentarium. Bezdźwięczna struna i dziecinna lutnia-atrapa z cytowanego już wiersza *Niepoprawność* (HPG) to, jak powiada Herbert, „przyrządy śpiewne” układane „na brzegu stolic w przeddzień grozy”. Nie można twierdzić, że śpiewanie w wigilię katastrofy jest zajęciem przyjemnym. Zasadnicze wątpliwości budzi też społeczna skuteczność poezji:

na jednej strunie  
wygrasz tylko skargę komara  
odrzuca ciębie  
chciwe ręce żywych

(*Życiorys*, HPG 144)

Upominanie się o zmarłych-zapomnianych – na przekór bezmyślnym, zdrowym instynktom życia – staje się ważną powinnością literatury.

<sup>5</sup> Jak zauważa C. Zgorzelski, rytm wiersza „zbliża się do tradycyjnych zwrotów romantycznych, [a] początkowe wezwanie: »O moja siedmiostrunna z deski« (*Szuflada*) staje się jakby lekko sparodiowanym nawiązaniem do *Lirnika wioskowego* Syrokomli”. C. Zgorzelski, *Czytając Herberta...*, s. 332.

<sup>6</sup> Więcej o toposie poety-śpiewaka: M. Mikołajczak, *Od Orfeusza do Arijona...*, s. 335 i nn.

Mówiący ma na myśli AK-owców poległych w czasie wojny, a także, wolno przypuszczać, zamordowanych w stalinowskich więzieniach. Ledwo słyszalny głos poety i kruche piękno jego wierszy nie powinny milknąć. Wyrażenie „jedna struna” oznacza tutaj potrzebę elegijnego świadectwa, żalu po umarłych, wszakże „poezja córką jest pamięci” (143), a pamięć to – w tym przypadku – moralne zobowiązanie. Oczywiście Herbert odwraca sentencję „*Mnemosyne mater musarum est*”. Wciąż są podejmowane nowe próby. Na tym polega wyeksponowana w tytule wiersza „niepoprawność”. Natomiast przysłowiowa słabość głosu komara, podobnie jak nikła skuteczność apelu literackiego („ponad kamienną przepaścią” / [poeta] rozpina most ze słomki”, 145), okazuje się siłą charakteru, heroicnością postawy. Autoironia pozornie osłabia dramatyczną wymowę świadectwa, lecz w istocie podkreśla ten wymiar przesłań liryki Herberta, który Tomasz Burek nazwał lapidarnie i trafnie „linią wierności”<sup>7</sup>.

Muzyka przyjemna dla ucha z największym żalem musi zostać wyeliminowana. Hedonizm zmysłów – usunięty na plan daleki. We wczesnych lirykach Herberta panuje więc dojmująca dotkliwa cisza, odzywa się jednostajny werbel nowego porządku bądź pamięć o katastrofie i etyczna czujność wyrabia inne „słyszanie” rzeczywistości. Ucho odbiera brzmienie instrumentów w sposób bardzo specyficzny. W wierszu *Balkony*, w którym poeta posłużył się określeniem „wygnany arkadyjczyk”, medytacja o zabitej młodości i bezradne, zaprawione goryczą, uczestnictwo twórcy w zdarzeniach aktualnych, podobnie jak w liryku *Niepoprawność* przekłada się na metaforę muzyczną:

cóż mi zostało cóż krzyk mandolin  
lot krótki i upadek na kamienne dno

(*Balkony*, HPG 115)

Tragiczny Ikar zna tylko pełne dramatyzmu barwy i brzmienia: łuszczenie się tkanki świata, zwyrodnienie materii dźwiękowej. Nie mamy żadnych podstaw, by mówić o „krzyku” mandoliny, znając użycie tego instrumentu w muzyce klasycznej, na przykład w serenadowym *Koncertcie C-dur* (RV 425) i w tchnących zmysłową radością części szybkich

7 T. Burek, *Herbert – linia wierności* [w:] tegoż, *Żadnych marzeń*, Londyn 1987, s. 229 i nn. Przedruk: *Poznanwanie Herberta*, wyb., wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998, s. 169–183.

przedzielonych pięknym kontemplacyjnym *Adagio* w podwójnym *Konercie G-dur* (RV 532) Antonia Vivaldiego. Wymieńmy dalej arie z towarzyszeniem mandoliny: liryczną *Deb, vieni alla finestra* z II aktu *Don Giovanniego* Mozarta czy parodystyczną Marca-Antoine'a Charpentiera z muzyki do Molierowskiej komedii *Chory z urojenia*. Łagodność dźwięku zmienia się w utworze Herberta w gwałtowną ekspresję. I owo niezestrojone z nastrojową aurą, do jakiej jesteśmy przyzwyczajeni, paradoksalne brzmienie instrumentu oznacza w tym szczególnym przypadku gwałt na lirycznym talencie i subtelnym odczuwaniu świata.

Autor *Struny światła* w swych wyznaniach wiary poetyckiej unika sformułowań manifestu. I ta różnica w stosunku do efektownych programów literackich jest znamienna. Skoro pole możliwości wyrazu wciąż ulega ograniczeniom, należy z tej sytuacji wyciągnąć radykalne wnioski. Wyzyskać redukcję do własnych celów. „Suchy poemat moralisty” (*Kołatka*, HPG) sprowadza się do dwóch tonów „tak”–„nie”. *Kołatka* to instrument najprostszy z możliwych, archaiczny, w sam raz na czas smutku i postu. Ale w wierszu Herberta, zauważmy, prostota ulega dalszym jeszcze uproszczeniom. Znika nawet sam prymitywny instrument. Przedmiot jest tedy nieobecny. Konstrukcję złożoną z młotka i deseczki-rezonatora zastępuje idea tego idiofonu. Oto przewrotne, doprowadzone aż do granic estetycznej perwersji, elementarne wyposażenie poety:

moja wyobraźnia  
to kawałek deski  
a za cały instrument  
mam drewniany patyk

(*Kołatka*, 102)

Odwrotny wariant motywu *Kołatki*, jakby lustrzane jego odbicie, pojawi się w o wiele późniejszym wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* (ROM 460):

Pan Cogito nigdy nie ufał  
sztuczkom wyobraźni

fortepian na szczycie Alp  
grał mu fałszywe koncerty

W *Raporcie z obłączonego miasta* następna zapaść historii eliminuje wyobraźnię. Feerie pięknych obrazów, które nazywane są tutaj „sztuczka-”

nie mogą skusić poety. „Fortepian na szczycie Alp” – taki obraz mógłby namalować Salvador Dali. W istocie jednak Herbert odwołuje się do frazy Artura Rimbauda z *Après le déluge*: „Madame\*\*\* établit piano dans les Alpes” („Pani\*\*\* ustawiła fortepian w Alpach”)<sup>8</sup>. Z najbardziej nadrealnych kompozycji, z poezji do najwyższego stopnia wyobraźniowej, płyną nikle pożytki. W trudnych czasach ujawnia się od razu konflikt między wyobraźnią a prawdą. Rzecz zostaje nazwana *expressis verbis*: Pan Cogito z wyobraźni pragnął „uczynić / narzędzie współczucia” (*Pan Cogito i wyobraźnia*, 461). Uważajmy jednak, by programowego braku wyobraźni nie uznać za cechę konstytutywną poezji Herberta. Chodzi bowiem nie o zdolność lub predyspozycję twórczą, lecz o używanie czy raczej nadużywanie wyobraźni<sup>9</sup>. Rozstrojenie instrumentu to znak czasów. Tylko dysonansy wyrażają rozdział między pięknem a cierpieniem, między prezentacją kunsztu a obowiązkiem pozostawienia świadectwa.

Wracajmy do wczesnych liryków Herberta. W wierszu *Ornamentatorzy* (HPG 149), który krytycy odczytują jako polemikę poetycką z Gałczyńskim<sup>10</sup> i rozliczenie ze stalinizmem, znajdziemy fragment o muzyce:

Pochwaleni niech będą ornamentatorzy  
[...]  
a także skrzypkowie i fleciści  
którzy dbają aby ton był czysty  
oni strzegą arii Bacha na strunie G

W ironicznej apologii sztuki upiększającej rzeczywistość, takiej sztuki, która mury więzienia przemalowuje na różowo, w jednym szeregu ze sztukatorami znaleźli się wykonawcy arcydzieł Jana Sebastiana Bacha. Perfekcja brzmienia w tym przypadku oznacza zamknięcie się w zaklętym kręgu doskonałości. Muzyka nie koresponduje zatem ze światem realnym i, chcąc nie chcąc, napędza „ciemne młyny” historii. Muzykalność to głuchota na zbrodnię. Jednakże cytowany fragment

<sup>8</sup> A. Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, tłum., posł. A. Międzyrzeczki, Kraków [1980], s. 90–91.

<sup>9</sup> O relacji „wyobraźniowiec” – „suchy moralista” pisze dokładniej E. Balcerzan, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)* [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 11: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 240–242, 254.

<sup>10</sup> Zob. na przykład A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 172.

wyłamuje się ze znaczeniowej całości, gdyż, można by zasadnie zapytać, dlaczego Bach miałby wspierać ornamentatorów? O wszystko Bacha można posądzać, tylko nie o lekkomyślne piękno – wyzbyte poważnych uzasadnień i muzycznej religijnej głębi. Kilka odpowiedzi od razu się nasuwa: nie jest winien skromny geniusz z Lipska, to raczej kontekst czasowy dezawuuje dzieło. Mówimy o muzyce w ogólności. Bach to przykład do tego stopnia nieistotny, że poeta, jak się zdaje, celowo pomylił obsadę instrumentów. W słynnej i osłuchanej *Arii na strunę G*, a ściślej w *Air z trzeciej Suity (Uwertury)* BWV 1068, grają tylko smyczki, flety zaś milczą. Wolno się domyślać, że *licentia poetica* odnosi się do symboliki instrumentów. Flety i skrzypce podtrzymują ład świata, lecz mogą służyć złej sprawie. Ornamentatorzy oszukali słuchaczy, podstępnie przywłaszczyli sobie muzyczne harmonie.

Poeta chciałby dysponować choćby dobrym zespołem kameralnym. Podziwia mądrość formy. Marzy o czystym brzmieniu. Ceni fletnie, skrzypce i niedzielne trąbki. Jednakże konflikt między „pragnieniem doskonałości wyrazu” a dostępnym i możliwym sposobem poezjowania nie zostaje zażegnany. Muzyka jedynie „utwierdza [piszącego] w złudnym przekonaniu o możliwości zrealizowania się piękna absolutnego w granicach realnego świata”<sup>11</sup>. Za całe instrumentarium starczyć jednak musi kołatka. Rzetelnie wykonane dwa tony „tak”–„nie” to, przyznać trzeba, trudny program poetycki. Także moralny.

## Muzyka i ciało

Ciało ludzkie jest kruchym, łatwym do zniszczenia kosmosem. Ta nietrwała całość, wydana na lęk i ból, odbiera niezrozumiałą mowę wieczności i tajemnicy, grozy i niepojętych przeznaczeń. Małe planety, obroty krwi, krążenie upływającego czasu ukrywają się pod skórą. Człowiek nosi w sobie zegar<sup>12</sup>, który kiedyś się zatrzyma. Ciało w przeżuciu nieodwołalnego: „Drży i faluje niepokojem” (*Drży i faluje*, s. 45).

<sup>11</sup> J. Rozmus, *Przez wielką szybę. O muzycznych i malarskich nieporozumieniach w twórczości Zbigniewa Herberta* [w:] tegoż, *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk. Szkice literackie*, Kraków 2007, s. 131.

<sup>12</sup> O obsesji zegara i czasie niszczącym ludzkie życie pisze D. Opacka-Walasek, „*W nieprzerwanym szumie ogromnej klepsydry*”. *Obrazy czasu w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] tejże, *Chwile i eony...*, s. 209–213.

Przypomina to drganie dźwięku: współpracę wibratora z rezonatorem w instrumencie muzycznym. Ciało wytwarza i zarazem odbiera niepokój. Groźne przesłanie wszechświata uderza w pięć zmysłów jak w pięć strun, a ten instrument ciała w liryku *Do Marka Aurelego* poeta nazywa „wątlą lirą” (sś 26).

Koncert cierpienia najpełniej wypowiedziany zostaje w dwóch znanych lirykach Herberta *Apollo i Marsjasz* (SP) oraz *Pana Cogito – zapiski z martwego domu* (ROM). W wierszu *Apollo i Marsjasz* (SP) ujawnia się ironiczny koneser cierpienia, a przyjęcie takiej niehumanitarnej perspektywy paradoksalnie wyzwala współczucie. Muzyka cierpiącego ciała, kiedy to „ogromna skala” możliwości wykonawczych obdzieranego ze skóry Sylena poszerza się nagle o nieharmoniczne, lecz pełne prawdy wycie, składa się z melizmatów opartych na głosce „A”, nie do przyjęcia i nie do słuchania. Przeto męka odbywa się w pejzażu bezludnym, a Marsjaszowi towarzyszy jedynie drzewo.

Etyczne współczucie poprzedza tutaj wszelkie doznania estetyczne, zaś uwagi o tym, że ekspresję ludzkiego cierpienia można spożytkować w sztuce, mają wymiar ironiczny. Okrutny Apollon, który podchodzi do muzyki jak do chłodnej mózgowej spekulacji, „czyści swój instrument” (*Apollo i Marsjasz*, 247), tak jakby przed chwilą użył liry do obdarcia ze skóry nieszczęsnego sylena. Narcystyczny wirtuoz interesuje się tylko narzędziem swojego sukcesu. Staje się uosobieniem doskonałej obojętności wobec doświadczenia bólu. Ze splątanego gąszczy znaczeń przypowieści Herberta wysnuć też można wątek pouczenia, iż najlepsza nawet sztuka nie wyzwoli nas od cierpień, że większe bogactwo odcieni posiada pozornie monotony krzyk cierpiącego niż najbardziej poruszająca kompozycja muzyczna. Prawdę ciała przekazać może tylko przejmujący krzyk<sup>13</sup>.

Natomiast w wierszu-wariacji na podobny temat – *Pan Cogito – zapiski z martwego domu* (ROM) mitologiczny skandal okrucieństwa wymieniony został na *carmen horrendum* upodlenia godności ludzkiej w więzieniach i łagrach<sup>14</sup>. Pan Cogito-świadek tak przedstawia parok-

<sup>13</sup> Zob. R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą...*, s. 142–144.

<sup>14</sup> Zob. B. Burdziej, *Objawienie w Martwym Domu według Zbigniewa Herberta* [w:] *Poznawanie Herberta 2*, wyb., wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 2000, s. 411–412. Autor pracy wyjaśnia, że określenie *carmen horrendum* pochodzi od Aleksandra Hercena.

szymy bólu, jakby pisał fachową recenzję na przykład z recitalu pieśni. W „krzyku Adama” doskonalącym się w kolejnych, jak się tu powiada, „koncertach”, wyróżnione zostają pauzy i dynamiczne kulminacje. Potężniejszy krzyk połączony z epifanią (przyjściem Chrystusa) i historią Zbawienia, krzyk o sile sięgającej kosmosu, i po ludzku będący miarą dzielności i godności. Ten krzyk, kiedy zamilkł, trwa nadal, tylko bezgłośnie, we wnętrzu świadka, staje się zwycięski, ale też odsunięty w sferę doskonałości, przenikający w obszary wzniosłej abstrakcji. Echo głosu Adama jest:

coraz bardziej dalekie  
jak muzyka sfer  
harmonia wszechświata

tak doskonała  
że niedosłyszalna

(*Pan Cogito – zapiski z martwego domu*, 529)

Muzyka sfer, o której przeczytamy w wierszu Herberta *Głos* (HPG), niesłyszalna w naszym „zdemuzykalizowanym” i wypełnionym cierpieniem świecie, teraz tworzy jedność z oddalającym się krzykiem Adama. Echo po głosie, ale też mit lub podana do wierzenia opowieść, nie jest tym samym, co doświadczana bezpośrednio rzeczywistość cierpiącego ciała. Dodajmy, iż pejzaż ciała u Herberta ujawnia nędzę istnienia śmiertelnych. Na instrumentach ciała „na długiej strunie moich jelit / [...] na kobzie płuc na bębnie brzucha”<sup>15</sup>, które składa się w ubogą i niezestrojoną orkiestrę, wykonać można jedynie kompozycje bólu.

Epifania głosu cierpienia w *Pana Cogito – zapiskach z martwego domu* przez poetę nazywana jest „koncertem”. W oschłej analizie quasi-muzykologicznej, w której język opisujący jawnie nie jest dostosowany do przedmiotu, mówi się o „trzech samogłoskach” (i może o trzech tonach) oraz używa się technicznego określenia wykonawczego: „ani cienia doloroso” (528). Termin *doloroso* lub *con dolore* należałby do dziedziny wykonawczego naśladownictwa, nie byłby prawdą, lecz „manierą”. Dlatego w studium bólu Człowieka-Adama-Chrystusa, poeta używa kategorii muzycznych, po to jednakże, by wskazać zasadniczą różnicę między istotą cierpienia a daremnym jego opracowaniem w sztuce,

<sup>15</sup> Z. Herbert, *Z erotyków Pana Cogito*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4 (68), s. 6.

między istotnym doznaniem bólu a muzycznym *doloroso*. Andrzej Franaszek pisze, że w tym „krzyku bólu można dosłuchać się zatem *tuba mirum spargens sonum* z sekwencji chorałowej *Dies irae, dies illa*, będącej trzonem chrześcijańskiej mszy żałobnej”<sup>16</sup>. Ale nic nie jest pewne w tym liryku o spotęgowanej wieloznaczności, a zespół odwołań do eschatologii chrześcijańskiej ma postać aprobująco-negującą.

Cierpiący instrument ciała – takie określenie człowieka w poezji Herberta byłoby zapewne bliskie intencjom poety. W tym miejscu przychodzi na myśl fragment starej pieśni o Męce Pańskiej śpiewanej na zakończenie *Gorzkich żalów*:

Dobranoc, ręce święte, na krzyż wyciągnione  
Jako struny na lutni, gdy są wystrojone.

Znaczna sprzeczność zachodzi pomiędzy wysublimowaną treścią duchową muzyki a poniżanym przez choroby i cierpienia ciałem. Aż nie chce się wierzyć, że tak nikczemna istota, która posiadała zdolność kreślenia nut i naciskania odpowiednich klawiszy, wzbudza niemal mistyczne zachwycenie słuchaczy. Paradoks nieśmiertelnej muzyki i biednego ludzkiego ciała ujawnia się już we wczesnym Herbertowym *Organście* (HPG). Zwrócić tu warto uwagę na kontrast stylów rozchwianych pomiędzy wyszukaną metaforyką a rzeczowymi aż nadto prozaizmami. Organista:

Uderza wiatrem. Niekiedy roznieca pożar zwany fugą albo chorałem. [...] Kończy spazmem archanielskich trąb, schodzi po ciemnych, kręconych schodach, kaszle i spluwa w kraciastą chustkę gęstą flegmą (228).

Pan dźwiękowych żywiołów, potężny kreator, upokorzony zostaje przez chorobę i ciało, pomniejszony przez nieapetyczne przypadłości.

Przez jakiś czas ciało przechowuje geniusza – twórcę muzyki, później dzieło zdobywa autonomię i – nieśmiertelność. Między bytem biologicznym a trwaniem w kulturze zachodzi zasadnicza niezgoda. Ciało kompromituje doskonałość formy muzycznej. Jest świadkiem cierpienia twórcy, którego należy usunąć poza obszar oddziaływania triumfującej sztuki. W wierszu *Beethoven* (ROM) Herbert konfrontuje oba dopełniające się, lecz niezgodne ze sobą porządki. Równolegle

<sup>16</sup> A. Franaszek, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998, s. 29.



z rozwojem form muzycznych rozwija się degradacja fizyczna kompozytora. Utwory powstają równolegle z kompozycją chorób. Osiągnięcia ducha i wybryki ciała są przecież nierozdzielne. Przy czym te drugie należałoby dyskretnie przemilczeć.

Odczytywany wiersz rozpoczyna się od częstej u Herberta demaskacji mitu lub jakiegoś społecznego mniemania<sup>17</sup> („Mówią, że ogłuchł – a to nieprawda”, 498). Głuchy kompozytor to najbardziej ekscytujący element legendy biograficznej<sup>18</sup>, można powiedzieć – jej punkt szczytowy. Tymczasem tego rodzaju upraszczający sąd należy właśnie uchylić. Przecież:

demony jego słuchu pracowały niezmordowanie  
i nigdy w muszlach uszu nie spało martwe jezioro

*otitis media* potem *acuta*  
sprawiły że w aparacie słuchowym  
utrzymywały się piskliwe tony syki

dudnienie świst drozda drewniany dzwon lasów  
czerpał z tego jak umiał – wysokie dyszkanty skrzypiec  
podsyte głuchą czernią basów

(498)

Zapewne poeta przywołuje fascynacje kompozytora przyrodą i program *Symfonii pastoralnej* – z odwzorowaniem umiłowania życia wiejskiego<sup>19</sup>. Pamięć dźwięków natury traktowana jest jako materiał powstających utworów. Wszakże wyobrażenia muzyczna pracowała dalej, a „ucho wewnętrzne” nabrało wielkiej sprawności. Jak notuje Romain Rolland, powołując się na słynny testament heiligenstadzki, kłopoty ze słyszeniem rozpoczęły się około 1796 roku, a wcześniej kompozytor zapisał na swe konto artystyczne jedynie trzy *opus* 1, zatem perspektywa narastającej głuchoty wyznacza i warunkuje tę twórczość. „Można więc powiedzieć, że całe dzieło Beethovena jest dziełem Beethovena głuchego”<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984, s. 72 i nn.

<sup>18</sup> O legendzie Beethovena zob. S. Kisielewski, *Ludwik van Beethoven* [w:] tegoż, *Gwiazdobiór muzyczny*, Kraków 1972, s. 59–61.

<sup>19</sup> Relacje muzyka – natura w oparciu o wiersz *Beethoven* dokładniej opisuje J. Rozmus, *Przez wielką szybę...*, s. 122–126.

<sup>20</sup> R. Rolland, *Życie Beethovena*, tłum. J. Popiel, Kraków 1984, s. 72–73.

Paradoksalnie utwory najznakomitsze powstały po utracie słuchu. Tajemnic głuchoty i komponowania nie sposób do końca rozwikłać ani naukowo zweryfikować. W monografii Stefanii Łobaczewskiej przeczytamy, iż wśród teorii dotyczących procesu twórczego wielkiego kompozytora znalazły się i takie, które łączyły zjawiska chorobowe z „genezą stylu indywidualnego”, a „ustawiczne szmery i dudnienia w uchu”, na które skarżył się Beethoven, odnosiły do „inwencji muzycznej” i stosowanych rytmów<sup>21</sup>.

Do tego rodzaju intuicji poeta zdaje się nawiązywać. Po zmetaforyzowanym opisie procesu utraty słuchu lub rozwoju słyszenia wewnętrznego, co zresztą na jedno wychodzi, poeta przełącza kod językowy na sprawozdawczą medyczną łacinę, by znów do mowy metafor powrócić. W wierszu *Beethoven* Herbert opracowuje biografię i legendę kompozytora. Posiadająca bibliotekę komentarzy historia postępującej głuchoty tego mistrza w sposób dramatyczny przedstawiona została tutaj za pośrednictwem obrazu milknących instrumentów:

na koniec przyszło to co przyjść musiało – wielkie otepienie  
nieme ręce biją w ciemne pudła i struny  
wydęte policzki aniołów obwołują milczenie  
(498)

Nieodparte jest wrażenie panicznego trzepotu, jak gdyby niezrealizowane dźwięki obijały się o ściany klatki milczenia. Obraz poetycki z aniołami przywołuje z kolei na myśl wygnanie z rajmu muzyki, a zarazem, jak w Apokalipsie, obwieszczenie końca, nieodwołalne przejście na stronę głuchoty. Utrapienia ciała i klęski rozlicznych chorób, w tym legendarnej głuchoty, u Herberta integralnie się łączą z sukcesami artystycznymi Beethovena. W wizerunku geniusza wydobyty zostaje pierwiastek najbardziej ludzki: cierpienie. Beethoven, tak jak żaden człowiek, nie może być wyłączony spod jego władzy. Dopiero w pełni widoczna jest wartość życia<sup>22</sup>, kiedy niezbyt pociągającą faktografię choroby zderzy się z wiecznym wymiarem arcydzieł. Jak powiada Herbert:

<sup>21</sup> S. Łobaczewska, *Beethoven*, Kraków 1984, s. 190.

<sup>22</sup> Zob. uwagi o cierpieniu: D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym niepełnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996, s. 149–150.

wykaz jego chorób namiętności upadków  
 jest równie bogaty jak lista dzieł skończonych  
*tympano-labyryntische Sklerose* prawdopodobnie *lues*

(498)

W tym wierszu wielka sztuka i marne życie tworzą układ równoległy i zarazem komplementarny. O słynnym *kwartecie B-dur opus 130* poeta wzmiankuje tylko w związku z chorobą. W miejsce spodziewanych terminów muzycznych wchodzi określenia medyczne – namaszczone, solenne, grzeczniejsze niż w nazwach potocznych, a przeto nieco groteskowe. Oczywiście bezradny język nie odbiera powagi cierpieniu. Dzieła są nieprzerwanie przedmiotem zachwyty słuchaczy, natomiast każde życie pozostaje niedokończone czy wręcz źle skomponowane. Wniknięcie w biografię kompozytora pod kątem chorób i upadków pozostawia wrażenie niepokoju, który nie kończy się nigdy: „on jakby żył jeszcze [...] zabiega / między niebem a ziemią nawiązuje kontakty” (499). Przejrzystego przesłania nie będzie, a zatem nie ustaje gorączkowa krzątanina w poszukiwaniu ostatecznego sensu.

Obiektywna, ujęta w precyzyjną sieć terminów, diagnoza nie przekłada się na żadną empirię dla kogoś, kto szczęśliwie nie został dotknięty kalectwem. Skuteczniejsza w przybliżeniu zjawiska wydaje się pozornie oderwana od konkretów poezja. Ma też tę przewagę, że w nieznanych cierpiącego ciała odkrywa bogactwo i zróżnicowanie doznań. Po pierwsze, głuchota jest względna, ma swoje rodzaje i stopnie, po wtóre słyszenie zdeformowane można przekształcić w oryginalny muzyczny wyraz.

Wskazaliśmy paradoksalną zależność między niedoskonałym ciałem a doskonałą formą muzyczną. Nie wyczerpuje ona jednak podjętego zagadnienia. By uzyskać pełny obraz dokonań kompozytora należy spis utworów uzupełnić obcymi, pozamuzycznymi elementami. Do rejestru dochodzą jeszcze szpetota fizyczna twarzy, przykry charakter, abnegacja oraz płaskie, plebejskie gusty kulinarne. Dalej Herbert odczytuje muzykę przeciwko muzyce, prowokacyjnie sprzeniewierzając się obowiązującym w tym zakresie zwyczajom:

tyfus w dzieciństwie później *angina pectoris* arterioskleroza  
 w Cavatinie kwartetu opus 130  
 słyhać płytki oddech ściśnięte serce duszność

(498)

Terminologia medyczna<sup>23</sup> dominuje tu nad muzykologiczną. W *Cavatynie* (*Adagio molto espressivo*) z *Kwartetu B-dur* op.130 (1825), który wykonuje się zwykle z *Wielką fugą*, należącego do cyklu kwartetów ostatnich, cierpienie tak dalece zrasta się z dziełem, że w przebiegu melodii oraz w artykulacji dźwięków słyhać niepiękne odgłosy wydawane przez schorowane ciało. *Cavatyną* zachwycił się Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ta część *Kwartetu* uznawana jest do dziś za jedno z najwybitniejszych osiągnięć twórczych Beethovena. Według legendy podczas tworzenia kompozytor płakał nad manuskrytem. Jednakże Herberta nie przyciąga tu wyrafinowany instrumentalny śpiew, lecz krótki epizod środkowy opatrzony przez Beethovena uwagą *beklemmt* (czyli ze „ściśniętym sercem”). Koncept poetycki Herberta jest powtórzeniem diagnozy lekarskiej wydanej... kwartetowi. Rwany rytm wskazanego epizodu lekarz wiedeński Niemack zinterpretował jako: „tętno arteriosklerotyka z uszkodzonym sercem i niewydolnością wieńcową”<sup>24</sup>.

Analogicznie w *Sonacie E-dur op. 109 – Arioso dolente* (*Klangender Gesang* – „pieśń skargi”) należy do „najbardziej przejmujących [partii], jakie wyszły spod pióra późnego Beethovena. [...] „Głos cierpiącego człowieka [...] zszedł w ostateczną otchłań bólu”<sup>25</sup>. Ten wymiar niezamierzonej i zamierzonej programowości w dziele Beethovena wybitnie pasuje do założeń twórczych Zbigniewa Herberta. Kwestia wyrazu artystycznego i cierpienia, poezji i muzyki może być rozpatrywana przez analogię. Zastanawiające jest zdanie Andrzeja Sulikowskiego:

Pod względem rozpiętości życia duchowego uważać można Herberta za autora »beethovenowskiego«, tzn. wyrabującego w gąszczu drugorzędnej i gładko harmonizowanej sztuki »klasycystycznej« nowe korytarze i zaskakujące przejścia, możliwe tylko na płaszczyźnie ironii oraz lapidarnej, intersemiotycznej składni poetyckiej<sup>26</sup>.

Niezależnie od efektu bolesnej groteski, jaki tworzy się w punkcie przecięcia śmiertelnego ciała z wieczną sztuką, to właśnie nie ulega

<sup>23</sup> O hipotezach i rozpoznaniach chorób Beethovena zob. A. Neumayr, *Ludwig van Beethoven* [w:] tegoż, *Muzyka i cierpienie*, tłum. M. Dutkiewicz, Warszawa 2002, s. 115–206 oraz J. O’Shea, *Ludwig van Beethoven (1770–1927)* [w:] tegoż, *Muzyka i medycyna. Medyczne wizerunki wielkich kompozytorów*, tłum. S. Dubiski, Kraków 1998, s. 61–94.

<sup>24</sup> D. Gwizdalanka, *Przewodnik po muzyce kameralnej*, Kraków 1998, s. 81.

<sup>25</sup> S. Łobaczewska, *Beethoven...*, s. 195.

<sup>26</sup> A. Sulikowski, „Brewiarz” Zbigniewa Herberta, „Pogranicza” 2008, nr 3, s. 67.

żadnej wątpliwości, że prawdziwym i pełnym artystą może być tylko człowiek cierpiący.

Sztuka i nieśmiertelność to następna podjęta kwestia w wierszu *Beethoven*. Świadkowie życia kompozytora odeszli i ulegli zapomnieniu. Po śmierci twórcy, jakby powiedziała Szymborska, „muzyka wyswobodzi się z okoliczności” (*Klasyk*, ww 194). Ta szansa jednak nie w pełni zostaje dana. Nikt już nie wtrąca się do życia prywatnego „kochanek i kucht”, a także „książąt protektorów”, którzy z roztargnieniem tolerowali obecność geniusza, tylko sam kompozytor, niepokojony przez biografów i muzykologów, wciąż nie może zaznać odpoczynku:

on jakby żył jeszcze pożyczca pieniądze zabiega  
między niebem a ziemią nawiązuje kontakty

lecz księżyc jest księżycem także bez sonaty

(*Beethoven*, ROM 499)

Można by na pół żartobliwie powiedzieć, iż pośrednie istnienie między czystą kontemplacją a nieczystą sensacją, między zmysłowo-intelektualnym podziwem melomanów a zaciekawieniem szczegółami biografii, jest przyczyną późniejszych cierpień. Wers ostatni omawianego utworu, spięty niedokładnym rymem z poprzedzającym go dystychem, z okrucieństwem obnaża oderwanie muzyki od niewzruszonej materii. Księżyc może być odbierany rozmaicie: rzeczowo jako obiekt kosmiczny, emocjonalnie jako przedmiot sztuki, a niekiedy wysłużony rekwizyt poetycki. Nie zostanie jednak zawłaszczony przez garstkę miłośników *Sonaty księżycowej*. Kolejny obszar złudzeń zdaje się kruszyć. Perspektywa trwania w kulturze niekoniecznie musi być zachęcająca. Warto powtórzyć, iż jedynym konkretem w grze z życiem i nieśmiertelnością pozostaje zawsze samotny artysta – *homo patiens*.

Muzyka według Herberta nie powinna spełniać funkcji rytualnych. Uświetniać, ozdabiać i – przez towarzyszenie dramatycznym wypadkom – uspokajać. Muzyka nie może być narzędziem rozładowania emocji. By przeżycie było pełne i empatyczna więź z pokrzywdzonymi mogła się nawiązać, niech liturgia odprawiona zostanie w wymarzonej przestrzeni opustoszenia i niech się wystrzega: „marmurowej muzyki / złota kadzidła bieli” (*Msza za uwięzionych*, ENO 543). Dysonansowe dźwięki, takie jak pozbawiające wolności „szczekanie kluczy” (poeta świetnie skontaminował tutaj szczęk zamków z głosami psów

stróżujących), są prawdziwsze niż doskonała muzyka. Zamiast niej poeta oczekuje „dostojnego milczenia”.

Nie sprowadza się to jednak do wyznań na temat całkowitej bezradności sztuki, która właściwie źle radzi sobie z cierpieniem. Nie znaczy to również, że próby opisu i oswojenia powinny zostać poniecane. Pisanie czy komponowanie przeciwko cierpieniu przynosi rezultaty połowiczne. Cierpienie jest „tu i teraz” obecne, ale także posiada znamiona plagi odwiecznej. Dlatego w wierszu Zbigniewa Herberta *Zwierciadło wędruje po gościńcu* (R 615) pojawia się obraz zastarzałej zasuszonej materii cierpienia. Wiedząc o własnych ograniczeniach:

sztuka stara się uszlachetnić  
podnieść na wyższy poziom  
wysławiać odtńczyć zagadać

zetlą materię ludzką  
zrudziałe cierpienie

### Sztuka późniejsza?

Sensy przenośne obejmują małe i duże obszary znaczeń. W wierszach Zbigniewa Herberta język metafor muzycznych odnosi się do polityki i historii, uczestniczy w dyskusji o kształcie poetyckiego słowa, a także społecznych zadań sztuki, wspiera diagnozy aksjologiczne, obsługuje problematykę wyborów moralnych, bierze udział w sporach filozoficznych. Ale, rzecz jasna, poeta nie poprzestaje na analogiach, aluzjach i parabolach. I choć od razu zauważyć można znaczną dysproporcję pomiędzy ilością malarskich i muzycznych nawiązań, na niekorzyść tych ostatnich, to jednak sztuka dźwięku w lirykach Herberta nie jest traktowana wyłącznie jako pretekst i odskocznia do rozmaitych ekskursów. Obok muzycznych objaśnień wszechświata i duszy ludzkiej, zgodnych zresztą z tradycją dawnej pitagorejskiej nauki<sup>27</sup>, muzyka zdobywa tu autonomię jako odrębny temat poetycki. W omawianych wierszach ten rodzaj kulturalnych wtajemniczeń oscyluje między miłością a niechęcią, pochwałą a oskarżeniem, tonem serio a poetyckim żartem. A zatem

<sup>27</sup> Zob. J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996, s. 37 i nn.

zmienna perspektywa rządzi tematami muzycznymi. W tym sensie, że w rozmowie z czytelnikiem o formach muzycznych – motetach, fugach, chorałach, sonatach, symfoniach – o agogice i sonologii, a także o wartościach estetycznych, uczestniczą antynomie i paradoksy.

Zbigniew Herbert obraca się w świecie muzyki ze znanstwem i z wdziękiem. Nie inkrustuje wierszy wypisami z encyklopedii muzycznej. W ogóle w tonie prześmiewczym wypowiada się o snobistycznych eliksirach szlachetności. Jednakże odwołania do dzieł muzycznych, gatunków i terminów muzykologii są częstsze, niż można by się spodziewać na podstawie pobieżnej lektury. Na zasadzie przypomnienia i podsumowania przywołajmy więc przykłady. Najpierw utwory wymienione i opisywane: *Allegro* z *Wiosny* (cykl *Cztery pory roku*) Vivaldiego (*Wiosna*, MD 97), *Aria na strunie G* (*Air* z *III Suiły* orkiestrowej) Bacha (*Ornamentatorzy*, HPG), *Uprowadzenie* z *Seraju* (*Gra Pana Cogito*, PC) oraz *Lacrimosa*<sup>28</sup> z *Requiem* (*Portret z końca wieku*) Mozarta, *Cavatina* z *Kwartetu smyczkowego B-dur op. 130* Beethovena (*Beethoven*). Aluzyjnie wspomniane zaś są tego kompozytora *Sonata księżycowa* (*Sonata cis-moll op. 27*) w wierszu *Beethoven* oraz *Fidelio* (*Zwierzciadło wędruje po gościńcu*, R), a także zacytowany zostaje fragment z pieśni Richarda Straussa (*Wiosna*).

W omawianej poezji terminologia muzyczna wspiera rozumienie rytmów życia i poszukiwanie głębokiego sensu istnienia. Młody Pan Cogito wzrastał w „zawrotnym *crescendo*” (*Pana Cogito przygody z muzyką*, ENO), natomiast modlitewny obrachunek, próba całościowego opisu biografii – poszukiwanie ostatecznego znaczenia zdarzeń, jasności wyborów – wiąże się z niedościgłym marzeniem, by „zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata” (*Brewiarz* \*\*\* [*Panie, wiem że dni moje są policzone...*], EB 640). Stan rozterki i niepewności wyrażają metafory rozpadu porządków muzycznych: „porwane akordy”, „jazgot dysonanse” (640). Wrażenia zmysłów i piękno przyrodniczego świata Herbert przekłada także na język muzyki. Na przykład adoracja róży potrzebuje uświetniającego konceptu, przeto poeta powiada: „z wnętrza wychodzą [...] trębacze zapachów / na długich motylich trąbach / obwołują spełnienie” (*O róży*, sś 30). Przypowieść o przedwczesnym kwitnieniu tarniny porównywanym do śmierci młodych bohaterów na polu bitwy kwitowana jest apologią krótkiej, świetnie odegranej frazy:

<sup>28</sup> W tekście Herberta *Lacrimoso* (EB), w wz wersja poprawiona: *Lacrimosa*.

„tak tarnino / kilka czystych taktów / to bardzo dużo / to wszystko” (*Tarnina*, ENO 542).

W inwentarzach przedmiotów w świecie poetyckim Zbigniewa Herberta osobne miejsce zajmują instrumenty muzyczne. Ich psychologizacja i antropomorfizacja bywa tu źródłem wysokiej klasy zabawy, co najwyraźniej ujawnia się w prozach poetyckich *Skrzypce*, *Klawesyn*, *Harfa*, *Organista z tomu Hermes, pies i gwiazda*. Instrumentem muzycznym może być wszystko – na przykład szuflada pisarza i jego wrażliwość moralna. Rezonowanie i wibrowanie, przenoszenie się wrażeń i doświadczeń, tak jak dźwięków w eterze, jest już jakimś wstępnym uporządkowaniem wielorakości rzeczy. Poetycka anatomia instrumentów muzycznych w omawianej liryce zasługuje na bardziej szczegółową uwagę, w tym szkicu pragnę tylko wskazać mniej znaną replikę Herbertowskiej kołatki. Jak instrument żałoby Herbert traktuje postny i zgrzebny pejzaż śmierci Lwa Tołstoja: „finał / na małej stacji Astapowo / drewnianej kołatce / przy żelaznej drodze (*Śmierć Lwa*, ENO 571).

Zasada analogii, jak widzimy, powraca ze sporą konsekwencją. Muzyka w wierszach Herberta nieraz służy jako język wyjaśniający przypadki biograficzne, koleje losu oraz tajemnice przeznaczeń. Pełni rolę dających do myślenia przybliżeń. Wyraża kosmiczny ład świata, jest modelem duchowej doskonałości. Jej porządki, przebiegi i historyczne układy form są również przydatne w interpretowaniu dzieł sztuki malarskiej i architektonicznej. Zaskakująca trafność formuł poetyckich Herberta w eseistyce, jeśli przyjrzymy się tylko wybranemu obszarowi porównań, polega na nagłych przeskokach od specyficznego języka sztuk przedstawiających do tworzywa i sposobów wyrazu w sztuce dźwięku. Na przykład w opisie *Maesty* Simone Martiniego – fresku z Palazzo Pubblico w Sienie – pojawi się taka pochwała mistrza z początku trzeciego wieku: „tonacja tego koncertu jest czysta jak dochodzący z daleka dźwięk klawesynu” (BO 70). O cyklu fresków opowiadających o życiu papieża Piusa II, przejmując metaforykę muzyczną od Bernarda Berensona i polemizując z amerykańskim historykiem sztuki, Herbert powie: „Pinturicchio jest jak kompozytor, o którym mówi się, że co prawda inwencja nie jest najmocniejszą jego stroną, ale ma słuch absolutny i doskonałą znajomość instrumentów, którymi się posługuje” (BO 81). Podobnie przebiega obrona Duccia: „Berenson żądał od sztuki, aby głosiła pochwałę życia i materialnego świata. Chciał, aby aria śpiewana



była donośnie i nie zauważył po prostu subtelniejszych modulacji” (BO 74). Trzy cytaty pochodzą z eseju zatytułowanego *Siena*, natomiast w innych partiach *Barbarzyńcy w ogrodzie* niekiedy też natkniemy się na podobne zestawienia. Oto najkrótsza charakterystyka przedstawień rzeźbiarskich na portalu francuskiej katedry: „Portal był pieśnią o nadziei i strachu; prowadził do przedsionka wiekuiestej ciszy” (*Arles*, BO 46).

Metafory muzyczne dobitnie (a zarazem skrótowo) wydobywają istotne właściwości sztuk pięknych. Kompozycja, kolor, ikonografia dzieła, wizualne wrażenia estetyczne Herbert umieszcza wśród jakości muzycznych, takich jak skala i odcień brzmienia czy biegiłość wykonawcza. Zawsze jednak mamy do czynienia z zapośredniczonym świadectwem zachwytu. I co znamienne: wrażliwość oka wyraża się poprzez właściwości słuchania, istotę wrażeń dźwiękowych. Jeśli jednak porównujemy różne sztuki, musimy wylegitymować się znawstwem obu obszarów. W tym miejscu poeta, amator w najszlachetniejszym znaczeniu tego słowa, raz jeszcze zdradza ukrytą muzyczną kompetencję, ujawnia zawoalowane pasje.

Nikogo nie musimy przekonywać o wtajemniczeniu Herberta w materię muzyczną, ale nie sposób nie spostrzec paradoksu. Otóż światy muzyczne – wyniesione do niedostępnych sfer doskonałości – stają się enklawą utraconego piękna i znaczenia, moralnym probierzem życia, sprawdzianem wartości innych sztuk. Natomiast kiedy poeta podejmuje kwestię słuchania muzyki, wybucha oskarżającym gniewem, demaskuje emocjonalne oszustwa. A może nasze zbrukane dusze nie zasłużyły na dar czystego piękna? I proces wytacza się niewinnemu i szlachetnemu kunsztowi? Bez żadnych wątpliwości zniszczona i zniaczonego planeta Ziemia powinna dobrą reputację odzyskać poprzez religię i muzykę, poprzez połączenie obu świętości. Oto żarliwy apel w *Portrecie końca wieku* (EB 698):

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

A jednak w poezji Herberta nurt muzyczny jest jakby podskórny, inspiracje niekiedy ukryte, rozprawianie o muzyce niechętnie i pośrednie. Słuchanie zdaje się zaś procederem wstydlwym, zakonspirowanym. Wyraźniej brzmią zastrzeżenia i namiętne ataki, co prawda często

dezawuowane przez ironię. Wskazana ambiwalencja może być wyjaśniana ulotnością sztuki, istniejącej dzięki drganiom powietrza. Fenomen psychiczny muzyki polega na przemijaniu wrażeń, zaś materialność wytworu jest wątliwa (utwór istnieje potencjalnie w manuskryptach i nutach). Według Adama Zagajewskiego (*Początek wspominania*) Zbigniew Herbert poszukiwał w kulturze trwałego azylu. Pragnął zamieszkać w dziełach sztuki. Wydziedziczony poeta muzea traktował jak miejsca pielgrzymek, jako przestrzenie ładu. Malarstwo stwarza taką możliwość oparcia. Niekiedy nawet potęguje to odczucie, oferując, tak jak u holenderskich mistrzów, doskonałe obrazy zamieszkiwania w świecie. Prezentowana tu linia myślenia Zagajewskiego spotyka się z jego wierszem *Malarze Holandii* z tomu *Ziemia ognista* (1994). Już tylko prosta konsekwencja prowadzi do wniosku, iż niepodobieństwem jest osiedlenie się w muzyce.

Do konkluzji Zagajewski dodaje zastanawiające zdanie nawiasowe:

Herbert był znacznie mniej wrażliwy na muzykę niż na malarstwo (Powiedział mi kiedyś żartem, wiesz, w muzyce jest zawsze to samo: naprzód wesoła część, potem smutna, i znowu wesoła, *allegro, andante, allegro* – to nazbyt przewidywalne!)<sup>29</sup>.

Oczywiście wypowiedź należy uznać za żartobliwą prowokację. Skomplikowane struktury sprowadzone zostały do formalnej cykliczności tempa muzycznego, a generalizacja wykluczyła niezmierzone bogactwo możliwości pośrednich w zakresie klasycznej formy sonatowej, a cóż dopiero, gdy weźmiemy pod uwagę rozliczne gatunki, które nie respektują podanego przez Herberta schematu. Kiedy będziemy polemizować z przytoczonym fragmentem, damy się złapać w pułapkę i nigdy nie skończymy wyliczania argumentów przeciw tezie o przewidywalnej monotonii. Zapytajmy tylko naiwnie o tempa zmienne, odstępstwa, niespodzianki agogiczne. A konkretne utwory? Przykłady mogą być pierwsze z brzegu, zgromadzone dość chaotycznie: początkowe *Adagio* wyprzedzające części wesołe i szybkie w symfoniach Haydna (*Filozof*, *Z uderzeniem w kocioł*, *Zegar*), odwrócony porządek cyklu w *Sonacie skrzypcowej G-dur* (κ 379) Mozarta (*Adagio – Allegro – Andantino cantabile*), *Adagio sostenuto*, które otwiera *Sonatę księżycową* Beethovena, inicjalne *Andante* w IX („Wielkiej”) *Symfonii* Schuberta, dwuczęściowa VIII *Symfonia h-moll* („Niedokończona”). Dość na tym, że przewidywalne

<sup>29</sup> A. Zagajewski, *Początek wspominania*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4 (68), s. 70.

jest zmienne, a ilość wrażeń estetycznych nieograniczona. To tak, jakbyśmy zgłaszali pretensje do regularności oktawy lub sonetu.

Tematy muzyczne ewoluują w liryce Herberta: od zaznaczającego się w tomach wczesnych, a szczególnie w zbiorze *Hermes, pies i gwiazda*, udziału muzyki w dociekaniach nad sytuacją słowa poetyckiego po katastrofie wojennej i w ciemnym czasie totalitarnego zniewolenia, poprzez rozważania nad relacją muzyka–cierpienie, wskazywanie sprzeczności między nieprawdziwym pięknem muzyki a niepiękną prawdą egzystencji (*Raport z obłożonego miasta, Elegia na odejście*), aż po wątki elegijne w *Rovigo* i *Epilogu burzy*, w których dochodzą do głosu marzenia o pełni, o tym, by linie piękna i prawdy zrosły się na powrót, by sens rozproszonych epizodów życia ujawnił porządek doskonałej kompozycji, przejrzystość i logikę sztuki dźwięku. Względna pauza muzyczna wypełnia okres środkowy poezji Herberta. W *Napisie* poza śladową metaforą muzyczną nie znajdziemy nic. W tomie *Pan Cogito* oprócz wzmianki o „nacieraniu uszu” Mozartem (*Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, PC 365), która to czynność ma uwznioślić i uszlachetnić poetyckiego bohatera, jak również zatrzeć ślad barbarzyńskiej genealogii ludzkiego gatunku, oprócz pitagorejskiego napomknienia w elegijnym liryku o tym, że „słyszać teraz wyraźnie jak planety się toczą” (*Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism*, PC 395), napotkamy jedynie odosobniony liryczny traktat o nienawistnej, natrętnej estetyce hałasu (*Pan Cogito a pop*, PC 406–408).

W omawianych wierszach ponadprzeciętna znajomość zagadnień muzycznych w stosunku do poetyckiej średniej krajowej nigdy nie służy erudycyjnym popisom. Raczej obudowana zostaje skromnościami gestami, które wpisują się w zabawowo użyty język opowieści biograficznej. Wszakże Pan Cogito nie przestąpił przez próg pierwszego zeszytu „Szkoly Gry na Fortepianie” (*Pana Cogito przygody z muzyką*, ENO 559).

I kiedy odczytujemy namiętne filipiki przeciwko muzyce, odczuwamy wyraźnie, że jest to uderzenie ironicznego rykoszetu. W gruncie rzeczy rewers doświadczeń z muzyką tworzy ukryta apologia godnej najwyższego podziwu sztuki. Po wtóre, uczucia zawiedzionej miłości do muzyki poeta wcale nie musi podzielać ze swoim *alter ego* – Panem Cogito. Poetycki bohater jest harcownikiem, a stoczona walka ma najwyraźniej charakter nieostateczny. I jeśli nawet naiwne jest wyzwanie, by wykazać nieczyste źródła czystego dźwięku lub zdemaskować pięknoduchowskie, wsobne i nieprzydatne nikomu wzruszenia, które

budzi u słuchacza muzyka, wiele myślowych pożytków płynie przecież z takiej prowokacji. Kryzys słuchania i rozumienia poprzez muzykę rytmu życia, źle świadczy o słuchających i o epoce, która straciła poczucie miary, lekkomyślnie wyzbyła się harmonii. Artysta współczesny obarczony został bardzo dotkliwą troską, gdyż, jak pisze Herbert w wierszu *Widokówka od Adama Zagajewskiego* (R 603):

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

# Historia muzyki według Pana Cogito

## Muzyka i wtajemniczenie

Trzeba się zastrzec na wstępie, że Pan Cogito, który przeżywa szereg przygód z istnieniem i – jak Montaignowski mędrzec – rozmyśla o wszystkim, co się człowiekowi może przydarzyć, nie układa z reguły systematycznych traktatów. Pan Cogito, postać wydelegowana przez Zbigniewa Herberta do rozmaitych zadań poznawczych, w dociekaniu prawdy woli przenikliwe pytania od zbyt oczywistych odpowiedzi. Pewniki opatruje znakiem wątpienia. Działanie ironii sprawia, iż między konstrukcją intelektualną – nienaganną, czystą jak kryształ, a życiową empirią zawsze pojawiać się będzie rozziw. Pasja eksperymentu, czyli ciekawość rzeczy nieznanych, okiełznana bywa przez kontemplację skupioną na odwiecznych problemach i dylematach. Z kolei potrzeba sumowania doświadczeń nie dobiega do ostatecznych konkluzji, gdyż zawsze znajdzie się jakiś domysł czy przypadek, który kwestionuje reguły ogólne.

Żywoć Pana Cogito składa się z serii przykładów, dających się pedagogicznie spożytkować, bowiem to, co jednostkowe, służy przestrodze lub zbudowaniu. Gdyby nie ironia, opisy przygód Pana Cogito zbliżałyby się do praktyki kaznodziejskiej. Postać wygłasza monologi, nieraz uczenie peroruje. Jednakże to instancja wyższa – autorska obmyśla *exempla* i parable, sterując ich wymową. Również z filozoficznymi lub estetycznymi poglądami Pana Cogito „ja” autorskie może się zgadzać lub nie zgadzać. Nieraz protokół rozbieżności składa się z wielu punktów i bywa dość skomplikowany.

Wśród licznych tematów wyróżnić wypadnie medytacje Pana Cogito o istocie i oddziaływaniu muzyki. Nie sposób jednak oczekiwać, że poezja zastąpi muzykologię. Trudno też się spodziewać – zwłaszcza u Zbigniewa Herberta – systematyzacji historycznej wiedzy o muzyce,

udokumentowanych katalogów wrażeń muzycznych, przetwarzania kompendiów, gromadzenia kolekcji wierszy na przykład o wielkich kompozytorach. Owszem, niejako w cieniu fascynacji malarstwem rozwijają się zainteresowania muzyczne poety. Zatem nieco żartobliwie i na wyrost sformułowany tytuł tego szkicu odnosi się jedynie do poetyckiej muzykologii stosowanej, gdyż można wskazać u Herberta okruchy i odpryski historii, teorii, socjologii, psychologii lub estetyki muzycznej, które świadczą o nieprzeciętnej, nawet w kategorii *poesia docta*, orientacji w tych zagadnieniach. Jednakże, co istotne, biegle i swobodnie posługiwanie się „tekstami kultury” nie przemienia poety w „więźnia tych odniesień i sensów”<sup>1</sup>. Niezwykle ciekawe są tutaj użycia dyskursów opisujących muzykę, które metaforycznie wyrażają doświadczenia pozamuzyczne, odnoszące się do historii i jednostkowej biografii, obserwacji obyczajów i domeny ludzkiego cierpienia, refleksji o pisaniu poezji i rozważań o wartościach etycznych. Wreszcie – Herbert używa muzycznej terminologii, kiedy w perspektywie ostatecznych rozrachunków podjęte zostają próby nadania sensu rozproszonym zdarzeniom życia oraz przeniknięcia nieprzejrzystego losu. Subiektywizacja przeżyć podsuwa inny jeszcze sposób rozumienia: otóż chodzić będzie o prywatną historię muzyki, rozumianą jako dzieje artystycznych wtajemniczeń – z akcentem położonym na rozpad złudzeń estety oraz opowieść o zmiennych w czasie społecznych funkcjach muzyki.

Wiersz *Pana Cogito przygody z muzyką* (ENO) przynosi wielostronne naświetlenie problemu, jak sztuka dźwięku uczestniczy w estetycznej edukacji oraz rozwoju osobowości, jak z rozczarowania muzyką – wraz z oskarżeniem o nadużycie jej siły emocjonalnego oddziaływania – niejako przez negację wywieść można założenia własnej poezji. Rzecz przedstawiana jest w trzech odsłonach, o zmieniających się wzorach wypowiedzi, sposobach argumentacji i rodzajach uczuciowego zabarwienia. Od autobiografii, poprzez traktat, do gatunku *ars poetica*, od animozji osobistych do zobiektywizowanych zarzutów, zaświadczonych przez pisma filozoficzne, od admiracji do polemiki. W wierszu *Pana Cogito przygody z muzyką* Herbert przypomina o prymacie etyki nad estetyką, zaleca cichy heroizm odpowiedzialności za prawdę, szuka oparcia w konkretności. Poprzez takie powtórzenia, w których przywoływane zostają deklaracje i rekwizyty znane z wcześniejszych utworów,

<sup>1</sup> A. Zagajewski, *Zbigniew Herbert*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr1 (89), s.115.

przerzucony zostaje pomost między *Elegią na odejście* a wczesnymi tomami Herberta.

W skrócie rzecz ujmując, utwory, w których występuje Pan Cogito, realizują wzór opowieści lub medytacji. Albo prezentuje się jakąś historię ilustrującą przewrotnie sformułowaną tezę, opowieść z ambicjami szerszych uogólnień, albo wprowadza monolog postaci i wówczas ważniejszy będzie rozwój myśli oraz uroda intelektualnego dowodzenia. Pierwszy wzór znajdzie się bliżej żywiołu epickiego, drugi – obszarów oratorstwa lub formy traktatów. W trójdzielnej kompozycji wiersza *Pana Cogito przygody z muzyką* uwaga odbiorcy przemieszcza się, krąży między „historią przykładną” wykorzystującą wzory biografii, a – powiedzmy w skrócie – rekonstrukcją poglądów estetycznych dotyczących muzyki. Pana Cogito szczególnie interesuje tajemnicza zdolność do odciskania emocji w duszach ludzkich. Na wyjaśnienia genetyczne nakładają się eksplikacje natury filozoficznej i estetycznej, by – przez porównanie z muzyką – przejść do wykładu zadań etycznych poezji, z umieszczonymi na pierwszym planie zasadami wierności oraz odpowiedzialności.

Ironiczna kwalifikacja zawarta w słowie „przygody” obejmuje dzieje wyzwalań się spod ludzkiego pięknem, lecz w istocie destrukcyjnego wpływu muzyki. Przedmiotem opowieści jest opuszczenie Arkadii estetyków. Z istnego w tym utworze zamętu dyskursów w części pierwszej wyłania się *bildungsroman* w postaci naiwnej, na poły mitologicznej fabuły, która stara się dotrzeć do genezy talentu, wyjaśnić, dlaczego w umyśle ludzkim zamieszkała muzyka. Jakbyśmy obcowali z czytanką o dzieciństwie kompozytora:

przez bory niemowlęctwa  
niósł go śpiewny głos matki

ukraińskie niańki  
nuciły mu do snu  
rozlewną jak Dniepr kołysankę

(*Pana Cogito przygody z muzyką*, ENO 559)

Ten trop od razu należy odrzucić. Relacja zgody między frazą muzyczną a rozległością krajobrazu i rozlewnością rzeki to nic innego, jak tylko konceptualnie uformowane wspomnienie miejsca rodzinnego. Przecież każdy z nas, bez względu na wybitny czy tylko przeciętny słuch muzyczny, przeżywa wtajemniczenie w byt poprzez pierwsze słyszane

melodie i odczuwane rytmy. Zatem styl baśni biograficznej szybko zostaje odrzucony i zdezawuowany. Komiczna powaga szczegółów życiorysu Pana Cogito odsłania prawdę. Bohater, który nie jest żadną wielkością muzyczną:

otrzymał podstawowe  
 wykształcenie muzyczne  
 co prawda niepełne  
 Szkoła Gry na Fortepianie  
 (zeszyt pierwszy)  
 (559)

Biologiczny rytm wzrastania zostaje zestawiony ze współbrzmieniami zgodnymi i niezgodnymi z regułami harmonii (chodzi zapewne o radosne rezonowanie ze światem i równocześnie o bunt), a także ze wzrastającą dynamiką artykulacji muzycznej, jakby natura układała brawurowe kompozycje. Pan Cogito: „rósł [...] w zawrotnym *crescendo*” (559). Świetne jest tutaj artystyczne wykorzystanie tautologii, obejmującej rośnięcie i narastanie. W cytowanym fragmencie określenie dynamiki dźwięku – właśnie odpowiada słowu „wzrastając”. Jednakże termin muzyczny uzupełnia konotację z naturalnym procesem o rozwój będący stopniowym wtajemniczaniem w kulturę. Herbert dołącza jeszcze migawkową narracyjną winietkę ukazującą młodzieńcze głody muzycznego piękna i oczekiwanie wielkich przeżyć dające się zestawiać z pragnieniem *sacrum* czy też oczekiwaniem na epifanię. Zapewne doznania za progiem filharmonii-świątyni osiągną wysublimowaną czystość. Oto znamieny dystych: młody Pan Cogito „czekał przed koncertem / na łaskę darmowego biletu” (560).

### Wyschnięte źródło radości

Od tego momentu następuje konwersja. Bohater radykalnie odwraca się od obiektu wiary i uwielbienia. Jak przeczytamy w *Pana Cogito przygodach z muzyką* (ENO 560): „Iskra bogów” zagasła, „wyschło źródło radości”. Wewnętrzny kosmos uległ przemodelowaniu – zmianę przyniosła dojrzałość, a wraz z nią wejście w świat okrucieństwa historii. Metamorfoza jest jednokierunkowa i dla jej określenia bardzo przydatne okazuje się parafrazowanie filozoficznego aforyzmu Heraklita.



*Ergo*, porzucając zachwyty nad muzyką, dobiegając lat dojrzałych, kiedy sceptycyzm, dystans, chłód analityczny zastępują żywe wzruszenia, Pan Cogito – bohater przypowieści: „nie mógł / wejść do rzeki / dawnego upojenia” (560).

W odczytywanym wierszu osobista historia słuchania wiąże się z rozpadem złudzeń. Dlatego w części drugiej *Pana Cogito przygód z muzyką* traktat z historii tej sztuki, a także notatki i streszczenia pism filozofów zderzone zostają z oskarżeniem muzyki i zarazem wykładem o zawiedzionym uczuciu. I chociaż „muzyce nie mamy prawa odmawiać »osadu semantyczności«, pozostaje ona wszak w jakichś stosunkach do rzeczywistości, gra w niej określoną rolę, jest odbierana jako znacząca”<sup>2</sup>, to jednak wieloznaczność przekazu i rozległość obszaru znaczeń oddalają muzykę od wąsko pojętych konkretów (aktualnością, mówiąc w skrócie, są duchowe akty słuchania). Bohater omawianego wiersza rzuca kłutwę na całe dziedzictwo pięknej nierzeczywistości, na jej kompensacyjne światy ułożone z konfiguracji dźwięków. Nakłada się oto „na jasną twarz / kaptur anatemy” (561). Gniew oraz żalobę Pana Cogito po utraconym zachwycie komentuje i wyjaśnia łagodniejszy głos moderatora, niezaangażowanego w namiętny spór.

Ów moderator nie odslania się do końca, w kontrapunktycznie prowadzonej spokojnej frazie poetyckiej, prezentuje się jako rzecznik obiektywnej prawdy. Na pół ironicznie sytuując się po stronie hermeneutycznego rozumienia, wspiera wcześniejszą argumentację. Proces przeciwko muzyce otwiera przypomnienie jej niepięknych początków: „Etruskowie chłostali niewolników / przy wtórze piszczałek i fletów” (561), ale przecież informacja odbiega od samej muzyki, ponieważ przekaz pochodzi z legendarnej prehistorii, jeśli dzieje tej sztuki traktować będziemy „jako historię żywych artystycznych zjawisk dźwiękowych”<sup>3</sup>. O ile łatwo sobie wyobrazić rytm razów, nie zmienił się bowiem do naszych dni, o tyle o rodzaju i jakości muzyki nic nie wiemy, gdyż o autentycznym brzmieniu nie sposób niczego zobowiązującego powiedzieć. Jedynie pismo okrucieństwa możliwe jest do odcyfrowania.

Czytajmy dalszy wywód moderatora: (niby niewinna) muzyka składa obietnice bez pokrycia, że świat wypełniony zharmonizowanymi

<sup>2</sup> Z. Lissa, *O „rozumieniu muzyki”* [w:] tejsze, *Wybór pism estetycznych*, wpraw., wyb., oprac. Z. Skowron, Kraków 2008, s. 207.

<sup>3</sup> L. Erhardt, *Sztuka dźwięku*, Warszawa 1980, s. 123.

dźwiękami będzie lepszy od świata wstrząsanego hałasem. Nie budzą jego zaufania metafizyczne wymiary muzyki, jej związki z najdonioślejszymi prawdami, z wyniesieniem kompozytora na szczyty duchowości<sup>4</sup>. Podejrzane jest porzucanie „trzech wymiarów”, gdyż w ten sposób zdradzamy konkrety życia. Poza tym język muzyki, który przekazuje „sens formalny” zależny od decyzji kompozytora i związany z poetyką dzieła<sup>5</sup>, nie przemawia wprost, nie przekracza własnej domeny dźwięku. Jeszcze gorzej z ideą autonomii sztuki, słuchanej wyłącznie dla niej samej, uwolnionej od pozamuzycznych zobowiązań. Według Pana Cogito kuszenie przez absolut sztuki jest w tym znaczeniu szkodliwe, że „moralnie obojętna”, zakłeta w geometrycznie doskonałe kształty muzyka zachwyca się własną perfekcją, bez współczucia dla biednych ludzi, którzy nigdy nie będą służyć arcydzieł Mozarta czy Beethovena.

Sztuka „moralnie obojętna” wywołuje poboczną asocjacje, mianowicie przez chwilę w umyśle odbiorcy pojawi się pogłos opinii wystawianych utworom literackim przez osławionego księdza Mariana Pirożyńskiego, którego z impetem atakował Tadeusz Boy-Żeleński. W naszym przypadku to określenie odnosiłoby się do sprowadzenia muzyki do jej wartości estetycznych. Zło, które wciela się w historię, nie zostanie dostrzeżone i pokonane ani nie usmierzy się troska egzystencji skierowanej ku śmierci, gdy umysł ludzki zajęty będzie smakowaniem pięknych fraz i brzmień muzycznych. Zatem muzyka „kładzie na otchłań czasu / znikliwe ornamenty” (562). Chwilowe oczarowanie pozwala zapomnieć o nieubłaganym upływie czasu. Delikatna przesłona muzyki, tak długo jak słuchamy, odgradza nas od horrorów historii oraz – „niedogodności” życia. Podobnie jak we wcześniejszym liryku Herberta *Ornamentatorzy* (HPG) – słowo tytułowe jest ważne, gdyż oferuje się tutaj czystą ozdobę dodawaną do niepięknej rzeczywistości.

W utworze Zbigniewa Herberta drugi głos rezonera-erudyty powołuje się na Platona i Gottfrieda Wilhelma Leibniza, by zobiektywizować sądy, precyzyjnie określić zagadnienie dwuznaczonej – kuszącej i łudzącej – siły muzyki, ale też w niewielkiej mierze ją usprawiedliwić. Z lekka tylko parodiowany styl naukowego wywodzenia i „naukowego

<sup>4</sup> Zob. B. Pocięj, *Kompozytor a perspektywa metafizyczna*, „Twórczość” 1980, nr 9, s. 97–98, 101.

<sup>5</sup> Zob. C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka*, tłum. D. Lachowska, wstęp M. Bristiger, Warszawa 1992, s. 126 i nn.

wątpienia”<sup>6</sup> służy poezji pojęć, a także w znacznej mierze wyklucza wzniosłe zakłęcia. Platon w dialogach *Państwo*, *Prawa* i *Uczta* przeprowadzał paralełę między skalami muzycznymi oraz rytmem a obyczajami i urządzeniem politycznym państwa. Stąd pochodzi więc twierdzenie: „zmiany stylu muzyki / powodują przewrót społeczny / obalenie praw” (*Pana Cogito przygody z muzyką*, 562). Jak dowodzi Jamie James: „Wszyscy greccy autorzy piszący o muzyce poświęcali sporo miejsca [...] *harmoniai*, odpowiadającym w przybliżeniu temu, co współczesna teoria muzyki nazywa tonacjami”. Natomiast u Platona „rygorystyczne przestrzeganie konwencji w obrębie stylów muzycznych ma zasadnicze znaczenie dla utrzymania politycznego i społecznego ładu w państwie”<sup>7</sup>. Z kolei metafizyczna wyobraźnia Leibniza, połączona z wyliczeniem matematycznym zasad przedustawnej harmonii podsuwa takie rozwiązanie: „[muzyka] jest ukrytym / arytmetycznym / ćwiczeniem / duszy” (562). Przypomnijmy definicję Leibniza: „Muzyka to ukryta rachuba, której sobie nie uprzytomniamy, a której dusza nie przestaje prowadzić”<sup>8</sup>.

Do tej sekwencji dołącza myśl Nietzschego, ale w postaci przytoczenia-hasła lub też „skrzydlatych słów”. Otóż nie moralność panująca czy mdła „filozofia moralna” mają być odrzucone, lecz u Herberta poza „dobrem i złem” znalazła się muzyka jako sfera wyłączona („karnawał wyspy i gaje”, 564), jako estetyczny zbytek. Wobec tego określenie „poza dobrem i złem”, mówiąc w uproszczeniu, nie oznacza jak u Nietzschego pochwały wartości życia i apologii amoralizmu silnych, lecz krytykę zatracenia orientacji moralnej sztuki. Nietzsche układał aforyzmy o muzyce i mógłby nawet być sprzymierzeńcem polskiego poety, na przykład w takim stwierdzeniu: „Mocą muzyki lubują się namiętności same w sobie”<sup>9</sup>, choć lepiej byłoby odnieść te słowa do utworu *Pan Cogito a pop* (PC).

Jak napisał Bohdan Pociąg: „Muzykografia uprawiana przez pisarza [...] nie osiągnęłaby nigdy tej wysokiej klasy, tego najwyższego poziomu

<sup>6</sup> W. Sadowski, *Herbert a Leonardo, Ghirlandaio, Kandinsky (o wersyfikacji graficznej)* [w:] *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czapplewicz i W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 42.

<sup>7</sup> J. James, *Muzyka sfer...*, s. 62–63.

<sup>8</sup> Tamże, s. 184.

<sup>9</sup> F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, tłum. S. Wyrzykowski, Warszawa–Kraków 1912, s. 102.

artystycznej charakterystyki przedmiotu, gdyby nie kwantum wiedzy o muzyce<sup>10</sup>. Spójrzmy na fragmentaryczne i urwane małe traktaty Herberta. Pan Cogito zwątpił w prawdziwą radość słuchania i zapewne w muzyczną magię, chociaż „mistrzowie / motetu / sonaty / fugi / nie byli temu winni” (*Pana Cogito przygody z muzyką*, 560). W tym miejscu podstawimy bardziej szczegółowe rozwinięcia: oto sumarycznie potraktowani zostali na przykład Josquin des Prés, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Giovanni Gabrielli, dalej: Arcangelo Corelli, Tomaso Albinoni, Francesco Maria Veracini, Marin Marais czy François Couperin aż po klasycznych i romantycznych twórców sonaty. Jeszcze, przedłużając tę listę: Girolamo Frescobaldi, Johann Pachelbel, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven jako kompozytor „wielkiej fugi” i tak dalej. Za rozczarowanie Pana Cogito winy również nie ponosili twórcy form, które powstały później... Wyliczenie „anielskich artystów” – potwierdzających trwanie arcydzieł i niezmiennosc wartości – sprzeciwiać się ma potężnemu kuszeniu eksperymentów w sztuce (*Co myśli Pan Cogito o piekle*, PC) i przeciwstawiać się nieistotnym, nihilistycznym w gruncie rzeczy, działaniom twórczym (*Portret końca wieku*, EB).

Zwróćmy uwagę na wysokiej próby zdolność Zbigniewa Herberta do układania konceptualnych definicji. W wierszu *Pana Cogito przygody z muzyką* przełamana przez humor poetycki sekwencja określić uderza niezwykle trafnością. Trudne pytanie zyskuje aż cztery odpowiedzi. Muzyka jest zatem:

metronomem wszechświata  
 egzaltacją powietrza  
 medycyną niebieską  
 parowym gwizdkiem emocji

(562)

To wszystko w trybie przypuszczeń, gdyż złożona, zmienna i tajemnicza jest natura sztuki dźwięku. Poprzez kontemplację i delektację wyczuwamy, czym jest muzyka, lecz tracimy pewność, gdy wrażenia przyjdzie przetłumaczyć na układ słów. Rytm czterech metaforycznych przybliżeń pseudonimuje kilka głównych kwestii. Rozpoznajemy w tym miejscu

<sup>10</sup> B. Pocię, *Literacka ekspresja językowa a wiedza o muzyce* [w:] *O twórczości Jarostawa Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków–Wrocław 1983, s. 210.

pitagorejską koncepcję „muzyki sfer”, romantyczne i postromantyczne kulminacje uczuciowości oraz odniesienia muzyki do transcendencji. Przypominamy sobie myśli o terapeutycznym działaniu tej sztuki, która przyzywa ekspresje dźwiękowe, jakie zdają się dobiegać z wyższego i lepszego świata. Na koniec pojawiają się echa dyskusji o znaczeniu w muzyce, które mogłyby się na przykład odnosić do Susanne Langer kategorii przedstawiania „dynamicznych wzorców życia uczuciowego czy wręcz samej morfologii uczucia”<sup>11</sup>. „Parowy gwizdek emocji” – to określenie każe pomyśleć o wychowawczej roli muzyki. Obcowanie z pięknem powstrzymuje agresję i jeśli nie jest to popkulturowa estetyka hałasu (jak wierszu *Pan Cogito a pop*), w której ta kwestia przedstawia się na odwrót, służy rozładowaniu złych sił nagromadzonych w ludzkiej *psyche*. Jak powiada Hans Heinrich Eggebrecht, „muzyka kielzna, filtruje, stabilizuje, kultywuje emocje, które przez to, tłumione, zawsze mogą wybuchnąć, rozkrzewić się bujnie gdzie indziej”<sup>12</sup>.

Rozważania znawców, zwykle solenne, w odczytywanym wierszu Herberta spotykają się z założoną niepowagą. Kosmiczne wymiary, absolutne skale doskonałości, onieśmiałające rozwiązania artystyczne poprzez żart intelektualny ulegają pomniejszeniu<sup>13</sup> albo „przystosowaniu” do mniej wysublimowanych warunków obcowania z muzyką. Małe i wielkie wyobrażenia u Herberta w jednym stoją domu. Sensowny pitagorejski muzyczny wszechświat zestawiony zostaje ze swą marną repliką – metronomem, czyli mechanicznym narzędziem do wyznaczania tempa wykonywanego utworu, wzruszenie sąsiaduje z odsłonięciem zjawiska rozchodzenia się fal głosowych, epifaniczny wzlot „niestosownie” łączy się z lekarską nauką, a chwilowe przeanielenie człowieka wybrzmiewa w groteskowym dźwięku upuszczania nadmiaru wrażeńowych napięć. Cała para, chciałoby się powiedzieć, idzie w gwizdek emocji. Regułą, która łączy cztery definicje, jest przekorne sąsiedztwo dziedziny ducha z przedmiotową cielesną dosłownością. Można odwołać się do Bergsona i stwierdzić, że ucieszny jest „obraz

<sup>11</sup> K. Guczalski, *Znaczenia muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 1999, s. 205.

<sup>12</sup> H.H. Eggebrecht, *Pojęcie muzyki i tradycja europejska* [w:] C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest ...*, s. 43.

<sup>13</sup> O efektach humorystycznych „zderzenia dyskursów” – naukowego i poetyckiego – pisze Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska, *Gabinet luster. Śmiech w twórczości Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2015, s. 202–206.

mechaniczności przenikającej życie<sup>14</sup>, z tym wszelako uzupełnieniem, że nie chodzi tu o uprzedmiotowiony ruch w przestrzeni, lecz o takie sąsiedztwo słów, w którym misteria wykonywania i słuchania muzyki prowadzą się do rutynowej i bezosobowej powtarzalności.

Już pisałem o „łagodzeniu obyczajów”<sup>15</sup>. Ale jest też druga strona: zachęcania do agresji w imię obowiązków wobec ojczyzny. Na przykład: „Najlepiej umrzeć [za cesarza – W.L.] przy dźwiękach muzyki, najłatwiej w takt Marsza Radetzky’ego”<sup>16</sup>. Magiczne oddziaływanie morderczo pięknej kompozycji Johanna Straussa (ojca) kojarzy się z przemianą biednych żołnierskich anonimów – w herosów. W wierszu Herberta muzyka: „napęnia krwią bohaterów / zajęcze serca rekrutów” (563). Rola tej sztuki okazuje się dwuznaczna. Jak wolno rzecz pojmować, wahanie Nike znów zostaje powstrzymane, a sztucznie wytwarzana odwaga (złożona z dziarsko brzmiących dźwięków i energicznych marszowych rytmów) prowokuje nieszczęście.

Warto się jednak zatrzymać przy innym, rozważanym przez poetę problemie. Oprócz tyrtejskich powinności muzyka sprawuje władzę nad indywidualną duszą i doprawdy zdumiewający jest „impet z jakim się wdziera / do naszego wnętrza” (563). Pan Cogito protestuje przeciwko eksperymentom z emocjami i spokojem wewnętrznym. Nie pragnie nienazwanych, nieokreślonych impulsów, nie życzy sobie wzruszeń nie w porę, a także sztucznych smutków i pocieszeń. Sojusznikiem Herbertowskiego bohatera byłby Tadeusz Boy-Żeleński. Tak zapamiętała jego słowa Irena Krzywicka: „Nie znoszę, żeby coś pastwiło się nade mną, wywlekało ze mnie flaki, wprawiało w głupią radość albo roztkliwiało czy denerwowało. To gwałt popełniony na człowieku”<sup>17</sup>. Trudno twierdzić, że syn kompozytora Władysława Żeleńskiego był słabo wciągnięty w temat. Z tymi uwagami koresponduje epigraf z Sándora Máraiego: „Muzyka sprzeciwia się zdrowemu rozumowi. Nie chce rozumieć, jak rozum, ale rozlewać się, rujnować, rozbijać, uwodzić; dotyka w nas tego, co tajemnicze i bolesne, odsłania to, co tak troskliwie ukrywaliśmy przed

<sup>14</sup> H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, przedm. S. Morawski, Kraków 1977, s. 115.

<sup>15</sup> Ta Arystotelesowska formuła weszła do powszechnego użycia za sprawą cyklu felietonów Jerzego Waldorffa *Muzyka łagodzi obyczaje* ukazujących się w „Polityce”.

<sup>16</sup> J. Roth, *Marsz Radetzky’ego*, tłum. W. Kragen, Warszawa 1977, s. 42.

<sup>17</sup> I. Krzywicka, *Wyznania gorszytelki*, Warszawa 1995, s. 260.

sobą”<sup>18</sup>. Radość słuchania muzyki łączy się tedy z utrapieniem. Myśl poddana dyktatowi mglistych emocji traci ukierunkowanie i precyzję. W odczytywanym wierszu „ja” myślące nie chce uszczuplać własnego królestwa, czyli wyzbywać się krytycznej oceny w rozeznaniu rzeczy.

### Post estetyczny

W części trzeciej wiersza *Pana Cogito przygody z muzyką* bierze górę dyskurs samoograniczenia i ogołocenia. Poeta układa sekwencje zdań poświęconych wygnaniu z regionów sztuki kontaktującej się z absolutem, gdyż Pan Cogito: „marzenia o mowie cherubów / zostawiał w ogroju marzeń” (564), ale również rozważa problem utraty kontaktu z muzyką przynoszącą po prostu satysfakcję zmysłów. U Herberta radość przechodzi w cierpienie. Antytraktat o muzyce, jak to już sygnalizowałem, przeradza się w repetycję założeń programowych poezji Zbigniewa Herberta. By uniknąć zarzutu podejrzanego, więc zapewne pustej, doskonałości słowa, zamiast harmonijnych brzmień wybiera się raczej szorstki zobiektywizowany język konkretności. Te wyjaśnienia wypowiedziane są serio, choć lekka nuta autoironii jest wyczuwalna. „Kamienna mowa” i „chrapliwe sylaby” przypominają „suchy poemat moralisty” z wiersza *Kołatka* (HPG 103), a „konkretne przedmioty / cicho stojące w przestrzeni” (564) przywodzą na myśl wiersz *Stółek* (sś).

Wiarygodna jest tutaj dysonansowa mowa – o surowych brzmieniach i ograniczonej skali. Marzenia o poezji-śpiewie i o władzy demiurgicznego kreatora pozostają skryte, gdyż pozbawiona ekscentrycznych fantazji obrazu i bogatego *decorum* stylistycznego, ascetyczna w wyrazie poezja, uczciwie rozliczająca się z etycznymi powinnościami, skupia się na tym, „co podlega / ziemskim miarom i sądom” (564). Piękne poruszenia muzycznej frazy nie przekazują przecież współczucia i cierpienia. Znaczenia muzyczne, emocjonalne ze swej istoty, skomplikowane i niejednoznaczne, nie przekładają się wprost na język wartości etycznych. Kolejna wątpliwość poety dotyczy wzlotu ku doskonałości. Nie buduje się przecież języka muzycznego z moralnych zaleceń. Jak przekornie zauważa Paweł Beylin: „Gdyby muzyka uszlachetniała

<sup>18</sup> S. Márai, *Księga ziół*, tłum. F. Netz, Warszawa 2006, s. 74.

etycznie, [...] normy etyczne brzmiałyby z pełną siłą i w dosłownym tego słowa znaczeniu”<sup>19</sup>.

W końcowych partiach wiersza *Pana Cogito przygody z muzyką* włącza się sarkastycznie użyta drętwa oficjalna mowa, która przypomina orzeczenia sądowe. Rozbrat z muzyką przedstawiony został jak rozwód: „prawdziwym powodem rozstania / jest niezgodność charakterów” (564). Inne okazały się „obroty sumienia”. Przekaz piękna nie wystarcza, a muzyka – według tych rozpoznań – nie wypowiada współczucia, zawężyła skalę ludzkich przypadłości i nieszczęść. Choć, z drugiej strony, należy pamiętać o zdaniu Theodora Adorna, że muzyka, szczególnie współczesna, stara się zbliżyć do tak trudnych kwestii jak ludzkie cierpienie i bezsilność. Przy czym, u Arnolda Schönberga czy Antona Weberna, „kanonem formalnego języka sztuki staje się lęk człowieka samotnego”<sup>20</sup>.

Pan Cogito egzorcyzuje muzykę, ale jednocześnie uprawia jej tajemny wewnętrzny kult (wszak: „skazany na kamienną mowę [...] adoruje skrycie / ulotną lekkomyślność”, 563). Post estetyczny, czyli porzucenie upodobań i zachowań melomana, służy również taktyce przewartościowania obyczajów społecznych w zakresie odbioru muzyki oraz dziwnych przyzwyczajęń związanych z literackim opisem sztuki dźwięku. Zbigniew Herbert słuchał muzyki, interesował się kulturą muzyczną, uczestniczył w koncertach, komentował wykonania, analizował język artystyczny oper, przejmował się losem placówek kulturalnych w Polsce po wojnie, zastanawiał się nad rolą muzyki w filmie. Wystarczy przeczytać odpowiednie szkice z *Węzła gordyjskiego*.

Zacytujmy stamtąd dwa znamienne fragmenty: o opisie literackim muzyki oraz kwestii intersemiotycznego tłumaczenia, a także o portretach kompozytora. Wszystkie mielizny używanych w opisie muzyki „metasymboli”, czyli „czegoś, co nie posiada ani siły uczucia, ani świetnego charakteru poprzedniej formy wyrazu” (*Jeszcze o muzyce i pewnym interpretatorze*, 1952, WG 404–405) – według Zbigniewa Herberta – obnaża rozwichrzone, mało zdyscyplinowane piarstwo Przybyszewskiego, którego poeta cytuje, by „obrzydzić różne obrazowe

<sup>19</sup> P. Beylin, *Czy muzyka uszlachetnia?* [w:] tegoż, *O muzyce o wokół muzyki. Felietony*, oprac. B. Pocię, Kraków 1975, s. 219.

<sup>20</sup> T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, wstęp S. Jarociński, Warszawa 1974, s. 78, 80. W eseju *Starzenie się nowej muzyki* pisał Adorno, iż „wyraz [...] jest czymś tożsamym z cierpieniem”. Tenże, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemięń-Ojak, oprac. K. Sauerland, Warszawa 1990, s. 142.



interpretacje” (wg 405) muzyki. Wywód zamyka konkluzja i zarazem apel: „Ostrożnie z duszą i jej płasawicą niekontrolowanych kojarzeń. Nie wstydzmy się uszu, bo inaczej wsiąknemy tam, gdzie niby głęboko, a naprawdę tylko ciemno” (wg 405).

Ze szkicu o wizerunkach Chopina wybieram dwa stwierdzenia będące charakterystyką portretu pędzla Delacroix i (późniejszej) fotografii kompozytora: „Niemożliwy do przekazania w słowach ruch głowy, wyłaniającej się z głuchego ciemnego tła [...]. Chopin słucha. Ale na pewno nie jest to narcyzowaty zachwyt nad własną muzyką. Jest to raczej wysiłek usłyszenia tego, co jest poza nim, co trzeba w skupionym trudzie ściągnąć na ziemię” (*Fryderyk Chopin 22 II 1810 – 22 II 1953*, wg 184); „cała widoczna dbałość o strój i wygląd zewnętrzny sztucznie przylega do umęczonego ciała, jak przesadna elegancja tych, którzy wybierają się w ostatnią podróż” (wg 185). Kompozycja wizerunku osoby, która ma rekomendować utwory muzyczne i zapewniać sukces w salonach paryskich, owa skromna, wspaniała i uwodząca elegancja<sup>21</sup>, przeradza się pod piórem Herberta w dandyzm tragiczny. Strój bowiem nie tyle wzbudza podziw środowiska, co – paradoksalnie – podkreśla nagie cierpienie ludzkie.

Zasłuchanie Chopina wykracza poza muzykę, zwracając się ku egzystencjalnej tajemnicy i trudnej do rozszyfrowania mowie przeznaczeń, jakby na przekór konstatacji, że „muzyka Chopina jest pozawerbalnym osądem egzystencji, bezsłowną mądrością, odpowiedzią na dramaty duchowe człowieka”<sup>22</sup>. Warto dodać, że fragment o Chopinie (z *Węzła gordyjskiego*) zapowiada rozpatrywaną w wierszu *Beethoven* (ROM) relację między cierpieniem a muzyką, koresponduje również z elegijnym stylem wierszy o „ostatecznej podróży” (*Pożegnanie, Podróż*, ENO; *Tkanina*, EB). Aura milczenia u Herberta, jak tę jakość można rozumieć, to nie absolutna cisza, lecz pamięć o dźwiękach, które kołyszą zmysły i koją przerażenie. Poważna medytacja powinna bowiem pozostać bezgłośna.

Jednakże Herbert – poeta antynomii – wciąż próbuje tego, co niemożliwe. Ujawniając sceptycyzm wobec idei korespondencji muzyki i literatury, piętnując poronne przekodowania z języka na język (w kształcie

<sup>21</sup> Zob. R. Przybylski, *Strój arystokraty ducha* [w:] tegoż, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Kraków 1995, s. 94–120.

<sup>22</sup> Tenże, *Cień jaskółki...*, s. 217.

literackiego egzaltowanego kiczu), w skromniejszym zakresie porównawczym osiąga świetne poetyckie rezultaty. Odwołania muzyczne służą heurze i szybkiemu porozumieniu z odbiorcą, lecz jednocześnie, bez artystycznej pychy, stają się prezentacją wirtuozowskiej inwencji. W nagłym błysku metafory poeta przybliży arkana różnych sztuk (rozeta z sieneńskiej katedrze „brzmi jak potężny głos gongu na tle piszczałek, fletów i dzwonków”, *Siena*, 30 78). Nawet o mocnym rezonansie literatury w naszej wschodniej części Europy poeta powie: „Jestem tu jak w pudle skrzypiec”<sup>23</sup>. Świetnie rozwinięta metoda przybliżeń pozwala skupić się na kontemplowanym przedmiocie estetycznym, nie obejmuje zaś refleksji o stylach, kierunkach, epokach. To wyrafinowanie – wbrew własnej istocie oraz mitologii estetyków – ma obiektywizować przeżycia, ograniczać bałamutny język wzruszeń. Zatem wyobrażenia stowarzysza się z intelektem. I jeśli poeta pragnie uchwycić zanurzony w trwaniu „doskonały przedmiot”, to umyka wówczas od mozolnego opisu, stroni od zdań analitycznych<sup>24</sup>. W naszym przypadku eliminujący abstrakcję obraz metaforyczny, który skupia jak w soczewce cechy istotne dzieła sztuki, inaczej realizuje wskazaną regułę.

Wracając do odczytywanego wiersza *Pana Cogito przygody z muzyką* powiemy, że Pan Cogito przedstawia dzieje zawiedzionej nadziei związanej z muzyką, łącząc własne rozczarowanie z doświadczeniem historii i wyborem rygoru moralnego. Uwodząca i letargiczna siła muzyki mogłaby uśpić poczucie odpowiedzialności, przeszkodzić otwarciu na prawdę i grozę istnienia. Przypomnijmy, że Pan Cogito ceni „płaski horyzont / linię prostą / przyciąganie ziemi” (*Pan Cogito i wyobrażenia*, ROM, 461). Nieefektowne wyobrażenia, niezbite prawa, obiektywne jak geometria i grawitacja, stają się tutaj miarą. Dyskurs ogołocenia, ale też samoredukcja estetycznych wrażeń i aspiracji sprawiają, że wygłos wiersza *Pana Cogito przygody z muzyką* zbliża się do słynnego *Przesłania Pana Cogito* (PC). Bohater, który wyzbył się przywiązania do czystego piękna bez żalu i z dzielnością wewnętrzną może

<sup>23</sup> Ks. J.S. Pasierb, *Dramat, który nadaje nam godność. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem* [w:] tegoż, *Zgubiona drachma. Dialogi z pisarzami*, przedm. S. Frankiewicz, Warszawa 2006, s. 61.

<sup>24</sup> Por. P. Siemaszko, *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996, s. 85–87.

przystać bez szemrania

na próbę kłamstwa i prawdy  
na próbę ognia i wody

(*Pana Cogito przygody z muzyką*, ENO 564).

## Żartobliwa instrumentologia (intermedium)

W innej poetyce utrzymane są w poezji Zbigniewa Herberta metaforyczne opisy instrumentów muzycznych. W serii próz poetyckich *Skrzypce, Klawesyn, Harfa, Organista* (z tomu *Hermes, pies i gwiazda*) nie sposób przeoczyć lirycznego humoru wysokiej próby, jak również stylu poezji konceptualnej. Wyobrażenia melomanów, opisy krytyków, zwierzenia wykonawców, które stabilizują wspólne przekonania o możliwościach wyrazowych instrumentów i panujących w tym zakresie hierarchiach, zostają oddalone bądź skorygowane. Ileż napisano o magii oddziaływania skrzypiec, o mocy legendarnych wirtuozów, takich jak Paganini – „demon skrzypiec”, który podporządkowywał swej woli podziw romantycznej publiczności, jak Karol Lipiński – mistrz instrumentu współzawodniczący z Paganinim czy Henryk Wieniawski, fenomenalny wiolinista o perfekcyjnej technice i wyjątkowej muzykalności. Tymczasem zdolny do śpiewu instrument w utworze Herberta wcale nie wzbudza emocji. Zamiast wielkich możliwości artykulacji i wspaniałej kolorystyki, które gwarantują sukces wykonawcy, personifikowanym skrzypcom Herbert nakazuje objawić naturę neurotyczną. Przy pomocy porywającej i wzruszającej artykulacji dźwięku starają się one zakryć bezwstyd publicznych występów: „Skrzypce są nagie. Mają chude ramionka. Niezdarnie chcą się nimi zasłonić. Płaczą ze wstydu i zimna. Dlatego. A nie, jak twierdzą recenzenci muzyczni, żeby było piękniej. To nieprawda” (*Skrzypce*, HPG 167)

Nagość oznacza tutaj ekshibicje estradowe, ale też oddalenie sądów o uwodzącej mocy skrzypiec. Zamiast triumfu sztuki wiolinistycznej ujawnia się swoisty bezwstyd, powiedzielibyśmy: popis, nie zaś znaczenie. Do tego jeszcze: „dźwięk skrzypiec wprawia poetę w konfuzję, ponieważ brzmi dziecięco – budzi skojarzenia z głosem istoty jeszcze nieukształtowanej, wciąż manifestującej swoją niedojrzałość, nadpobudliwej, niepowściągliwej, egotycznej. Charakter tego dźwięku skłania

muzyków (skrzypków i kompozytorów) do dziecięcej nadekspresji”<sup>25</sup>. Należy w tym miejscu wprowadzić pewne *distinguo*. Otóż Herbert zapewne ma na myśli kompozycje wirtuozowskie, popisowe, a w tej kategorii nie mieściłyby się na przykład medytacyjne sonaty na skrzypce solo Heinricha Ignaza Franza von Bibera czy cykl trzech sonat i trzech partit skrzypcowych Jana Sebastiana Bacha – o „eterycznym dźwięku” i „frazowaniu uniwersalnym”, które daje się przenieść na instrumenty klawiszowe<sup>26</sup>.

Bezbronne skrzypce z prozy poetyckiej w tomie *Hermes, pies i gwiazda*, podobnie jak w wierszu *Pana Cogito przygody z muzyką*, unieść mają rozczarowanie „czystym pięknem”. Liryczny bohater Herberta ciężar argumentacji dotyczącej podejrzeń wobec „sztucznych światów” muzyki chciałby bowiem „zrzucić [...] na wątłe ramiona skrzypiec” (561). *Skrzypce* to przewrotny żart poetycki, oparty na rozbiciu recenzenckiego dyskursu i demontażu mitów funkcjonujących w kulturze. W pewnym zakresie takie ujęcie daje się porównać z Gombrowiczowską kpina z zbyt nabożnych i sztywnych misterii słuchania, jakie odbywają się w salach koncertowych. Nadludzka muzyka skrzypcowa dzięki ujawnieniu lęku (czy panicznej tremy artysty) w prozie poetyckiej Herberta na powrót staje się ludzka. Rewelujące spostrzeżenia poety mają unieważnić przyjęte sądy. Weźmy krótką rozprawę o klawesynie:

Jest to właściwie szafka z orzechowego drzewa z czarnym obramowaniem. Można by pomyśleć, że przechowują tam splewiałe listy, cygańskie dukaty i wstążki. A naprawdę jest tam tylko kukułka zaplątana w gąszczu srebrnych liści (*Klawesyn*, HPG 172).

Narazając się na zarzut pedantyzmu, dodajmy, iż opis formy skrzynkowej, nie zaś „skrzydłowej”, odnosi się raczej do odmiany klawesynu – szpinetu (wirginału) lub do pokrewnego klawikordu. Żart poetycki przywraca instrumentowi rolę użytkową, odbierając walor wytwarzania piękna. Ale szpinet-sepet to następny fałszywy domysł. Nie przechowuje się tam ani sentymentalnych pamiątek, ani na pół baśniowych kosztowności.

<sup>25</sup> J. Wiśniewski, *W obronie muzyki. Adam Zagajewski („Wiolonczela”) w rozmowie ze Zbigniewem Herbertem („Skrzypce”)* [w:] tegoż, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich poetów po roku 1945*, Łódź 2013, s. 150.

<sup>26</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Kraków 1972, s. 305–306.

Skrzynka instrumentu staje się klatką z uwięzionym weń ptakiem. Jak pojmować ową „kukulkę zaplątaną w gąszczu srebrnych liści”, zniewoloną przez metaliczne dźwięki?<sup>27</sup>. Zapewne chodzi o barwę dźwiękową klawesynu – zmienną i wieloraką w różnych rejestrach, możliwości repetycji, przystosowanie instrumentu do wykonywania obiegników, ale też – zapewne – o „ptasie kompozycje” klawesynistów francuskich, o swoisty sposób naśladowania natury<sup>28</sup>. Zbigniew Herbert rozważa więc kwestię kolorystyki instrumentu, ograniczonej, co prawda, ale jednak, z czym trudno się sprzeczać, we wnętrzu szkatułki spoczywają muzyczne skarby.

„Metaforyzacja” harfy w prozie poetyckiej Herberta posiłkuje się ikonografią. Obraz wody i szuwarów nie jest tu samoistny. Krajobraz jezior z pojedynczą kolumną-reliktem początkowo wydaje się enigmatyczny, ale tylko przez chwilę, rozproszone bowiem elementy – trzciny, wiatr i kolumna – mają się ułożyć w przedstawienie instrumentu oraz instrumentalistki. Drugą część utworu uznać należy za ekfrazę, gdyż dysponujemy istotną wskazówką poety: „Czarna dziewczyna obejmuje harfę. Jej wielkie egipskie oko płynie wśród strun jak smutna ryba. Daleko za nim małe palce” (*Harfa*, HPG 197). Określenie „czarna dziewczyna” zapewne odnosi się do malowidła z czasów XVIII dynastii zatytułowanego *Egipcjanka grająca na harfie* – instrumencie „najwyżej cenionym”<sup>29</sup> w kraju faraonów. Chyba artystycznie doskonalsza jest harfistka z orszaku „muzykantek” z grobowca Nakht w Tebach, z tego samego okresu. W omawianym utworze zwrócić należy uwagę na ruchy grającej i zarazem poruszenia metaforycznego pejzażu. Konceptyzm poetycki znajduje tu wsparcie w przyjętych regułach malowania postaci,

<sup>27</sup> Ostatnio Jerzy Wiśniewski osobny szkic poświęcił *Klawesynowi* Herberta. Autor wskazuje odwołanie do często wykonywanej miniatury Claude’a Daquina *Le Coucou* (1735), formułuje też domysły na temat nie całkiem – według poety – satysfakcjonującego brzmienia instrumentu: „Można wnioskować, że klawesyn to nie skarbnica nadzwyczajnych dźwięków, łączących w zgodzie czyste tony i srebrzyste szelesty, ale w rzeczywistości miejsce konania wszystkiego, co śpiewne”. J. Wiśniewski, *Szamotanina śpiewnych tonów? „Klawesyn” z tomu „Hermes, pies i gwiazda”* [w:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2015, s. 437.

<sup>28</sup> Zob. B. Pocięj, *Klawesyniści francuscy*, Kraków 1969, s. 127, 178.

<sup>29</sup> C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. S. Ołędzki, Kraków 1989, s. 75. „Czarna Egipcjanka” reprodukowana jest w tej książce.

które zostają rozciągnięte na płaszczyźnie. Egipski artysta uwiecznił oko harfistki widziane w układzie *en face*, twarz – z profilu, ramiona i tors znów – od przodu. Zatem ruch robi wrażenie przepływania, stąd oko i palce układają się w kształt ryby i podążającej za nią ławicy. Oto uzasadnienie iluzorycznego ruchu: w sztuce egipskiej „postać zdaje się równocześnie zwracać do widza i przechodzić obok niego”<sup>30</sup>.

Muzyka przeobraża świat – w sposób magiczny i cudowny. Zatem, by oddać ten rodzaj oddziaływania sztuki dźwięku, najlepiej posłużyć się skondensowaną fabułą baśniową. W prozie poetyckiej *Organista* (HPG) poeta odwołuje się równocześnie do wyglądu instrumentu, emisji dźwięku, techniki gry i form muzycznych. Milczące organy są jak las zimowy, dopiero ich brzmienie sprawia, iż martwe piszczalki rozkrzewiają się różnorodnością brzmień i melodii. Nawiasem mówiąc, metaforyczne przedstawienie organów jako lasu brzozewego odwołujące się do wizualnej wyobraźni odbiorcy, pojawi się wcześniej: w drukowanym w antologii *...każdej chwili wybierać muszę* (1954) wierszu Herberta *Kościół*. Niepozorny demiurg (organista) mieszka w odrębnym świecie, jest panem żywiołu wiatru (wszak instrument zalicza się do aerofonów), a moc, którą dysponuje bohater, sprawia, że możliwa staje się cudowna metamorfoza: „Mieszka w lesie nagich pni. Zaszczepia im liście, gałęzie, całe korony zielone i płomienne. Uderza wiatrem. Niekiedy roznieca pożar zwany fugą albo chorałem” (*Organista*, 228). Ogień kojarzy się z zapośredniczonym przez doskonałą formę przeniesieniem słuchaczy w osobną przestrzeń zasłuchania i zachwytu.

Podobnie skonstruowana została poetycka baśń Herberta o utraconym rajku muzyki – iluzorycznym, istniejącym tak długo jak wykonywany utwór (*Po koncercie*, HPG). Przebieg wykonywanego utworu – w odliczonym odcinku czasu – zbliża się nieuchronnie do ciszy. Zatem finał to imponujące i pełne blasku obwieszczanie kresu wrażenia estetycznego. Ostatni sztych batuty, która przetnie powietrze, działa jak miecz Damoklesa: „Wisi jeszcze nad ściętą głową symfonii żelazny miecz *tutti*”. Puste pulpity – nagie szypułki, z których opadła kantylena płatek po płatku” (*Po koncercie*, HPG 185). Kiedy zapada cisza, przedmioty wracają do swej przyziemnej i przyćmionej postaci. Koniec słuchania wyobraźnia poety zestawia z wędnięciem, zamieraniem. Zwróćmy

<sup>30</sup> M.W. Alpatow, *Historia sztuki*, t.1: *Starożytność*, tłum. [z niemieckiego] M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1976, s. 82.

uwagę na konsekwentne użycia metafor roślinnych. Milczenie, które tworzy negatyw doznań muzycznych, przedstawione zostaje w kształcie przestrzennym: imaginacyjny pejzaż pobojuwiska, czyli powracającego chaosu, nakłada się na obraz opustoszałej estrady. Po koncercie obcujemy tylko z echemi dźwięków, pogłosami form muzycznych. Owa szczególna cisza, kiedy rozpierzchają się zharmonizowane struktury, a poszczególne rejestry głosowe zaczynają istnieć osobno, przetłumaczona zostaje na obrazy i strzępy fabuł. Zatem istnienie „poza symfonią” łowionych uchem resztek kompozycji traci wyrazistą formę. Za pośrednictwem żartu poetyckiego rozpraszają się powaga i wzniosłość. Oto Herbertowy „rozbiór” milczenia: „kocioł – wystygła kadź huku, pęk basów, które śpią pod ścianą jak pijani chłopci, a niżej, najniżej ucięty smyczkiem pukiel” (*Po koncercie*, 185).

W tomie *Hermes, pies i gwiazda* żartobliwe traktaty instrumentologiczne pozwalają na okiełznaną przez humor i niejako wziętą w nawias prezentację wirtuozerii poetyckiej, popis konceptyzmu, a także zabawowo potraktowaną grę z konwencjami poezji uczonej. Humorystyczny dystans wprowadza „refleksję bezosobistą”. „Ja” mówiące przyjmuje rolę konesera, kogoś, kto ze swobodą posługuje się terminologią muzyczną i kto, sięgając po bogaty wystrój metafor, wtajemnicza czytelnika w historię instrumentów muzycznych, ich istotę, budowę i miejsce w kulturze. Wyobraźnia, fantazjowanie i radość tworzenia mikrofabuł sprawiają, że w instrumentologicznych intermediach Herberta zawieszony zostają spory o etykę i estetykę, przestaje być wyczuwalna groza historii, milkną głosy cierpienia. Nic także nie wskazuje na to, że po wielu latach Pan Cogito podejmie zasadniczą rozprawę z obeszładniającą siłą oddziaływania muzyki.

## Koda

W elegijnym rachunku z ostatniego tomu Zbigniewa Herberta *Epilog burzy*, co znamienne, nasila się metaforyka muzyczna. Powracają terminy dobrze znane bywalcom sal koncertowych: nazwy techniki śpiewu, „głosów” w kompozycjach polifonicznych oraz form muzycznej wypowiedzi, w szczególnym jednak znaczeniu, gdyż poeta nie chce składać świadectw własnego wyrafinowania, lecz wskazany repertuar odnosi do nieprzejrzystej, ułomnej kompozycji życia i niedających

się przeniknąć wyroków losu. Według Jacka Łukasiewicza „życie (zmienione w wiersze) okazało się »burzą«, ciągłymi natarciami chaosu, a nie dobrze skomponowaną symfonią”<sup>31</sup>. To prawda, że Herbert zapewne nie zrezygnowałby z pełnych niepokoju jednostkowych wyborów, a w miejsce dramatycznej „egzystencji niedoskonałej” nie wybrałby „modelu pięknie i bezbłędnie skomponowanego życia”<sup>32</sup>. Jednakże poza autoironią oraz wiedzą o tym, że przeniesienie reguł sztuki w obszary „chaotycznej” biografii jest niemożliwe i poza traktowaniem muzyki jako remedium na ból w *Epilogu burzy* zaznacza się inna jeszcze tendencja, mianowicie marzenie o ładzie ostatecznym i odpowiadającej mu próbie skonstruowania wypowiedzi jednoczącej sprzeczne elementy, wreszcie niesprzecznej wewnętrznie, „wypowiedzi ostatecznej” – o jasnym i wyrazistym przesłaniu.

Znamienny pod tym względem jest cykl brewiarzy. Owa prywatna *liturgia horarum* będąca codzienną porcją rozmyślań, powtarzaną modlitwą, a także psalmiczną bądź hymniczną pochwałą Stwórcy i stworzenia<sup>33</sup>, u Herberta układa się w następstwo oczekiwania na wyższy byt, na całość, która wciąż pozostaje niedostępna:

o zdania długie tedy modłę się, zdania lepione w mozołe  
rozległe tak, by w każdym z nich znalazło się lustrzane  
odbicie katedry, wielkie oratorium, tryptyk

(*Brewiarz* [\*\*\* *Panie, obdarz mnie zdolnościami...*], EB 638)

31 J. Łukasiewicz, *Ostatnie książki Herberta* [w:] *Poznanie Herberta 2...*, s. 89. Zob. też tamże, s. 91.

32 A. Legeżyńska, *Pożegnania w twórczości Zbigniewa Herberta* [w:] *teżże, Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 126.

33 Oto fragment rozważań Antoniny Lubaszewskiej: „Liturgia godzin u Herberta stanowi syntezę kilku porządków modlitewnych (mieści się tu i podzięką, i prośba, i skarga, wreszcie rachunek sumienia, a nawet forma spowiedzi), to jedno pozostaje niezmiennie – sam rodzaj modlitewnej formy, czyli wedle pamiętnej definicji Ewagriusza z Pontu: »dialog umysłu z Bogiem«”. A. Lubaszewska, *Poetyka doświadczenia duchowego. W stronę antropologii form literackich*, Kraków 2009, s. 194. Zob. także s. 337–338. Warto też odesłać czytelnika do dwóch prac: A. Sulikowski, „*Brewiarz*” *Zbigniewa Herberta...* (szczególnie s. 64–66); G. Sztukiecka, *Śmierć „moja” – i świat w jej cieniu ukazane w seniliach Zbigniewa Herberta* [w:] *teżże, Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza*, Warszawa 2011, s. 132–134.



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

(*Brewiarz* [\*\*\* *Panie, pomóż nam wymyślić owoc...*], EB 639)

życie moje  
 powinno zatoczyć koło  
 zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata

(*Brewiarz* [\*\*\* *Panie, wiem, że dni moje są policzone...*], EB, 640)

Według Krystyny Pisarkowej cykl *Brewiarzy* zespalają metafory oparte na „kodzie muzycznym” muzykologicznej terminologii i przywołaniu stylów<sup>34</sup>. Zbliżająca się śmierć otwiera inną perspektywę: pomimo nieuchronnego przemijania pozwala afirmować istnienie<sup>35</sup>, a także zestawień rozrzut przypadkowych uśłowań z projekcją ładu odwzorowanego w naturze i dziełach sztuki. Wszakże artysta dochodzi do „kody”. Dobra kompozycja, poddana rygorowi formy, taka jak sonata (cykl sonatowy), piękny śpiew o szlachetnej uspokojonej melodyce i pewności mistrzowskiego wykonania, a także analogiczne wobec tych wzorów zdanie poetyckie, tak ułożone, że mogłoby stać się ekwiwalentem monumentalnych form architektury, muzyki, malarstwa – wiąże się z przeczcuciem elegijnej pełni. W *Brewiarzach* forma muzyczna zespała się z porządkiem składni zdań, tekst Herberta imituje więc reguły sztuki dźwięku, a zasada analogii języków artystycznych zostaje mocno wyeksponowana<sup>36</sup>. Opatrzony sygnałami wątplenia wyobrażenie całości (tekstu, życia i jego transcendentnych odniesień) powraca w wielu rozmaitych kształtach. Wiąże się ze zjawiskiem rytmu i gramatycznej precyzji, z odmierzaniem przebiegu dzieła w czasie, tak jak w barokowej polifonii („aby zdanie główne panowało nad podrzędnymi / kontrolowało ich bieg zawiły, ale wyrazisty jak *basso continuo*”, *Brewiarz* [\*\*\* *Panie, obdarz...*], EB 638), staje się zapowiedzią zrozumienia „prze-

34 K. Pisarkowa, „*To jest ów owoc*”. O „*Brewiarzu* Zbigniewa Herberta [w:] *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2009, s. 371–372.

35 Por. P. Czaplński, *Śmierć, czyli o niedoskonałości* [w:] *Poznanie Herberta...*, s. 302–303.

36 Więcej na ten temat: K. Pisarkowa, „*To jest ów owoc*”..., s. 273 i nn.

ślań losu”. Wszakże śpiewająca w technice *bel canto* dziewczyna jest „ślepa jak przeznaczenie” (*Brewiarz* [\*\*\* *Panie, pomóż...*], EB 639). Być może finalne sumowanie, czyli najważniejszy temat *Brewiarzy*, łączy się z powrotem słyszenia pitagorejskiej muzyki wszechświata. Inaczej niż we wcześniejszym wierszu *Głos* (HPG), w pobliżu *kody* żywota może rozbrzmiewać będzie: „bas czystych głębin” (639).

Elegijne „wszystko” obejmuje dwa układy komplementarne: zestrojenia i niezestrojenia, fragmentu i kompletności, szczegółu oraz istoty. Zwrócić należy uwagę na symbolikę pełni, łączenia się przeciwieństw: „zmierzchu i zaranka” (*Brewiarz* [\*\*\* *Panie, pomóż...*]), narodzin i śmierci (jak powiada poeta: „życie moje / powinno zatoczyć koło” (*Brewiarz* [\*\*\* *Panie, wiem...*])). Metaforykę muzyczną wspierają leksyka geologiczna i przykłady wzięte z natury. W *Brewiarzach* znajdziemy sporo takich słów jak „fałdy”, „bruzdy”, „słoje”, „przepaście”, „głębie”, „kręgi na wodzie”, które można określić mianem elementów retoryki rozwoju i gradacji. Idealny porządek życia jako miarowego narastania sensownych zdarzeń i stopniowej kumulacji doświadczeń w praktyce realizuje się jako dziki rozrost oraz zamęt dysonansów. Zauważamy w tym przeglądzie „dysonansów” raczej szyderczą syntezę sztuk, która nie może pysnić się pięknem oraz znaczeniem. Kompozycja życia w każdym swym okresie – według Herberta – pozostanie niegotowa i wewnętrznie sprzeczna:

na moment przed kodą  
porwane akordy  
źle zestawione kolory i słowa  
jazgot dysonans  
języki chaosu

(*Brewiarz* [\*\*\**Panie, wiem że dni moje są policzone*], EB 640)

Śmiertelnym pozostają „języki chaosu”. Natomiast śmierć jest formą mocną, tak jak doskonałe dzieła sztuki. Jakimś ostatecznym, przekraczającym ludzką miarę zastygnięciem, które uwalnia od cierpienia, ale równocześnie – od świadomości. W cyklu *Brewiarzy*, tak jak w dawnej *ars moriendi*, powraca wzór modlitwy o dobrą śmierć – przemycony, wpisany w prośbę o właściwe słowo poetyckie<sup>37</sup>. Przy czym miejsce

37 Por. J. Kornhauser, *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001, s. 148–150.

ćwiczeń duszy i chrześcijańskiej ufności w omawianej kodzie poetyckiej Zbigniewa Herberta zajmują niepewność, niepokój i meandryczna droga ku nieznanemu Bogu.

Chociaż w wierszach Zbigniewa Herberta repetytoria z estetyki, przywołania terminologii muzykologicznej, aluzje do form i konkretnych utworów, a także – może najczęstsza – refleksja nad społecznym odbiorem dzieł muzycznych tworzą szczególny układ uzupełniających się spostrzeżeń, to jednak w tym przypadku trudno mówić o takim przeżywaniu muzyki, jakie znamy choćby z lektury utworów Iwaszkiewicza czy Gałczyńskiego. Także wiara w raj estetów zostaje mocno naruszona. Dla poetów-monistów muzycznych nigdy nie dość dobrze zestrojonych dźwięków, dla nich najszlachetniejsze poruszenia ducha ludzkiego wiążą się właśnie z muzyką. Inne reguły rządzą poezją Zbigniewa Herberta, idealne światy muzyczne wznoszące się ku transcendencji poddane bowiem zostają pełnemu podejrzeniu oglądowi. Według poety wartości nadto wyżynne skonfrontowane być muszą z przyziemnymi regionami ludzkiego życia.

W utworach poetyckich Herberta znajdziemy formy podobne do konspektów czy też skrótów muzykologicznych wypowiedzi. Dyskurs specjalistyczny, obejmujący formę i znaczenie w muzyce, w tej poezji zawsze pozostaje „na zewnątrz” zwykłego doświadczenia, natomiast dyskurs uczuciowo-impresyjny, owa „płasawica duszy”, kusi dość łatwą dostępnością tajemnicy życia, lecz w istocie obnaża jedynie egzaltację nie w porę, ułatwienia percepcji dzieł muzycznych i własną bezradność w odniesieniu do opisywanego przedmiotu. Przeto muzyka uwodzi – i tej mocy przypominającej zakusy demonów czy wybiegi muzykalnych bestii w rodzaju syren – należy się przeciwstawiać. Skoro czasy są surowe i poezja podporządkowana zostaje powinnościom wobec wspólnoty, jak twierdzi Herbert, poeta powinien, wybierając etykę, odrzucić wzruszenia czystym pięknem. Letargiczne działanie sztuki dźwięku mogłoby bowiem uspić sumienie, znieczulić na wszechobecne zło. Dlatego – w imię moralnych obowiązków – należy dokonać całopalenia wrażliwości, zaaprobować dość szczególną *das musikalische Opfer*.

Herbert jest przenikliwym badaczem emocji związanych z odbiorem muzyki i równocześnie – demaskatorem mitologii uszlachetniającego zasluchania. Zakwestionowane zostają wysokie zakłęcia sztuki, podobnie jej zażyłość z transcendencją. Przy pomocy ironii poeta rozburza iluzje możliwości przekładu języka dźwięków na język słów.

Gniewne stylizowane filipiki (które wygłasza Pan Cogito), świadczące o przewrotności ujęcia, mają ograniczyć wpływ dzieł muzycznych na indywidualną duszę. Jednakże te krytyczne uwagi wcale nie przekreślają przekonania o ważnej roli muzyki w przeżywaniu świata. Powołując się na rozliczne i bogate nawiązania do tej dziedziny sztuki, w znacznym stopniu zrewidować należy twierdzenie dotyczące „pewnej hierarchii zawartej *implicite* w pismach Herberta”. Mianowicie – według Bogdany Carpenter – układ sztuk w poezji Herberta przypominałby drabinę, zaś „muzyka znajduje się na najniższym szczeblu tej drabiny, podczas gdy architektura i malarstwo mają miejsce u jej szczytu”<sup>38</sup>. Takie rozpoznanie daje się utrzymać w mocy, ale w ograniczonym zakresie. Raczej odpowiada ono „hierarchii zmysłów”, jednakże na zagadnieniu sensualnego odbioru świata rzecz się nie kończy. Otóż równie istotne w poezji Herberta okazują się intelektualne podejście do muzyki, a także pamięć o muzycznych wtajemniczeniach.

Wrażenia muzyczne ulegają interioryzacji. Pamięć w opowieści biograficznej obejmuje też sonosferę. Tak jak w wierszu *Dalida* (EB), w którym dzięki zapamiętanym „taktom melodii” możliwa jest orientacja w datach regulujących przebieg życia wpisanego w historię. Podziękowanie dla piosenek prawie-że pozbawione zostało ironii, sarkazm zaś objawia się we frazie, która mówi o tym, że „tyrania / upiększona / została / piosenkami” (*Dalida*, 643). Tutaj oczywiście ujawnia się na pół wstydlivy romans z kulturą masową. Natomiast raz po raz wspiera poetę wysoka kultura muzyczna. Takie artystyczne spożytkowanie erudycji, a także odbiorczej wrażliwości odnajdziemy w esejach Herberta, w których reminiscencje muzyczne w sposób wirtuozowski wnikają w reguły opisu dzieł malarskich. W prozach poetyckich z tomu *Hermes, pies i gwiazda* baśniowa fantastyka, która służy opisowi instrumentów muzycznych, tworzy szczególnie kontrast dla surowych wierszy moralisty. Ten drugi głos poety, z czasem zanikający, pozwala na swobodne potraktowanie materii słowa, na ujawnienie finezyjnego humoru poetyckiego.

Na przeciwnym biegunie lokuje się kluczowa dla autora *Epilogu burzy* problematyka cierpienia. Kaleki instrument przeszywanego bólem ciała nie nadaje się do wykonywania skomplikowanych i subtelnych

---

<sup>38</sup> Oba cytaty: B. Carpenter, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, tłum. M. Heydel [w:] *Poznawanie Herberta 2...*, s. 224.

melodii. Cierpienie jest monotonne w swej ekspresji, pozbawione dramaturgii oraz rozwoju. Nie daje się również określać przez jakieś właściwości przynoszone z zewnątrz. W tym sensie w wierszach Herberta cierpienie staje się niemuzyczne, gdyż unika zmiennych modulacji. Według poety muzyka nie może łagodzić tragizmu naszego istnienia.

W wierszach-pożegnaniach odbudowuje się równoległość pomiędzy formami muzycznymi a porządkiem ludzkiego życia. Otóż zamęt dysonansów określających przypadki egzystencji dopełniany jest przez eschatologiczne marzenie o ostatecznej harmonii. W lirykach z tomu *Epilog burzy* odczuwanie muzyki zwraca się przeciwko rozpadowi rzeczy, orkiestrze chaosu, dezintegracji osoby, rozprasaniu się wartości.



# Elegie Zbigniewa Herberta

## Przywracanie pamięci

Elegie na odejście układa w tomie *Struna światła* efektownie debiutujący poeta, elegie na odejście w swych ostatnich zbiorach wierszy ogłasza twórca dojrzały i uznany. W liryce Zbigniewa Herberta powraca w różnych postaciach pamięć gatunku elegijnego. Nie chcę przez to powiedzieć, że architektonika tematyczno-retoryczna przez lata nie ulegała przemianom<sup>1</sup>. Przeciwnie: wierność, którą artysta zachowuje wobec wyboru takiej składni poetyckiej, ale i – co ważniejsze – wizji świata, oznacza w tym przypadku uważną destylację wątków utraty, pożegnania, porzucenia, wydziedziczenia, banicji. Pytania o ten rodzaj ludzkich doświadczeń zadawane są wciąż od nowa, zaś uzyskiwane odpowiedzi według poety mają wyłącznie charakter fragmentaryczny, szkicowy.

Wizja antropologiczna w lirykach Zbigniewa Herberta obejmuje różne dziedziny ludzkiej aktywności oraz rozmaite punkty, w których jednostka styka się z rzeczywistością widzialną. Spotkanie z rzeczami i zjawiskami ma przebieg bardzo dramatyczny, choć u Herberta opowiadanie o tym pozbawione zostaje gwałtownego wyrazu. Jak wskazuje doświadczenie, monolit zasad moralnych kruszy się w praktycznym zastosowaniu. Człowiek wydany na próbę społecznych działań, okreśłany

---

<sup>1</sup> „Dla Herberta [...] elegijność to – obok ironii – najważniejsza, a chronologicznie z pewnością pierwsza tonacja liryczna” – pisze Małgorzata Mikołajczak, *W cieńnię heksametru*. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 72. Anna Legeżyńska uważa, iż „wziąwszy pod uwagę wyróżniający późne tomy splot elegijno-ironiczny, można spojrzeć na całą twórczość Zbigniewa Herberta jak na dzieło Wielkiego Sceptyka”. Taż, *Pożegnania w twórczości Zbigniewa Herberta...*, s. 103 [wyróżnienie autorki].

przez historyczne fatum realizuje gorsze scenariusze własnego życia w porównaniu z tym, co mogłoby się zdarzyć. Naiwną wiarę w świat dobry i sprawiedliwy, w mądrość wcieloną w istnienie, koryguje wiedza dojrzała – odrzucająca miraż kuszących pozorów.

Myśl artysty oscyluje pomiędzy konkretem historycznym a uniwersalnym planem egzystencji. W utworach z okresu *Struny światła* znajdziemy zarówno przykłady elegijnej poezji martyrologicznej, jak i liryki filozofującej, która w centrum uwagi umieszcza problem upływającego czasu. Nie sposób oddzielić obu wzorów. Zmarli przedłużają swoje istnienie w pamięci żywych, żywi, odwracając się od bohaterów i grobów, próbując smakować wielokształtną rzeczywistość, w każdym atomie bytu odkrywają postępy śmierci.

W wierszach Zbigniewa Herberta tradycyjny kształt lamentu poetyckiego poświęconego tym, którzy odeszli, ulega znacznym modyfikacjom. Przy czym poeta nie pragnie deprecjonować jakości oraz sensu ofiary. Raczej w stan podejrzenia postawiona zostaje oficjalna „cywilizacja pomników” sprowadzająca przeszłość do kilku przykładów heroizmu – często poddanego ideologicznym wykładniom, gdy tymczasem prawdziwe, nieupozowane, nieopracowane przez mit świadectwa skazane zostają na unicestwienie.

Zwyczaj odwiedzania cmentarzy ma dwuznaczną wymowę spłaty długu za to, że żyjemy, czy jeszcze bardziej drastycznie: może być odczytywany jako manifestacja chwilowej co prawda, lecz nieograniczonej władzy żywych nad zmarłymi. W istocie Herbert układa elegie dla słabnącej ludzkiej pamięci, która nie potrafi dochować wierności umarłym. Odprawia pogrzeby trwałych wspomnień. Cmentarne rytuały spotkań „na rogu alei żywych / i nowego świata” (*Cmentarz warszawski*, s. 38) nie mogą zastąpić obowiązku pamiętania. Spokój epitafium kłamie paroksyzmowi śmierci. Przemilczane zostają ważne jej okoliczności:

wapno na domy i groby  
wapno na pamięć

ostatnie echo salwy  
uformowane w kamienną płytę  
i zwięzły napis  
spokojną antyką

(37)



„Podziemne” bytowanie zmarłych – w dosłownym i metaforycznym sensie – staje się przedłużeniem konspiracji za życia. Wiedza o tych, którzy z powodów politycznych zostali wykreśleni ze zbiorowej pamięci, jest niejawną. Nieupamiętnieni w słowie bohaterowie jakby nigdy nie istnieli. Poza postrzeganą nekropolią z napisami nagrobnymi znajduje się cmentarz dla bezimiennych: w głębszych pokładach ziemi, w utajonych obszarach świadomości. Adam Michnik, myśląc o sytuacji politycznej i historycznej po zakończeniu wojny, aluzyjnie przywołując pamięć ofiar stalinizmu w Polsce, tak określił postawę poety: Herbert „pozostał na zawsze »strażnikiem grobów« osądzającym świat z perspektywy wartości wtedy podeptanych i ludzi wtedy zabitych”<sup>2</sup>.

Obszary życia i śmierci w tym przypadku właściwie nie różnią się od siebie. Może zachowany pod powiekami obraz, może świadectwa w słowie są jedynymi formami ocalenia:

Gdy było bardzo źle  
 skakali w oczy naprzeciw  
 i zamykali je mocno  
 [...]
 do końca byli mężni  
 do końca byli wierni  
 do końca byli podobni  
 jak dwie krople  
 zatrzymane na skraju twarzy

(*Dwie krople*, s. 7)

Kto zginął, kto żyje – nie takie znowu to ważne. Ostatnie spojrzenie staje się paktem wierności. Owa wierność nie ma charakteru deklaratywnego, lecz „zakorzeniona jest w ściśle personalistycznej perspektywie”<sup>3</sup>. Życie służyć ma pamięci o zmarłych. Pisanie – dawaniu świadectwa. Elegijny motyw łez wprowadzony został bardzo dyskretnie: jako pewien odcień znaczeniowy metafory organizującej całość wypowiedzi. Mowa i milczenie, podobnie jak pamięć i zapomnianie tworzą u Herberta dynamiczny układ napięć. Refleksja nie ma nic wspólnego z wielością słów. Nie można odzywać się w chórze ani też sięgać po gotowe formuły językowe. U Herberta raz po raz pojawia

<sup>2</sup> A. Michnik, *Potęga smaku* [w:] *Z dziejów honoru w Polsce. Wypisy więzienne*, Paryż 1985, s. 200. Por także: T. Burek, *Herbert – linia wierności...*, s. 229–231.

<sup>3</sup> A. Franaszek, *Ciemne źródło...*, s. 114.

się wątpliwość, czy pochwała piękna tego, co jest, nie stanowi zdrady umarłych. To właśnie umarli słuchają głosu poety. Jednakże głos ten nie może brzmieć fałszywie.

O właściwą artykulację oraz wolny od narzuconego kłamstwa obraz przeszłości należy nieustannie walczyć. Pamięć wymaga starannego odnawiania, inaczej zmarnieje bezpowrotnie. W wierszu *Las Ardeński* (sś) przywoływanie przeszłości ma postać sekretnej modlitwy lub prywatnej magii. Zapomniana, nieujawniona hekatomba jest tak odległa od spraw współczesnych, że prawie baśniowa. We *Wrózeniu* (sś) „linia wierności” wobec umarłych wśród innych linii papilarnych ręki jest ukryta, gdyż sięga w głąb ciała. Rzecz najbardziej własna – ludzkie ciało – używa schronienia umarłym. Metafora, która również powtarza się w innych lirykach, określa interioryzację przeżycia.

Nie odkrywanie Arkadii, lecz jedynie podróż przez Styks staje się udziałem człowieka naznaczonego opisywanym doświadczeniem (*Balkony*, HPG), „zwykłe życie” zagraża pamięci, przeto „strażnik grobów” nie ulega tego rodzaju podszeptom rozsądku. Ale z drugiej strony by obronić się przed mitologią heroiczną, wybór praktycznej krzątaniny i trywialnych cnót przystosowania, choć dostrzegamy w tym ironię<sup>4</sup>, może okazać się trenem żałobnym dla „pięknych umarłych” (*Substancja*, HPG).

W opisywanej serii utworów nieustanne czuwanie i lęk przed zdradą zapomnienia wybijają się na plan pierwszy. Zniszczenie prawdziwie ludzkiego świata wartości przez najazd barbarzyństwa, ta katastrofa w wielkiej kosmicznej skali, wcale nie zwalnia od nakazu mówienia prawdy:

cóż nam – na wietrze drzeć  
i znów w popioły chuchać mącić eter  
gryźć palce szukać próżnych słów  
i wlec za sobą cień poległych

(*Do Marka Aurelego*, sś 26)

Motyw „słów na wietrze” wielokrotnie powraca w liryce Herberta. Według mówiącego poetyka lamentu rozmija się oczekiwaniami odbiorcy – uświadomiona świadomość nie życzy sobie komunikatów o zbrodniach

<sup>4</sup> O postaciach ironii w tym wierszu i tekstach pokrewnych zob. S. Stabro, *Poetycka idea narodu w „Substancji” Zbigniewa Herberta i „Narodzie” Czesława Miłosza*

historii, katastrofach, nieszczęściach. Do Nekropolis poety wiedzie labirynt. Miejsce to pozostaje nieoznaczone. Umarłym odmówiono skrawka ziemi. Żywiół powietrza staje się przestrzenią, w której mogą oni zamieszkać: „w dzwonie powietrza mają schron // [...] z powietrza wody wapna ziemi / zrobiono raj ich anioł wiatru / rozetrze ciało w dłoni” (*Ballada o tym że nie giniemy*, s. 54); „Puste miejsce / lecz wciąż ponad nim drży powietrze / po tamtych głosach” (*Prolog*, N 317). W trenie dla żołnierzy AK dręcząca nieobecność i tragiczne milczenie paradoksalnie stają się mocnymi znakami przywracanej obecności. Wprawdzie lamenujący się zagubili czy roztopili w bieżącym życiu, ale wierną pamięć wyraża suchy dźwięk – nieprzekupna mowa przedmiotów: Teraz nikt nie płacze / chrzesczą w pudełku po zapalkach / guziki z żołnierskiego płaszcza” (*Prolog*, 315).

W tej grupie utworów zaznacza się „kompleks Antygony”. Pożegnanie poetyckie ma być zarazem upamiętnieniem. Trwałym śladem sprzeciwiającym się nicości. Rytuał pogrzebu w tej liryce trwa nieustannie (*Nasz strach*, SP; *Prolog*). Jednakże żałobny lament poety nie uwzględni wszystkich poległych, „troska” o nich po wielu latach okaże się daremna. Dopiero w tomie *Rovigo* i kolejnych zbiorach Zbigniew Herbert ujawnia tę niemożliwą równoległość greckiej tragedii z nakazami pamięci:

nie opłakała ich Elektra  
nie pogrzebała Antygona  
i będą tak przez całą wieczność  
w głębokim śniegu wiecznie konać

(*Wilki*, R 594)

Obrona sprawy heroizmu, honoru, poświęcenia, kierowana jest bezwzruskowym nakazem wewnętrznym. Podporządkowuje swe przesłania niedającej się zakwestionować ani w żadnej mierze zrelatywizować – absolutnej etyce wierności<sup>5</sup>.

[w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005, s. 223–226.

5 Por. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii...*, s. 118–119.

## Spokój Seneki

We wczesnych wierszach Zbigniewa Herberta ujawnia się także inna retoryka pożegnania i odchodzenia. Zastanowić się warto nad kilkoma wersjami projektu „dziejów pośmiertnych”. W *Testamencie* (sś) krążenie w postaci kropli wody między niebem a ziemią tłumaczy się jako niemożliwość powrotu do „źródeł spokoju” (40). Cóż oznacza takie nieosiągalne marzenie o tym, by zespolić się z rytmem natury, zrozumieć sens niejasnej mowy czterech żywiołów? Metafizyczną jedność wszystkich istnień, poszukiwanie esencji bytu, pozbycie się egzystencjalnej troski?

W *Wersetach panteisty* (sś) Herbert jeszcze wyraźniej mówi o tym życiowym rachunku: dotarcie do uniwersalnej zasady istnienia, jak można wiersz odczytywać, okupione zostaje utratą właściwości najbardziej ludzkich – wahania poznawczego, otwarcia na tajemnicę. Człowiek Herberta pozostaje odgradzony od świata, prowadzi pełen niepewności żywot osobny. Nie bez powodu przecież poeta stale posługuje się pojmowanymi i epistemologicznie, i etycznie określeniami, takimi jak „odległość”, „nicość”, „przepaść”.

W chyba najbardziej stoickim wierszu Zbigniewa Herberta *Dojrzałość* przeczytamy:

behradni jak dzieci  
i doświadczeni jak starcy  
jesteśmy po prostu wolni  
to znaczy gotowi odejść

(HPG III)

Wymieniony w tym wierszu z imienia Seneka (nocny gość, zjawia z przeszłości kultury) dostarczył wzoru umierania, był bowiem gotów na godne i spokojne przyjęcie wyroku śmierci. Jak chce tradycja, do końca dyktował swoje myśli. Wolność oznaczałaby tedy opanowanie lęku przed śmiercią. Lucius Annaeus Seneca nauczał: „Co się tyczy śmierci, uważajmy się za ludzi straconych, [...] jest największym tchórzostwem i brakiem rozsądku, jeżeli ktoś czyni wszystko, by odroczyć chwilę swej śmierci”<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> L.A. Seneka, *O zjawiskach natury (Wybór pism)*, tłum. L. Joachimowicz [w:] L. Joachimowicz, *Seneka*, Warszawa 1977, s. 237.

Stoicka szkoła myślenia Sokratesa, Seneki, Marka Aureliusza przywoływanych przez Zbigniewa Herberta traktuje śmierć jako zwykłe zjawisko natury. Zgoda na takie pojmowanie rzeczy świadczyłaby o doskonałości moralnej. Etyka filozofów stoickich odrzuca namiętności oraz uczucia. A przecież Herbert polemizuje z poglądami stoików<sup>7</sup>. *Dojrzałość* to opowieść o utracie miłości i nadziei, o wyzbyciu się niepokoju oczekiwania na wypadki przyszłe. Mądrość rezygnacji przychodzi zbyt wcześnie. Pokolenie wojenne pozbawione zostało przez historię możliwości młodzieńczego eksperymentowania z życiem, które się dopiero zaczynało. Zdobyta wiedza o śmierci może być nazwana stoicyzmem nie w porę bądź stoicyzmem niechcianym.

Poeta elegijny dysponuje spojrzeniem „z drugiej strony istnienia”. Układ zdarzeń nie dąży już w stronę niepojętych rozwiązań, zatrzymane zostaje rozwój doświadczeń. Przyjmuje się niejako „na próbę”, że świat oswojony przez poznanie ludzkie dobiegł kresu. Zgromadzona wiedza jest przedmiotem refleksji, przy czym odrzucona zostaje wiara w to, że pojawiają się jakieś systemowo uporządkowane wyjaśnienia. Dowodów na tak określone stanowisko znajdziemy bardzo wiele. Weźmy na przykład znany wiersz *Szuflada* (SP), w którym wierność wybranej postawie – zmaganie się „pustką”, ze światem pozbawionym etycznych wartości, z odejściem od wysokich młodzieńczych ideałów (i złudzeń) – obowiązywać ma do chwili śmierci.

Spokojna mądrość pozwala z oddalonej perspektywy spojrzeć na fenomen umierania. W wierszach Herberta, w których tematem wiodącym są „rzeczy prawdziwie ostateczne”<sup>8</sup>, pocieszenia filozoficzne nie mogą być jednakże absolutyzowane. Formuły mędrców nie dotyczą ani złowrogo tajemniczej, nieracjonalnej historii, ani fenomenowi cierpienia<sup>9</sup>. Łącznie z innymi sposobami interpretowania świata okazują się po prostu nieprzydatne. Wskazanych doświadczeń w aktach mowy nie da się oswoić i w sposób zadowalający wytłumaczyć. Dwa bieguny elegijności – prywatne *martyrologium*, w którym poeta żegna i zarazem upamiętnia zmarłych, oraz kształcenie filozoficznego dystansu wobec

7 O odrzuceniu przez Herberta stoicyzmu pisze Stanisław Barańczak: *Uciekinier z Utopii...*, s. 115, 121. O stoicyzmie u Herberta zob. J. Trznadel, *Kamieniowanie mądrości* [w:] tegoż, *Płomień obdarzony rozumem*, Warszawa 1978, s. 141–142.

8 J. Łukasiewicz, *Herbert*, Wrocław 2001, s. 225.

9 Por. esej R. Przybylskiego, *Między cierpieniem a formą...*, s. 124–175.

przemijania istniejących rzeczy tworzą u Herberta przestrzeń znaczeniową, w której mieszczą się rozmaite próby artystyczne ze zmienną recepturą składników: patosu, współczucia, ironii.

Podjęta problematyka wymaga oglądu z wielu perspektyw. Zainteresowanie Herberta światami unicestwionymi przez czas i historię, światami, które w świadomości poety przedłużają swoje istnienie, wcale nie słabnie, gdyż tak zaplanowana refleksja rozświetla niewyraźne sensy przeżytych zdarzeń, a zatem pomocna okazać się może w odczytywaniu własnej biografii połączonej ze zbiorowym polskim losem. Oczywiście kategorie wygnania i wydziedziczenia nie ograniczają się u Herberta do dziejowych kataklizmów, politycznych szalbierstw, społecznej niedoli narodów, lecz obejmują także inne domeny: filozofii, kultury, religii.

Jak opisać utraconą przeszłość, by rozmiary klęski były widoczne, a zarazem by emocje nie zapanowały nad rzeczową analizą i bezrozumna rozpacz nie zmusiła poety do krzyku? Zbigniew Herbert unika gwałtownej ekspresji. Chciałby zachować równowagę ducha w niezrównoważonych czasach, spokojnie przeciwstawić się przemocy, dyskretnie współczuć ludzkiemu cierpieniu. I choć to jest szczególnie trudne dla umysłów sceptycznych, zmniejszyć odległość, jaka dzieli jednostkę od ludzi i rzeczy, ograniczyć nieposłuszeństwo języka w zakresie nazywania i wyrażania. Wybierając „niemodne cnoty”<sup>10</sup>, poeta wie doskonale, że znalazł się na pozycjach straconych.

## Styl elegijny

Wyzywająca anachroniczność postawy i wojujący, choć podany w ironicznym cudzysłowie, tradycjonalizm szukają u Herberta oparcia w dawnych konwencjach literackich, w których role poety były wyraźnie określone. Oczywiście w odczytywanych wierszach układ norm wypowiedzi bywa i przemieszany, zaś jej czysta postać tradycyjnych gatunków

<sup>10</sup> J.M. Ruszar tak tę kwestię ujmuje: „Herbert zdaje się wyznawać [arystotelesowską] etykę dzielności, to znaczy w pierwszej kolejności wskazuje na cnotę jako najpewniejszy fundament dobrego postępowania”. Tegoż, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, posł. J. Życiński, Lublin 2004, s. 66. Zob. także: S. Barańczak, *Cnota, nadzieja, ironia (Zbigniew Herbert: „Pan Cogito o cnotcie” [w:] tegoż, Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytlumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 71–85.

zderzona zostaje ze współczesnymi estetykami<sup>11</sup>. Jan Błoński pisze, że Herbert przywołuje: „rozmaite konwencje gatunkowe, które wykształcony czytelnik (a takiego poezja Herberta zakłada!) zachował w pamięci. Ułamki ody, elegii, epigramatu czy poematu opisowego współlistnieją momentalnie w tych niedługich utworach”<sup>12</sup>. Można rzecz jeszcze inaczej określić: poeta posługuje się „aluzjami gatunkowymi”. Z drugiej strony klasycyzm, dostrzegany przez krytyków zazwyczaj na poziomie światopoglądu, sam się unicestwił<sup>13</sup>. Jednakże ten odziedziczony kierunek literacki u Herberta zmienił swą postać, przedłużył aktualność, przeszedłszy próbę katastrofy. Załamaniu uległa wizja sensownie uporządkowanego świata. Natomiast konieczna stała się odbudowa wiary w stałe wartości. Udział tradycji w przywracaniu ładu i sensu ludzkiego życia jest tym wyraźniejszy, im bardziej narusza współczesne przyzwyczajenia odbiorcy.

O dystansie i chłodnym rozumowaniu w poezji Herberta, które pod powierzchnią takich pozorów ukrywają niepokój, tragizm istnienia, żarliwość przeżyć, o dziwnym pomieszaniu ironii ze współczuciem, nikogo nie trzeba przekonywać. Elegia doskonale koresponduje z tymi założeniami poetyckimi jako gatunek, który uchyla się sformalizowanym rygorom, synkretyczny, czyli łączący się łatwo z innymi konwencjami mówienia (tremem, żalem czy „heroidą”) i równocześnie otwarty na problematykę aksjologiczną. Herbert – specjalista od wartości utraczonych – w istotny sposób odnowił styl elegii.

Przywołane sądy o gatunku, gdyby nie dziewiętnastowieczny sztafż językowy, mogłyby uchodzić za program Herberta. Jak nauczał Kazimierz Brodziński:

[Poezie elegicznemu] należy się wyrzec ozdób innym rodzajom właściwych; przedmiot jego jest mały lub żaden, którym ciekawości nie wzbudzi; jest zwykle tak powszechny, że trudno coś nowego o nim powiedzieć. [...] Wszystko tu od uroków stylu i smaku zawisło. [...] Nie są elegiście obojętne piękności lekkie i wesołe, wzniosłe, a nawet głębokie, ale wszystkie te krainy imaginacji

<sup>11</sup> W szkicu *Arkadyjczyk w obłożonym mieście* (*O poezji Zbigniewa Herberta*) Edward Balcerzan pisze o „poetyce konfrontacyjnej”, mając na myśli stały „konflikt czasów i kultur”; „*Twórczość*” 1986, nr 10, s. 52–53.

<sup>12</sup> J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie* [w:] tegoż, *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 73.

<sup>13</sup> Zob. A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito...*, także: J.Z. Lichański, *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej*, „*Poezja*” 1972, nr 6, s. 45–54.

powinien przeglądać okiem spokojnym i w malowaniu onych zawsze je pewnym cieniem obciążać<sup>14</sup>.

Znajdziemy tutaj i odprawę dla „ornamentatorów”, i umiłowanie przeżyć powszednich, i „potęgę smaku”, i kroplę ciemności, również, co brzmi jak fragment z wiersza *Kamyk* (SP), ideał oglądu wszystkich rzeczy, na które patrzeć należy: „okiem spokojnym bardzo jasnym” (286). W wierszach Herberta, ujmując rzecz w gwałtownym skrócie, liczy się przede wszystkim zahartowanie ducha odpornego na konieczności, czyli zbrodnie historii, a na innym, równoległym planie – dzielność w przyjmowaniu ostatecznych ludzkich przeznaczeń. Język „wydziedziczenia”<sup>15</sup> wyposażony został w specjalny rynsztunek retoryczny. Rzeczowość, prostota<sup>16</sup>, medytacyjność, pewien stopień peryfrastyczności (można tu mówić o „eufemizmach pozornych”), skłonność do uogólnień – czasami mamy do czynienia z pastiszami rozpraw filozoficznych, traktatowość, poetyka centonu: przytaczanie, glosowanie i komentowanie tekstów, niedopowiedzenia, przemilczenia – oto wyznaczniki stylu poetyckiego Zbigniewa Herberta. Mówiący ujawnia niepewność, podkreśla ważną rolę doświadczenia, odrzucając jednak mentorstwo. Dopuszcza też do głosu znużenie światem. Wskazane cechy wypowiedzi najpełniej zostają zrealizowane w tomach *Pan Cogito*, *Elegia na odejście*, *Epilog burzy*. Można w tym miejscu zaproponować nazwę „dyskurs wieku męskiego”. Mówi do nas: „poeta w pewnym wieku / w środku niepewnego wieku” (*Pan Cogito a poeta w pewnym wieku*, PC 403) – zdemaskowany tutaj jako żaloszny naśladowca aktualnych tendencji w kulturze (wychylony ku przeszłości), anachroniczny modernista, przedstawiony jako pisarz rozdwojony – śmieszny i tragiczny, jako człowiek zdumiony cielesną metamorfozą, schodzeniem ku starości, które naśladuje życie roślin: „ogłada o świecie / swoją rękę / dziwi się skórze / podobnej do kory (405). Krzysztof Dybciak zauważa, iż: „Herbert stworzył w pełni współczesną wersję stylu melancholijnego...”<sup>17</sup>. Nie pomylę się bardzo, jeśli uznam za właściwe określenie: styl eligijny.

<sup>14</sup> K. Brodziński, *O elegii* [w:] tegoż, *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. 1, oprac., wstęp Z.J. Nowak, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 195.

<sup>15</sup> Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii...*, s. 32 i nn.

<sup>16</sup> Tę właściwość eksponował Jerzy Kwiatkowski, *Imiona prostoty* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973, s. 360–374.

<sup>17</sup> K. Dybciak, *W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości* [w:] tegoż, *Gry i kastrofy*, Warszawa 1980, s. 118.



## W poszukiwaniu utraconego miasta

W wierszach Zbigniewa Herberta bez ustanku powracają obrazy opuszczania własnego miejsca na ziemi i ratowania szczątków zagrożonego dziedzictwa. Na przykład próba ocalenia w pamięci Lwowa – miasta dzieciństwa – kończy się powodzeniem bardzo problematycznym. „Oko wewnętrzne” rejestruje tylko przypadkowe, niepowiązane ze sobą obrazy. „Powidok” Herbertowego „miasta bez imienia” nie może zjawić się w kompletnym kształcie. By określić kaleką naturę pamięci przywołującej plan utraconego *polis*, Herbert używa kilku znamienych metafor wskazujących na rozproszenie wyobrażeń czy ich roztopienie się w obcych żywiołach. Wspomnijmy o skarbcu „z dziurawym dnem”, o ulicach i placach prowadzących roślinny, utajony żywot na dnie oceanu, o powietrzu – przezroczystym ekranie – które przechowuje i wyświetla fragmenty osobistej topografii przeszłości. Oddzielenie „ja” od niezbędnego do życia miasta uobecnia się w obrazach zamknięcia bramy (*Moje miasto*, HPG) czy uwięzienia w kredowym kole (*Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*, PC).

Umykanie wyobrażeń poeta łączy z niezamierzoną zdradą wobec idei czy utopii odbudowy miasta we własnej świadomości. Charakter fragmentu ma także autobiograficzna rekonstrukcja:

emigranci w złamanych kaszkietach  
skarżą się na ubytek substancji

(*Moje miasto*, 136)

Na temat utraconego miasta ułożyć można „negatywną odę”, to znaczy ironiczną pochwałę niemożliwości opisu. Tak dzieje się w wierszu *Nigdy o tobie* (HPG 109), w którym ukazany zostaje magiczny związek między „umieraniem za morzem” a chorobą domu – fizycznym rozpadem materii miejsca urodzenia. W tym przypadku ważniejsza jednak jest utrata wrażeń sensualnych, atrofia wrażeń wzroku, słuchu, dotyku:

Chciałbym właściwie napisać o klamce furtki tego domu  
o jej szorstkim uścisku i przyjaznym skrzypieniu  
i choć wiem o niej tak wiele  
powtarzam tylko okrutnie pospolitą litanię słów

Prawdziwa mowa zmysłów okazuje się nieprzetłumaczalna, kalekie słowa rejestrują jedynie odległe odpryski tamtych wrażeń. Bezradnemu

poecie, który nie chce powtarzać prostych wzorów literatury nostalgicznej, pozostają uroczyste zaklinanie, inkantacje, strzeliste modlitwy – bez wiary w ich skuteczność. Funeralna wyobraźnia przywołuje motyw pogrzebu – pożegnania z miejscem. Odjeżdżający znalazł się już po drugiej stronie czasu. (Wyjechać to w jakimś sensie także – umrzeć). Spojrzenie nie ogarnia aktualnych spraw tego, kto przebywał w mieście, skupia się natomiast na ujawnionych nagle obrazach rozpadu:

tynk układa na bruku szary wieniec  
 ciągną się włosy kurzu prawie w nieskończoność  
 [...]
   
 środkiem miasta z pośpiechem ubogich pogrzebów  
 po rzece płynie barka naładowana gruzem

(*Pożegnanie miasta*, N 324)

Realne miasto przeobraża się w miasto-ethos, gdzie zdeponowane zostały najcenniejsze wartości<sup>18</sup>. Pamięć niewierna konkretom, język oddalony od rzeczy, nietrwałość mitów, zmienność życia – te czynniki warunkują poczucie wydziedziczenia. Jednakże „emigracja właściwa”, świadome opuszczenie swego miejsca urodzenia, wybór innej wersji własnej biografii, niekiedy nawet pragmatycznie słusznej, intelektualnie ciekawej, artystycznie inspirującej, naruszałyby najważniejsze zasady etyczne w omawianym piarstwie.

Powrót do ojczyzny winien nastąpić bez liczenia się z wysoką ceną, jaką przyjdzie zapłacić za taką decyzję. Jak zauważa Edward Balcerzan:

Jeżeli ojczyzna będzie grą o życie, to obczyzna jest obrazem śmierci [...]. Nie, nostalgia nie jest [w *Powrocie prokonsula* – W.L.] pozorem czy maską; nie jest pozorem także w wierszu *Pan Cogito – powrót*. W obu wierszach rozgrywa się dramat wierności: trudnej, może nawet niebezpiecznej śmiertelnie<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> O motywie miasta u Herberta pisze między innymi T. Burek, *Herbert – linia wierności...*, s. 235–237. Por. także J. Kwiatkowski, *Polski archetyp obłączenia*, „Znak” 1988, nr 11, s. 48–52. W swej książce Anna Mazurkiewicz-Szczyszek pisze o związkach przestrzeni i wartości: *W asyście jakich dzwońów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008, s. 29–31, 60–64.

<sup>19</sup> E. Balcerzan, *Arkadyjczyk w obłączonym mieście...*, s. 61. Por. także B. Carpenter, *Czesław Miłosz i Zbigniew Herbert; poeta wygnania i poeta powrotu* [w:] *Literatura polska na obczyźnie*, red. J. Bujnowski, Londyn 1988, s. 183–187.

Odzyskane miasto staje się na powrót miastem utraconym, miastem ruin, poniżonych wartości i bluźnierczego podeptania *sacrum* (*Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, *Przesłanie Pana Cogito*, PC; *Babylon*, *Porzucony*, ROM). Poetyka oniryczna nie łagodzi poczucia klęski. Wędług Anny Mazurkiewicz-Szczyszek

realistyczna mapa miasta nie zostaje jednak wyśniona do końca, nad dokładnością odwzorowania bierze górę utrata *urbs*. [...] Nakreślony w przeobrażającym się w koszmar marzeniu sennym plan Lwowa nakłada się na obraz ulotnej pamięci<sup>20</sup>.

W mieście, w którym wszystko zostało zmienione i przybysz nie może odnaleźć znaków orientacji, tak niegdyś wyraźnych, spełnia się codziennie apokaliptyczna katastrofa – historyczne i zarazem prywatne *finimondo*. Idea miasta-ojczyzny jest jednak niezniszczalna, nawet wtedy, gdy – jak przeczytamy w wierszu *Babylon* (ROM 480) – „wszystko trzeba zaczynać od gorzkiej wiedzy od trawy”.

W zbiorze *Epilog burzy* Zbigniew Herbert w tonie elegijnym powraca do prywatnego rozliczenia z utraconą przestrzenią miejską, przy czym rozwijają się tu równoległe dwie linie tematyczne – nostalgiczna i metafizyczna. W wierszu *W mieście* poeta wykorzystuje obrazy i rytmy zdania z liryku Czesława Miłosza *W mojej ojczyźnie*, rozwijając skomplikowany i wielowątkowy dialog z polskim noblistą<sup>21</sup> i zarazem przedstawiając siebie jako wygnańca. Idealny obraz miejsca kształtuje baśń o wodzie żywej – w tej wersji przywracającej wiarę w powrót do Lwowa, jednakże taka możliwość zostaje odrzucona, gdyż pamięć o mieście jest pokarmem niezbędnym, choć gorzkim, strawą zatruwającą lata. Miasto wież, jak można ten fragment odczytywać, staje się fatamorganą strudzonego wędrowca:

w moim mieście którego nie ma na żadnej mapie  
świata jest taki chleb co żywić może  
całe życie czarny jak wiara że znowu ujrzycie  
kamień chleb wodę trwanie wież o świcie

(*W mieście*, EB 679)

<sup>20</sup> A. Mazurkiewicz-Szczyszek, *W asyście jakich dzwonów...*, s. 101–102.

<sup>21</sup> Zob. A. Fiut, *Ukryty dialog* [w:] tegoż, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003, s. 238–239. Zob. również: J. Kornhauser, *Uśmiech Sfinksa...*, s. 154–155.

Ponad wykładem nostalgii nadbudowane zostaje elegijne uspokojenie. „Całe życie” potwierdza wierność założeniu, by nie jechać do Lwowa, tak przecież odmienionego, różnego od tych wyobrażeń, które poeta ocalił, niejako nie przyjmując do wiadomości rozstrzygnięć drugiej wojny światowej. „Trwanie wież o świcie”, czyli rekonstruowana panorama Lwowa, jest u Herberta symbolem prywatnym, przywróconym do istnienia miastem młodości. Pseudonimowanie, zaklinanie „miasta bez imienia” zostaje przerwane w wierszu *Wysoki Zamek* (EB), w którym to utworze topografię Lwowa łatwo odczytać. Wspomnienie szkolnej wycieczki poprzedzone jazdą tramwajem opracowane zostaje w popularnym (i nowoczesnym) w dwudziestoleciu międzywojennym stylu koncertu na instrumenty miasta („altówka szyn / oboje / w gęstej trawie konfuzji, *Wysoki Zamek*, 68o). Miasto jest też personifikowane, stając się obszarem przyjaznym, niemal domowym. Najważniejszy jest jednak wygłos wiersza – konceptualny, oparty o miano miejscowe. Tak jak we wspomnieniach Stanisława Lema *Wysoki Zamek* (682) staje się metonimią Lwowa:

– nas  
 niedługo  
 zabiorą  
 [...]
   
 na inny  
 jeszcze wyższy  
 zamek

Tajemnica ostatecznych przeznaczeń w jakiejś mierze zostaje oswojona, owa niepokojąca transcendencja, niewyobrażalne miejsce bez miejsca, zyskuje bliską sercu nazwę, już nawet trochę konkretyzuje się jako kształt przestrzenny. Herbert, używając liczby mnogiej, odwołuje się do wspólnoty wygnanych z miasta, oczekujących na wygnanie z życia, *Wysoki Zamek* zadedykował Leszkowi Elektorowiczowi, który między innymi w cyklu *Koledzy* wskrzeszał wizerunki „wypędzonych”: „Ich cienie [można] widzieć pod powieką”<sup>22</sup>. W szkicu wspomnieniowym krakowskiego pisarza wymiar wspólnoty tragicznego doświadczenia egzulów zostaje mocno podkreślony: „w podświadomości odrzuciliśmy prawdę o utracie Miasta, niejako spaliliśmy w sobie złą wieść i zabililiśmy

<sup>22</sup> L. Elektorowicz, *Koledzy* [w:] tegoż, *Z(a)myślenia*, Kraków 2006, s. 62.

posłańców niespełnionej nadziei. Tylko w naszej pamięci przetrwało nienaruszone Miasto, którego w rzeczywistości nie ma”<sup>23</sup>.

Nie sposób pozbyć się obsesji pożegnań z domem i przestrzenią intymną pokoju, rzeczami i miastami, krajobrazami i sztukami pięknymi,ownikami społecznej wiedzy i spekulacjami filozofii, wreszcie: z samym sobą sprzed lat i – całym światem. W poezji Herberta trwają nieustanne przygotowania do wyjazdu, nie przerywa się tu nigdy permanentnej przeprowadzki. Czuwający umysł opanować ma rozedrgane nerwy, ale co istotniejsze, uprzedzić działania potężnych przeciwników: czasu i historii. Przemyśleć bowiem należy wszelkie konsekwencje wygnania, wiedzieć wszystko o jego mechanizmach i rodzajach. Złe zapowiedzi zwykle się spełniają. Wówczas bezsilna mądrość, ale i niepozobawiony znaczenia przykład przydać się mogą innym. Tak zostaje wyposażony na drogę podmiot utworów Zbigniewa Herberta.

### Powtórka doświadczeń, ostateczna podróż

Jak już napisałem wcześniej, obrazy rzeczywistości jawią się jak gdyby na moment „przed skokiem w ostateczność” (*Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*, PC 374). Elegijne uspokojenie czy też skupienie na rzeczach ostatecznych wyostża wrażliwość na wszechobecny proces umierania i odchodzenia. *Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism* (PC) może być odczytywany jako odnalezione, wstydlive nieco *juvenilium*, naśladowanie młodopolszczyzny stylu, słowem: poetycka ramota<sup>24</sup>. Jednakże Herbert prowadzi tu przewrotną grę z odbiorcą. Stylistyczny kostium (z wyjątkiem Herbertowskiego motywu „ślepych oczu”) oraz żartobliwie podany adres druku tylko pozornie odsuwają na plan dalszy ważne przesłania, w omawianym wierszu bowiem odnajdziemy „czystą” realizację odczuć elegijnych. Ta dyspozycja duchowa podtrzymywana będzie w kolejnych zbiorach liryków. Zresztą świadoma konwencjonalizacja przekazu artystycznego przełamywana jest w drugiej strofie *Późnojesiennego wiersza Pana Cogito...* (395):

<sup>23</sup> Tenże, *Zaczęto się od Kajzerwaldu* [w:] *Wierność. Wspomnienia o Zbigniewie Herbertcie*, wyb., red., oprac. A. Romaniuk, Warszawa 2014, s. 25.

<sup>24</sup> J. Brzozowski, „*Pan Cogito*” *Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1991, s. 22–23.

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

Spojrzenie poety elegijnego, w którym mocno zaznacza się nie tyle obecność, co pamięć rzeczy, nakierowane zostaje do wewnątrz. „Bielmo” na oczach jest tutaj rozumiane w sposób szczególny, ślepotą na powierzchowne uroki świata<sup>25</sup> rekompensowana jest bowiem po stronie sumowania doświadczeń. Mniej ważne okazują się sensualne wrażenia, liczy się natomiast potrzeba uzyskania choćby przybliżonych niepełnych odpowiedzi na metafizyczne pytania. W *Elegii na odejście* i zbiorach późniejszych większość przesłań ma kształt medytacji nad odchodzeniem rzeczy, ludzi, wyobrażeń, nawet filozoficznych twierdzeń.

Wielkie podsumowanie u Herberta wpisuje się w konfigurację znakomitych osiągnięć współczesnej elegii polskiej, by wymienić tylko *Rachunek elegijny* Wisławy Szymborskiej, *Elegię dla Ygrek Zet* Czesława Miłosza, *Ostatnią piosenkę wędrownego czeladnika* Jarosława Iwaszkiewicza. Cykle i serie wierszy elegijnych: *Xenie i elegie* Iwaszkiewicza, *Biały rękopis* Anny Kamieńskiej, *Elegie* Urszuli Koziół (z tomu *W rytmie słońca*), opatrzone kolejnymi numerami elegie Adama Ważyka, *Wankurwskie elegie* Bogdana Czaykowskiego. I jeszcze różne warianty i przetworzenia wzoru gatunkowego: *Elegia oborska* Stanisława Grochowiaka – nadmiernie konceptualny i rozbudowany metaforycznie, jeśli rzecz przymierzymy do wymogów gatunku, wywód o sztuce poetyckiej, *Elegie z Tymowskich Gór* Jana Polkowskiego – epigramatyczne, skrótowe „okruchy rozmyślań”, *Elektryczna elegia* Adama Zagajewskiego – wiersz może najbliższy Herbertowej *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* (ENO), gdyż pożegnanie przedmiotów jest zarazem zamknięciem jakiegoś etapu własnej biografii, „eksterioryzowanym”, bo przeniesionym w sferę „osobowości rzeczy” obrachunkiem z gromadzonym przez lata duchowym doświadczeniem.

Dokładniejsze wyliczenie niż to właśnie musiałoby zająć o wiele więcej linii tekstu. Warto dostrzec reguły zmian, które gwarantują żywotność gatunku. W nowoczesnej poezji polskiej przeważa rodzaj elegii

<sup>25</sup> Por. M. Mikołajczak, *Co skrywa bielmo? Zbigniewa Herberta wiersz o życiu i śmierci (Późnojesienny wiersz Pana Cogito przeznaczony dla kobiecych pism)* [w:] tejsze, „W cieniu heksametru”..., s. 204.

medytacyjno-filozoficznej oraz zbliżonej do trenu – elegii funeralnej. Osobne miejsce zajmuje liryka „waletowa”, pożegnalna: w kształcie „oświeconego” i europejskiego diariusza z podróży (na przykład Mieczysława Jastruna) lub posępnych, pełnych historiozoficznego pesymizmu strof wygnańca w kraje północne (jak *Podróż zimowa* oraz *Pożegnanie* Stanisława Wygodzkiego).

Rozmyślenia nad czasem przemijającym dostrojone są często do „wysokich” wzorów retoryki elegijnej, ale należy także zauważyć znamienne obniżenie tonu, zwrot w stronę dykcji codziennej, pewien odcień humoru poetyckiego, który rozbraja powagę problematyki. Zmiana stylistyczna jest dyskretna, wcale nie niweczy istoty wypowiedzi elegijnej, może tylko buduje efekt naturalnej bezpośredniości. Oto przykłady przesunięć semantycznych, o których tu mowa. Rozrachunek z życiem i pisaniem traktowany jest jak potoczne podliczanie strat i zysków. Aleksander Wat nadaje swojemu lirykowi tytuł *Buchalteria*, u Szyborskiej i Miłosza pojawia się w tytułach słowo „rachunek”. Elegie współczesne ukrywają konwencjonalizację wyrazu, eksponując prywatny punkt widzenia. Informują o tym choćby incipity: *Patrz! Janka i Antoni...* (Jarosław Marek Rymkiewicz, *Thema regium*); *Gdzie jest Tomek, gdzie Helmut, gdzie Irek, gdzie Jurek?* (Krzysztof Karasek, *Lekcja biologii i inne wiersze*). Inny jeszcze przypadek, bardziej skrajny: w elegiach Stanisława Barańczaka (*Dziennik zimowy w Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*) pospieszne, tymczasowe podsumowanie byle jakiego życia w prowizorycznym świecie w ten sposób, że tandeta codziennego języka imitować ma mizerną jakość materii przeżyć duchowych, staje się właściwie przekreśleniem cech gatunku. O wiele lepiej nazwać tę grupę liryków „antyelegiami”.

„Niepokój budzą w Panu Cogito / zapiski osobiste” (*Kalendarze Pana Cogito*, R 626). Ujawnienie prywatności wydaje się czymś zbyt ekshibicyjnym. Herbert pragnie nadal pozostać poetą roli, maski, peryfrazy, metafory. Zmiana paradygmatu odbiorczego, jaka dość gwałtownie wydarzyła się w kulturze z końcem wieku XX, powoduje przesunięcie zainteresowania z osoby konstruowanej w tekście poetyckim na osobę konkretną. Spełnienie tego typu oczekiwań lekturowych w wierszach Herberta najwyraźniej nie następuje. Poeta wystrzega się gestów koniunkturalnych, zachowując szlachetny umiar w dawkowaniu informacji o sobie. Nie ufa zwierzeniom w literaturze. Jednocześnie stara się uchwycić pełnię doświadczenia. W refleksji Herberta, jak wiadomo,

ważne miejsce zajmuje cierpienie pojmowane jako niezbywalny wymiar człowieczeństwa. W elegijnym ujęciu możliwe jest jednak spojrzenie spoza obszarów bólu, szczególne transcendowanie. I wówczas pojawi się spokojne przyjęcie takich reguł istnienia, jasny ton liryczny określający pomyślnie przejście próby oraz zdobycie ważnych wtajemniczeń. Najlepszym przykładem jest zakończenie wiersza *Do Piotra Vujičića* (R 606), który można odczytywać jako nowoczesne wcielenie listu poetyckiego, opatrzone przesłaniem do wielu, także do czytelników z kolejnych nadchodzących pokoleń:

wytlumacz to innym  
miałem wspaniale życie

cierpiąłem

Zbigniew Herbert, zastanawiając się nad czasem obecnym, ma na myśli nie wyłącznie odpływy wartości: zniszczenie istniejącego ładu życia, obsuwanie się świata w bylejakość. Wskazać jednak należy kontrpunkty. Istnienie skierowane ku śmierci, polegające na najzwyczajszym traceniu sił i złudzeń, oznacza zarazem odkrycie jego umykającej istoty – uwolnienie od męczącego nadmiaru doznań, koniec nieszczerzej gry z sobą oraz z innymi, wywikłanie się z sieci symboli i schematów myślenia. Tak bohater Herberta jedna się ze światem. Zacytujmy wiersz *Podróż* (ENO 555):

Więc jeśli będzie podróż niech będzie to podróż długa  
prawdziwa podróż z której się nie wraca  
powtórka świata elementarna podróż  
rozmowa z żywiołami pytanie bez odpowiedzi  
pakt wymuszony po walce  
wielkie pojednanie

Właściwa podróż edukacyjna odbywa się u schyłku życia – i różni od wędrówek młodości, które polegają na wielkim rozproszeniu: oko przyciągane jest przez mnóstwo obrazów, umysł absorbowany przez wielość teorii. Nie można tego ani naprawdę przeżyć, ani do końca zrozumieć. Podróż do kresu doświadczenia to ponowne, naiwne, nieuzbrojone w bezużyteczne pojęcia spotkanie z rzeczami. Lecz w tym przypadku gra ma inne reguły, które można by nazwać lekcją stałości bytu i nietrwałości życia ludzkiego: lekcją poznawczej pokory i złudności



znaków kultury. Również nie mają tutaj znaczenia sentymentalne wspomnienia i pamiątki – czułe imiona, inicjacje, wiary, naznaczone naszą obecnością miejsca. Wyrzeczenie jest w wierszu Herberta właściwym przedmiotem rozważań. Oto powstaje pełen erudycyjnych przykładów, obficie zaopatrzone w retoryczne figury poetycki podręcznik mądrego odchodzenia. Stoicka ataraksja staje się w tym przypadku postawą oczekiwaną. Wypowiadane zalecenia wcale nie należą do łatwych: „oddaj puste siodło bez żalu / oddaj powietrze innemu” (555).

Wyobrażenia mówiącego wykracza poza przydzieloną człowiekowi czasoprzestrzeń. Wszystkie postaci rzeczy, wszelkie scenariusze biografii ludzkiej, cała wolność nieograniczonych wyborów stają się zdumiewająco dostępne. Wędrowka w *Podróży* Herberta odkrywać ma mądrość i piękno świata. A przecież ta perspektywa nie otwiera się przed żyjącymi. Ważne jest stwierdzenie Krzysztofa Dybciaka określające jeden z głównych dylematów w liryce Herberta: „Konsekwentny rozwój duchowy wybitnych jednostek prowadzi je do śmierci, ponieważ wyzwolenie się z determinant naturalnych zanurza w nicości. Życie, sublimując się, osiąga szczyty, na których ... ginie życie”<sup>26</sup>. Niepewność poszukiwania jest domeną życia, wiedza – śmierci.

W „rachunku elegijnym” Herberta kultura – rozumiana jako zespół wzorów i norm, postaw i wartości, jako zbiór znaków i symboli funkcjonujących społecznie<sup>27</sup> – przesłania prawdę o samym życiu i jego istocie, zagradza drogę ku rzeczom. Gromadząc nazwy i pojęcia, klasyfikując twory ducha, wprowadzając subtelne rozróżnienia – oddala tego, kto poznaje, od trwałej empirii. Herbert-*poeta doctus* powiada przekornie, iż elementarny ogląd rzeczywistości powinien być pozbawiony pośrednictwa wyspecjalizowanych nauk. Nieodmiennie podejrzana jest „ciemna alchemia zbyt jasnej abstrakcji” (*Ścieżka*, N 325). W wierszu *Podróż* znamienne okazuje się dążenie do uchwycenia „istoty istnienia”. Odrzucić należy więc spekulacje, powrócić do początków filozofii, zrozumieć mowę żywiołów, poddać się zachwytowi, który u końca życiowej drogi wzbogacony został mądrością doświadczenia: „zamilcz swoją wiedzę / na nowo ucz się świata jak joński filozof / smakuj wodę i ogień powietrze i ziemię / bo one pozostaną gdy wszystko przeminie” (*Podróż*, 553–554).

<sup>26</sup> K. Dybciak, *W poszukiwaniu istoty...*, s. 156.

<sup>27</sup> Zob. A. Kłóskowska, *Kultura* [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, red. A. Kłóskowska, Wrocław 1991, s. 22 i nn.

Doświadczenie poznawcze nazywane przez Herberta „powtórką świata” jak u Anaksymandra i Anaksymenesa stanowi powrót do poszukiwania „arche”, pierwotnej właściwości rzeczy. Odwrót od przedstawień malarskich, a może tylko od intelektualnego porządkowania świata, od rozważań o procesach i tendencjach w kulturze, wiedzie na powrót do krainy sztuki. Wrażliwość i wyobraźnia zakreślają koło. I wówczas – przy końcu tak wyznaczonej drogi – empiria postrzegana jest jasno i w zachwyceniu:

Za sprawą obrazów doznawałem łaski spotkania z jońskimi filozofami przyrody. Pojęcia kielkowały dopiero z rzeczy. Mówiliśmy prostym językiem żywiołów. Woda była wodą, skała skałą, ogień ogniem. Jak to dobrze, że zabójcze abstrakcje nie wypłyły do końca całej krwi rzeczywistości” (MNW 91–92)<sup>28</sup>.

W wierszu *Podróż* niepodważalna wiedza o istnieniu może być osiągnięta za cenę odejścia. Jawność tajemnicy oznacza tedy śmierć. Podróż – najwyższy stan skupienia poznania i piękna – okazuje się niepewnym peregrynowaniem po splątanych drogach świata kogoś, kto nierozwiązywalne pytania będzie musiał zadawać wciąż od nowa.

Postawa elegijna ma pewną szczególną właściwość. Poeta opanował przerażenie śmiercią, ułożył odpowiednie scenariusze pożegnania ze światem i niejako wyreżyserował własne odejście. Spokojnie więc opowiada o tych przemyśleniach. Stworzone obrazy są zatrzymane w ruchu i wyraziste jak dekoracja teatralna dla egzystencjalnej gry. Szczęście jest pochodną rezygnacji. Jeśli niczego się nie spodziewamy, możliwy okazuje się powrót wrażliwości na piękno świata. Elegijny smutek piękna wyraźnie dochodzi do głosu w *Podróży* oraz *Obłokach nad Ferrarą* (R). Zaznacza się jeszcze mocniej w wierszu *Pożegnanie* (ENO 551):

jestem szczęśliwy to znaczy wyzbyty złudzeń  
słońce pojawia się na krótko ale za to daje  
spektakle wspaniałych zachodów trochę w guście Nerona

jestem spokojny trzeba się pożegnać  
nasze ciała przybrały kolor ziemi

<sup>28</sup> Zob. także podobne wątki w esaju zatytułowanym *Delta* – w tym samym zbiorze. W tym miejscu warto wskazać pracę M. Filipczuk, „*Trwać niewzruszenie nad ruchem elementów...*” *Wątki presokratejskie w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010, s. 305–350.

Wczesnojesienny zachód słońca to zarazem pożar świata zatrzymanego pod powiekami. Metafora płonącego Rzymu nie wywołuje żadnych asocjacji ze scenami gwałtownymi. W samym krajobrazie zaszyfrowane zostają znaki doświadczenia kresu, choć imion śmierci wcale się nie wypowiada. Zastępują je „peryfrazy”: obnażone warstwy ziemi, poziome linie pejzażu, drzewa żałobne – to nie do końca skonkretyzowane wyobrażenia otwartego grobu i horyzontalnej pozycji ciała składanego do trumny. Krajobraz „objawia wreszcie to co musiało być wyznane” (*Pożegnanie*, 551). Jednak mówiący unika stwierżeń jednoznacznych i zamykających doświadczenia całego życia. Raczej przedstawioną sytuację czytać należy jako próbę przed ostatecznym odejściem. Świadomość ironiczna staje się narzędziem obrony. Herbert w sytuacjach pożegnania umieszcza „ja» zdziwione i zdystansowane wobec własnego umierania”<sup>29</sup>.

Istota doświadczenia poety elegijnego jest wyraźnie oksymoroniczna. Można tu mówić o „pełnym dramatyzmu spokoju”, „opanowanej rozpacz”, „uśmiechniętym smutku” czy „zrezygnowanym szczęściu”. Literackie opracowanie tematu wynika ze sprzecznych nastawień: czas aktualny nakłada się na przeszłość, realne życie pozostaje w konflikcie z przedstawieniami sztuki, prawda zmysłów odbiega od wskazań intelektu. Dodajmy, iż elegijna liryka odjazdu i pożegnania (tak zwana waletowa) – z rozpoznawalnym układem cech retorycznych oraz motywów (smutek i pocieszenie uzupełniają się nawzajem) – w dokonaniach poetyckich Zbigniewa Herberta została wzbogacona o nowe przestrzenie: odjazd z konkretnego miejsca oznacza także podróż ostateczną.

### Coraz cichsza aria pożegnalna

W rozważaniach Zbigniewa Herberta pojawia się pytanie o przyczyny odrzucenia żarliwego tonu wypowiedzi. Skonstruowany system poetycki znalazł się w sytuacji kryzysu – tym razem odbiorczego. Poezja, która organizuje zbiorowe emocje, staje się zarazem domeną prywatnego rozliczenia z ważnymi powołaniami i powinnościami ludzkimi. Nie ma to znaczenia, że zostanie wysłuchana przez nielicznych:

<sup>29</sup> A. Legeżyńska, *Pożegnania w twórczości Zbigniewa Herberta...*, s.123.

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

aby byli odważni  
 gdy nadejdzie chwila

(*Widokówka od Adama Zagajewskiego*, R 603)

Od tomu *Rovigo* w poezji Zbigniewa Herberta reguły mówienia elegijnego zostają wzmocnione. Czas przeszły wchłania aktualność, w rozliczeniach i podsumowaniach niczego nie da się już ani odwołać, ani zmienić. Doświadczenie pozostaje więc buchalterią strat:

nie mogłem wybrać  
 niczego w życiu  
 według mojej woli  
 wiedzy  
 dobrych intencji

ani zawodu  
 przytułku w historii  
 systemu który wyjaśnia wszystko  
 ani także wielu innych rzeczy

(*Obłoki nad Ferrarą*, R 598)

Coraz cichsza „aria pożegnalna”, o czym przeczytamy w wierszu *Pan Cogito na zadany temat: „Przyjaciele odchodzą”* (R), sprzeciwia się jednak ostatecznemu zamilknięciu. Co prawda, studiowanie śmierci Innych jest jedyną drogą pojmowania tego fenomenu, ale jednak wyobrażenie własnego pogrzebu (ze staroświecką ceremonią) na razie przez Pana Cogito zostaje oddalone. Monologujący bohater oddala się tylko „o pół kroku” od przyjaciół, którzy odeszli, od religijnej i eschatologicznej wykładni umierania, a także od „dostojnej tradycji” wierszy epicedialnych<sup>30</sup>. W innym utworze całe życie i cały świat zostają: „Zredukowane do stacji do przecinka do przekreślonej litery / nic tylko stacja – *arrivi – partenze*” (*Rovigo*, R 632) Strona odjazdów jest lepiej widoczna. Odnowiony przez Zbigniewa Herberta oraz innych poetów styl elegijny przełamuje niemożliwość mówienia o sprawach ostatecznych, oczywiście przy zacho-

<sup>30</sup> Zob. A. Poprawa, *Zmęczenie Pana Cogito* [w:] tegoż, *Formy i afirmacje*, Kraków 2003, s. 97–99.

waniu dystansu i respektowaniu dyskrekcji wyrazu. Poeta pragnie temat opracować tak, aby uczynić znośnym to, co jest źródłem przerażenia. Tradycja elegijna pozwala również – w sposób niejako naturalny – na wprowadzenie medytacji o wartościach.

W elegiach Zbigniewa Herberta pewność głosu sugeruje niezachwianą wiedzę. Temat i konwencja jednakże kwestionują się nawzajem. Dyskurs mędrca i „pieśń doświadczenia” ukrywają zwykle ludzkie wątpliwości. Między językiem wydziedziczenia a językiem powrotu powstaje wielka liczba znaczeniowych napięć. Pamiętać należy o zasadniczym u Herberta zagadnieniu ironii. Przy pozorach współbrzmienia zgoda tych różnych idiomów artystycznych i sposobów spojrzenia na świat nie jest przecież możliwa.

Przesłanie moralisty miesza się ze współczuciem, hymny bohaterskiej niezłomności z wyznaniem o zwycięstwie okrutnego losu. Nie można elegijności do końca zawierzyć. Pojawia się ona w miejsce bezradnego milczenia lub ekspresji rozpacz. Jest więc nadużyciem języka. Uzurpacją szlachetną, bo pocieszającą.



# Inicjacje dzieciństwa i zbrodniczy duch dziejów

(O *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*)

## Mitologia przedmiotów

W ostatnich zbiorach wierszy Zbigniewa Herberta *Elegii na odejście* (1990), *Rovigo* (1992) oraz *Epilog burzy* (1998) wiele utworów ma kształt medytacji nad odchodzeniem ludzi, rzeczy, wyobrażeń, filozoficznych przekonań. Relatywnie zmniejsza się ciekawość świata w ruchu i zmianie, a przemiany w kulturze, myśleniu, obyczajach często są tam oceniane negatywnie, narasta potrzeba spojrzenia wstecz na własne życie. Przeszłość skupia się więc w okrucinach zdarzeń, w przechowanych w pamięci krajobrazach, wewnętrznych zapisach wizerunków osób, przedmiotach-znakach, słowem, w wydobytych z miazgi czasowo-przestrzennej fragmentach biografii o niezwykle istotnych i koniecznych do odczytania sensach. Refleksja nie daje się tu zwieść wielości rzeczy, nie podąża ufnie ku światu, raczej porządkuje stan duchowego posiadania. W centrum mojego zainteresowania w tym szkicu umieszczam *Elegię na odejście pióra atramentu lampy* (ENO 576–581):

### I

Zaprawdę wielka i trudna do wybaczenia jest moja niewierność  
bo nawet nie pamiętam dnia ani godziny  
kiedy was opuściłem przyjaciele dzieciństwa

naprzód zwracam się kornie do ciebie  
pióro z drewnianą obsadką  
pokryte farbą lub chrupkim lakierem

w żydowskim sklepiku  
— skrzypiące schodki dzwonek u drzwi oszklonych —  
wybierałem ciebie

w kolorze lenistwa  
i już wkrótce nosiłeś  
na swym ciele  
zadumę moich zębów  
ślady szkolnej zgryzoty

srebrna stalówko  
wypustko krytycznego rozumu  
posłanko kojącej wiedzy  
— że ziemia jest kulista  
— że proste równoległe  
w pudełku sklepikarza  
byłaś jak czekająca na mnie ryba  
w ławicy innych ryb  
— dziwiłem się że tyle jest  
przedmiotów bezpieczeństwa  
i zupełnie niemych —  
potem  
na zawsze moją  
kładałem cię nabożnie w usta  
i długo czułem na języku  
smak  
szczawiu  
i księżycu

atramencie  
wielmożny panie inkauście  
o świetnych antenatach  
urodzony wysoko  
jak niebo wieczoru  
schnący długo  
rozważny  
i cierpliwy bardzo  
przemienialiśmy ciebie  
w morze Sargassowe  
topiąc w mądrych głębinach  
bibułę włosy zakłęcia i muchy  
aby zagłuszyć zapach  
łagodnego wulkanu  
apel przepaści

kto was dzisiaj pamięta  
umiłowani druhowie  
odeszliście cicho



za ostatnią kataraktę czasu  
kto was wspomina z wdzięcznością  
w erze szybkich głupiopisów  
aroganckich przedmiotów  
bez wdzięku  
imienia  
przeszłości

jeżeli o was mówię  
to chciałbym tak mówić  
jakbym wieszał *ex voto*  
na strzaskanym ołtarzu

2

Światło mego dzieciństwa  
lampo błogosławiona

w sklepach starzyzny  
spotykam czasem  
twoje zhańbione ciało

a byłaś dawniej  
jasną alegorią

duchem uparcie walczącym  
z demonami gnozy  
cała wydana oczom  
jawna  
przejrzyście prosta

na dnie zbiornika  
nafta — eliksir pralaszów  
śliski wąż knota  
z płomienistą głową  
smukłe panięskie szkiełko  
i srebrna tarcza z blachy  
jak Selene w pełni

twoje humory księżniczki  
pięknej i okrutnej

histerie primadonny  
nie dość oklaskiwanej

oto  
pogodna aria  
miodowe światło lata  
ponad wylotem szkiełka  
jasny warkocz pogody

i nagle  
ciemne basy  
nalot wron i kruków  
złorzeczenia i klątwy  
proroctwo zagłady  
furia kopciu

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

oddany byłem tobie  
światlista inicjacja  
instrumencie poznania  
pod młotami nocy

a moja druga  
płaska głowa odbita na suficie  
patrzyła pełna grozy  
jak z łoży aniołów  
na teatr świata  
skłębiony  
zły  
okrutny

myślałem wtedy  
że trzeba przed potopem  
ocalić  
rzecz  
jedną  
małą  
ciepłą  
wierną

tak aby ona trwała dalej  
a my w niej jak w muszli

3

Nigdy nie wierzyłem w ducha dziejów  
wydumanego potwora o morderczym spojrzeniu  
bestię dialektyczną na smyczy oprawców

ani w was — czterej jeźdźcy apokalipsy  
Hunowie postępu cwałujący przez ziemskie i niebieskie stepy  
niszcząc po drodze wszystko co godne szacunku dawne i bezbronne

trawiłem lata by poznać prostackie tryby historii  
monotonną procesję i nierówną walkę  
zbirów na czele ogłupiałych tłumów  
przeciw garstce prawych i rozumnych

zostało mi niewiele  
bardzo mało

przedmioty  
i współczucie

lekkomyślnie opuszczamy ogrody dzieciństwa ogrody rzeczy  
roniąc w ucieczce manuskrypty lampki oliwne godność pióra  
taka jest nasza złudna podróż na krawędzi nicości

wybacz moją niewdzięczność pióro z archaiczną stalówką  
i ty kałamarzu — tyle jeszcze było w tobie dobrych myśli  
wybacz lampo naftowa — dogasasz we wspomnieniach jak opuszczony  
obóz

zapłaciłem za zdradę  
lecz wtedy nie wiedziałem  
że odchodzicie na zawsze

i że będzie  
ciemno

Studiowanie własnej przeszłości u Herberta ma ujawnić istotne znaczenia ukryte w prostych sytuacjach, zaszyfrowane w milczącej mowie przedmiotów. W *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* rachunek egzystencjalny, który polega na powtórnym odczytywaniu tekstu dzieciństwa

oraz konfrontacji pierwszych doświadczeń i wzruszeń z pobytem w piekle historii w latach dojrzałych, obiera jako punkt wyjścia opowieść o utraconych przedmiotach. Przyjęta perspektywa wydać by się mogła peryferyjna, może nawet dziwaczna, gdyby nie fakt, że Zbigniew Herbert w wielu wsześniejszych lirykach przyzwyczaił czytelników do podobnych artystycznych ujęć. Codzienne przedmioty odsłaniają nagle zaskakujące właściwości, nawet mogą służyć układaniu argumentów w filozoficznych sporach o naturę istnienia i poznawania.

Zatem *totum* może przemawiać przez *pars*<sup>1</sup>. Tak dzieje się właśnie w *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*. Poeta ma wyraźną skłonność do widzenia świata w mikroskali, gdyż na pozór banalny przedmiot ma rozstrzygające znaczenie w przewartościowaniu utartych przekonań<sup>2</sup>. Przedmiot – raz przyjazny człowiekowi, innym razem nieprzenikniony, zamknięty w osobnym istnieniu – w *Elegii*... staje się *alter ego* mówiącego, figurą określającą rozwój świadomości, „uczłowieczonym” adresem wyznań, partnerem, który określa jakość relacji człowiek–świat. Jak pisze Emmanuel Lévinas, „dzieło poznania zaczyna się po stronie przedmiotu lub zza przedmiotu, w kulisach bytu. Aby podmiot mógł być przyjąć, byt musi najpierw się rozświetlić i nabrać jakiegoś znaczenia”<sup>3</sup>. W poezji Herberta od samych jej początków obserwujemy przełamywanie intelektualnych schematów poznawczych, nieufność wobec „myśli czystej”<sup>4</sup>, spojrzenie „z głębi bytu”.

Utracone przedmioty to znaki najważniejszych inicjacyjnych doświadczeń. Mają one wyraźnie określone osobowości. Górują mądrością nad poznającym świat dzieckiem, towarzyszą młodemu człowiekowi w pierwszych eksperymentach z istnieniem. Przedmioty bronią kruche go życia przed demonami zła, przed nieznanymi jeszcze siłami zniszczenia, które czają się tuż za progiem bezpiecznego domu dzieciństwa. Odgrywają też znaczącą rolę w budowaniu tożsamości, uczestniczą

<sup>1</sup> Figurę synekdochy dostrzega w liryce Herberta Julian Rogoziński, *O poezji Zbigniewa Herberta* [w:] tegoż, *Preteksty. Szkice o współczesnej poezji polskiej*, Warszawa 1985, s. 171.

<sup>2</sup> S. Barańczak używa określenia „spojrzenie skupione na detalu”. Tenże, *Uciekinier z Utopii...*, s. 118–119.

<sup>3</sup> E. Lévinas, *Znaczenie a sens*, tłum. S. Cichowicz, „Literatura na Świecie” 1985, nr 11–12, s. 246.

<sup>4</sup> O „krytyce filozofii” i „źródłowym doświadczeniu” pisze M. Siwiec, *Zbigniew Herbert – poetyckie ugruntowanie filozofii*, „Sztuka i Filozofia” 1991, z. 4, s. 152–155.

w dramacie stawania się osobą<sup>5</sup>. Przedmioty zdolne do wielu metamorfoz. Wypełniają więc one role Aniołów Stróżów, mentorów, mistrzów wtajemniczenia i towarzyszy wędrówki<sup>6</sup>. Jednakże, by nie użyć przemowy w wysokich rejestrach, co zresztą nie udaje się w ostatniej części *Elegii*..., Herbert posługuje się delikatnie zarysowanym efektem burleskowym, polegającym między innymi na użyciu antropomorfizacji, a także hiperboli w opisach przedmiotów. Podobną funkcję pełni przywiązanie do staroświeckich słów i rzeczy przez nie oznaczanych. Poeta nie ukrywa żartobliwości, historię o młodzieńczych inicjacjach łącząc z problemem czasu i wartości. Zauważyć jednak należy, iż opowieść inicjacyjna przeplata się z historią o zagładzie utrzymaną w poetyce katastroficznej<sup>7</sup>. Z drugiej strony jednak zabawa w imitację i podpatrywanie własnej świadomości sprzed lat służy celom poważnym. Wydobyta zostaje na jaw znana psychologom prawda o mieszaniu przez umysł dziecka świata ożywionego z nieożywionym, o wyposażaniu w życie duchowe całego bliskiego otoczenia. I co ważniejsze, elegia o przedmiotach i samym sobie przeradza się w narrację poetycką o tworzeniu systemu aksjologicznego<sup>8</sup>, łączy się z rozważaniami o pesymistycznej historiozofii, przechodzi w rozmyślania o powinnościach pisarza.

Rzeczy w wierszu Herberta odgrywają sceny pouczające i uciесzne, streszczają mity i baśnie. Należą do świata jeszcze nierzeczywistego, lokują się po stronie potencjalności, a zatem mogą swobodnie wcielać się w wiele form. Pióro jest przedłużeniem ręki piszącej – forpocztą „krytycznego rozumu”, posłańcem wiedzy, która siłą szkolnych aksjomatów zwycięża inną, wypełnioną wahaniem mądrość lat dojrzałych. Atrament to z kolei narzędzie eksperymentu, zabawy i spontaniczności wyrażającej się w anarchizujących gestach, będącej również zapowiedzią przygody: „wielmożny panie inkauscie [...] przemienialiśmy

5 Więcej na ten temat: W. Kudyba, *Ostatnie rzeczy Herberta. Troska w „Elegii na odejście pióra atramentu lampy”* [w:] *Gąszcz srebrnych liści...*, s. 180–181.

6 „Tak naprawdę [...] ogród naszego dzieciństwa to »ogród rzeczy« wybranych, kochanych, pielęgowanych. Jedyne przedmiot bezpieczeństwa jest niemy i martwy”. B. Latawiec, *Lotniska Zbigniewa Herberta* [w:] *też*, *Zegary nie do zatrzymania*, Mikołów 2012, s. 162.

7 Por. M. Wyka, *Herbert – poeta metafizyczny* [w:] *też*, *Szkice z epoki powinności*, Kraków 1992, s. 67–68.

8 Zob. M. Adamiec, *Zbigniew Herbert, „Elegia na odejście pióra atramentu lampy”* [w:] *też*, *Czytamy polskie wiersze współczesne*, Gdańsk 1997, s. 181.

ciebie / w Morze Sargassowe / topiąc w mądrych głębinach / bibułę włosy zakłęcia i muchy” (577). Lampa – przedmiot wielorako symboliczny – staje się źródłem światła duchowego, podstawową pomocą poznawczą, strażniczką prawdy, rękojmnią ładu i bezpieczeństwa, inspiratorką fantazji oraz marzeń<sup>9</sup>. Także remedium na zło komplikujące „jasny” obraz rzeczywistości, ale również lampą-Kasandrą, która zapowiada przyszłe klęski. I wreszcie lampa przedstawiana jest jako przewodniczka po świecie kultury: w jej świętym kręgu podczas lektury po raz pierwszy wydobyli zostali z nicości Hamlet, Prospero, Romeo i Julia.

Elegijność pojawia się w odczytywanym utworze w rozmaitych stanach skupienia. Przybiera postać toposu *ubi sunt* – skargi na okrutną władzę czasu, na wygasającą pamięć. Jawi się w konwencji sentymentalnego smutku jako wędrówka do utraconej „krajiny pamiątek”. Wreszcie połączona jest z widzeniem katastroficznym świata, w którym ruiny i gruzy stanowią aż nadto widzialny efekt rozwoju dziejów. Powszechny rozpad obejmuje też świadomość ludzką, która dążąc ku wartościom, napotyka pustkę i nie potrafi nawiązać dialogu z wrogim światem.

### Pożegnanie z baśnią

Trójdzielna kompozycja *Elegii*... wykazuje zróżnicowanie pod względem sposobów wyrażania i zawartości myślowej. Część pierwsza i druga zawierają opowieści o przedmiotach zderzone z refleksją nad przemianami czasu, a rekonstrukcją tego, co cudowne w latach dzieciństwa, spotyka się z ujawnieniem aktualnej świadomości mówiącego, nasyconej pesymizmem i katastrofizmami. Natomiast w części trzeciej najważniejsze jest „czyste” rozpamiętywanie – żal za odchodzącym i dobrym światem, a także obrachunek z nieludzką historią.

Poeta prowadzi swego czytelnika po kilku ścieżkach naraz. Utwór rozpoczyna się jak biblijna przypowieść<sup>10</sup>: „Zaprawdę trudna do wybaczenia jest moja niewierność” (575). Takie otwarcie można pojmować

<sup>9</sup> Por. J. Łukasiewicz, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy* [w:] *Poznanie Herberta 2*, s. 450–451, 455–456. Więcej o toposie lampy, powołując się na M.H. Abramsa (*Zwierciadło i lampa*), pisze D. Pawelec, *Elegia* [w:] *Niepełna jasność tekstu...*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2009, s. 132–135.

<sup>10</sup> Por. J. Łukasiewicz, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy...*, s. 449.

jako sygnał, że zgodnie z założeniami paraboli właściwa opowieść będzie się składać z raczej przewidywalnych elementów, że śledzić winniśmy nie tyle rozwój fabuły poetyckiej, co skupiać myśl na wymowie moralnej. Jednak już w następnych wersach włączają się inne style oraz aluzje gatunkowe. Rozpoznajemy więc modlitewne eksklamacje, uroczyste apostofy i wielokrotne peryfrazy właściwe klasycystycznej odzie, sprozaizowane fragmenty autobiografii, baśniowe „przetworzenia” rzeczywistości, bezpośrednie wyznania przypominające spowiedź. Jak pogodzić ze sobą wielość (i niekiedy) sprzeczność języków? Pastiszowe nastawienie pełne poetyckiego humoru z refleksyjną powagą? Imitacje dawnych i obecnych kunsztów poetyckich wykonane przez wirtuoza – z suchą składnią moralisty? Otóż nadmiar dyrektyw czytania umieszcza historię o przedmiotach w porządku osobistych wyznań i kulturowych tematów. Opowieści przypisywać więc należy sensory jednostkowe i zarazem uniwersalne. Czulość oraz wzniosłość kontrolowane są tutaj przez ironię. Szczera spowiedź zakłócona zaś zostaje przez ostentacyjnie wprowadzone literackie efekty.

Możliwe są jednak inne odpowiedzi. Rozbudowane *spektrum* stylów tłumaczy się konfrontowaniem w *Elegii*... czasu bezpiecznego dzieciństwa z czasem „po katastrofie” przypadającym na lata dojrzałe. Istota pierwszego z doświadczeń wyraża się w radosnej zmienności (przedmioty ulegają sakralizacji, uwzniośleniu, baśniowym metamorfozom), drugi z wycinków biografii naznaczony jest rozpadem i niepamięcią (przedmioty zostają wzgardzone, porzucone, sprofanowane). Mowa ozdobna, wyszukująca kunsztowne zwroty, niezwykle nazwy, zaskakujące metafory, która ma wiele wspólnego ze strojeniem instrumentu poetyckiego, kojarzy się z początkiem, z dzieciństwem poezji. Natomiast artykulacja ściszonej w języku codziennym wcale nie musi zachwycać: służy świadectwu, czyli przekazywaniu prawdy. Niekiedy tylko poeta wprowadza ton gwałtownego protestu. Natomiast relacje Zbigniewa Herberta poświęcone inicjacom, jak to już sugerowałem, przeniesione zostały na płaszczyznę mitu, ukształtowane na podobieństwo baśni. Poznawcze wtajemniczenie przypomina rytuał. Obcowanie z przedmiotami naprawdę własnymi potwierdza jednostkową tożsamość. Sakralne („błogosławiona lampa”) i dostojne („wielmożny pan inkaust”) przedmioty zyskują podwójną genealogię: ziemską i pospolitą, „niebiańską” i mityczną.

„Urodzony wysoko” atrament ze szczytów osiągnięć ducha zstępuje do szkolnej klasy. Środki notacji zawsze fascynowały poetów, gdyż

pośredniczyły w spełnianiu się aktu twórczego. Potencjalne możliwości wyrazu, dopiero poszukiwanego, na razie zostały uzewnętrznione i ukryte w narzędziach do pisania, z zatem jakby zakłęte w materii. W jednym z *Sonetów* Michała Anioła przeczytamy, iż „się kryje w inkauscie i piórze / Styl wzniosły, mierny albo pospolity / Jak obraz świetny lub zły jest wryty”<sup>11</sup>. Od renesansowego sonetu niedaleka droga prowadzi do *Radości pisania* Wisławy Szymborskiej. Środek zapisu, coraz bardziej staroświecki atrament, jako odrębny mikrokosmos, mieści w sobie wiele możliwości i konfiguracji zdarzeń, podległych woli poety. Może zawierać podstępne działania i złe zakończenia: „Jest w kropli atramentu spory zapas / myśliwych [gotowych] otoczyć sarnę, złożyć się do strzału” (SP 115).

W *Elegii*... Herberta znajdziemy zaś apostrofę: „kałamarzu – tyle jeszcze było w tobie dobrych myśli” (581). Ale nawet realistycznie opisany zakup pióra w żydowskim sklepiku pełni w ustanawianiu osobistej mitologii doniosłą rolę. Mówiący rozpoznaje bowiem „zdarzenia pierwsze”, podstawowe dla rozpoczynającego się rozwoju – zachwycającego i dotkliwego wznoszenia egzystencji na wyższy poziom<sup>12</sup>. Zwrócić należy uwagę na analityczny, precyzyjny w najdrobniejszych szczegółach opis szkolnego pióra, w którym zgodność z rzeczywistością liczy się najbardziej. To egzotyczne już dla nas narzędzie do pisania powraca z nicości, staje się znów w pełni „widzialne”. Akt pisania ocala przedmiot. W tym sensie – i na innym uniwersalnym kulturowym planie – pióro sztubaka staje się „piórem wiecznym”. Uroczyście wniesiona płonąca lampa przekazuje wtajemniczenia w historię naturalną (nafta to „eliksir pralaszów”), kosmologii („tarcza z blachy / jak Selene w pełni”, 579), antropologii, etyki.

Język obrazów jedynie dostępny pojmowaniu świata przez dziecko zinterpretowany zostaje przez świadomość dorosłego. Historia o irracjonalnych początkach wtajemniczenia w byt, o budowaniu osobowości, o stale obecnych na każdym etapie rozwoju lękach przełożona jest u Herberta na kategorie kultury i filozofii. Żartobliwie, bo wysoki styl i codzienny przedmiot jawnie ze sobą kontrastują, poważnie, bo wielkość

<sup>11</sup> Michelangelo Buonarroti, *Si come nella penna e nell' inchiostro* [Jako się kryje w inkauscie i piórze] [w:] tegoż, *Poezje*, tłum. L. Staff, wyb., oprac., wstęp M. Brahmmer, Warszawa 1964, s. 41.

<sup>12</sup> Por. W. Kudyba, *Ostatnie rzeczy Herberta...*, s. 179.



przeżycia nie może być mierzona obiektywną rangą zdarzeń, poeta przywołuje – w migotaniu obrazów i aluzji – Biblię, Homera, Szekspira. Pożegnanie z przedmiotami brzmi dostojnie jak lament Odyseusza po stracie towarzyszy wędrowki: „umiłowani druhowie / odeszliście cicho / za ostatnią kataraktę czasu” (577). Wiedza o wielkich uczuciach i tragicznych komplikacjach losu pozostaje na razie intuicyjna, literacka. Szekspirowska dramaturgia dostarcza najlepszych wzorów. Dzięki magicznej lampie: „zjawiali się posłusznie / szalony księżę wyspa i balkon w Weronie” (579).

Dla porównania warto przywołać *Elektryczną elegię* (z tomu *Płótno*) Adama Zagajewskiego. Pożegnanie przedmiotu kształtującego nie tylko aurę dźwiękową, ale też obrazy świata, oznacza tutaj – podobnie jak u Herberta – zamknięcie jakiegoś etapu biografii i zarazem jest eksterioryzowanym, przeniesionym w sferę „osobowości rzeczy” obrachunkiem z gromadzonym przez lata duchowym doświadczeniem. Wskażmy też konceptualność wypowiedzi oraz żartobliwe odwołania filozoficzne. Radio, przedmiot domowy, traktowane jest przez Zagajewskiego jako bezwolny przekaznik sił historii, za tym pośrednictwem bowiem w przestrzeń prywatną przenikają głosy tyranów, polityków, propagandzistów. Ciekawe wariacje na temat Herbertowski, może w zamyśle subtelny pastisz, wykonane zostały w sposób perfekcyjny:

Żegnam cię, niemieckie radio o zielonym oku,  
ciężka skrzynko, składająca się – nieomal –  
z ciała i duszy (twoje lampy żarzyły się  
różowym, łososiowym światłem, jak głębokie ja  
u Bergsona)<sup>13</sup>.

*W Elegii na odejście*... rozsiane są w różnych miejscach tekstu odwołania do systemów metafizycznych. Gnostycki dualizm świata złożonego z pierwiastków dobra i zła, światła i ciemności koresponduje z przesłaniami wiersza. Oto jedna z apostrof do lampy: „byłaś dawniej / jasną alegorią / duchem uparcie walczącym / z demonami gnozy” (578). Krąg światła oddala złe potęgi, rozprasza oddziaływanie nieprzyjaznych eonów. Oczywiście do czasu, kiedy przyjdzie opuścić świat bezpieczeństwa. Innym śladem filozoficznego czytania inicjacji jest „krytyczny rozum” Immanuela Kanta. Mówiąc bardzo z grubsza, wynalazek, że przedmioty

<sup>13</sup> A. Zagajewski, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 127.

podporządkowane są ludzkiemu poznaniu, nie zaś na odwrót poznanie – przedmiotom, staje się w wierszu nazwanym już w odpowiednich kategoriach, wspomnieniem o emocjonującym wykraczaniu obudzonego umysłu ku rzeczom.

Powróćmy jednak do baśni. Według Brunona Bettelheima gatunek ten nie broni nierozumnie „dziecięcego ego”, lecz uczciwie otwiera je na poważne problemy egzystencji. W języku obrazów objaśnia działania dobra i zła. Nie likwidując tej problematyki, sprzyja przezwyciężaniu utajonych lęków. Z baśni wypływa nauka, że „walka z poważnymi trudnościami jest w życiu nieunikniona”<sup>14</sup>. W cudownym świecie dzieciństwa rekonstruowanym w *Elegii*... Herberta słyszalny jest „apel przepaści”. Wszelako „proroctwa zagłady” to jedynie odgrywana przez płomień lampy komedia. Piękno świata atakowane przez zło to na razie gra, podobna operowemu duetowi. Złowróżbne ptaństwo coś zapowiada, ale jako wytwór fantazji nie może naprawdę straszyc. W jakiejś mierze te reminiscencje dzieciństwa korespondują z obrazem nieprawdziwej jeszcze grozy w utworze Czesława Miłosza *Świat (poema naiwne)*. We fragmencie zatytułowanym *Schody* migotliwe światło naftowej lampy niesionej przez matkę rozprasza groźne cienie (te miraży wywołuje łeb dzika, ale bestia jest bezradna, udomowiona, wypchana), podobnie wyrzeźbione wizerunki diabelskie (*Jadalnia*), przypominające o istnieniu strony zła, są uśmiechnięte<sup>15</sup>. Chciałoby się powiedzieć: do czasu.

Lampa udziela lekcji o katastrofie, jeszcze nieprzeżytej. Odbita na suficie głowa bohatera wiersza: „patrzyła pełna grozy / jak z łoża aniołów / na teatr świata / skłębiony / zły / okrutny” (580). Cień oznacza transcendowanie „ja” poza przydzieloną czasoprzestrzeń. Patrzy zaś jakiegoś możliwe *alter ego*, sam obserwujący i dorastający bohater nie uczestniczy w złu. Wypadki nie spełniają się nieodwołalnie, do czasu zachowany zostaje bezpieczny dystans.

Katastrofa jest obecna, lecz zawieszona. To preludium przygotowuje na przyjęcie klęski. Kolekcja ciemnych przeczuć w *Elegii*... wciąż się powiększa. Historia niweczy wyobrażenia, ale myśl o ocaleniu – choćby tylko niepozornego przedmiotu, ale też siebie poprzez przedmioty – oznacza dochowanie wierności własnym wyborom, uratowanie z potopu

<sup>14</sup> B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, przedm., tłum. D. Danek, Warszawa 1985, s. 46.

<sup>15</sup> Na paralełę zwróciła mi uwagę Dorota Siwor.

jakiejś części autentycznej osobowości. W *Elegii*... Herberta przy wielu podobieństwach, takich jak rytm, apostrof lub wyestetyzowane przekładanie wrażeń wzroku na kategorie muzyczne, inaczej niż w słynnej *Odzie o urnie greckiej* przedstawia się oświecenie umysłu przez przedmiot. U Johna Keatsa piękno prawdy i prawda piękna to wszystko „co wiesz, co ci potrzeba wiedzieć na tej Ziemi”<sup>16</sup>. W wierszu Herberta – nie wszystko, gdyż trzeba zdobyć wiedzę o zbrodniczych dziejach, przemijaniu i śmierci. Raczej zestawiałbym te wyznania z *Czwartą elegią* duinejską, w której Rainer Maria Rilke rozważa doświadczenie jednoczesności rozkwitu i więdnienia, dzieciństwa i śmierci<sup>17</sup>. W dzieciństwie doznajemy złudnego zamknięcia w teraźniejszości:

Byliśmy w naszym samotnym mijaniu  
uszczęśliwieni tym, co trwa; tu stojąc  
w przerwie pomiędzy światem a zabawką<sup>18</sup>.

Misterium trwania przemienia się u Herberta w elegijny lament nad utratą punktów oparcia w świecie. U schyłku wieku dojrzałego rodzi się marzenie, by przeżyty czas przedstawić w postaci koła, by powrócić do świata pierwszych i najważniejszych rozróżnień: do jasności poznawczej i moralnej. Osąd całego życia – idei, postaw, przekonań, uczynków – pojawia się tu w aurze wielkiego niespełnienia. Powrót do własnych początków, kiedy świat kusi jeszcze nieograniczoną skalą możliwych samorealizacji, skonfrontowany został z punktem dojścia, gdzie ta perspektywa ogranicza się do jedynej pewnej wiedzy o tym, że trzeba odejść.

### W obronie wartości

Analizując doświadczenie historii, poeta posługuje się podobną techniką literacką, jak w przypadku przedstawień inicjacji dzieciństwa. Uderza tu przede wszystkim peryfrastyczność stylu. Niby-zagadkowe odwołania nie burzą wcale przejrzystości wyводу. Hegłowski „duch dziejów”

<sup>16</sup> J. Keats, 33 *wiersze*, wyb., oprac., wstęp, tłum. S. Barańczak, Kraków 1997, s. 77.

<sup>17</sup> O Rilkeńskiej odmianie stylu elegijnego u Herberta pisze dokładnie Małgorzata Mikołajczak, *Herbert – Rilke. Nurt liryczno-elegijny* [w:] tejsze, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, s. 313–353.

<sup>18</sup> R.M. Rilke, *Czwarta elegia* [w:] tegoż, *Poezje*, wyb., posł., tłum. M. Jastrun, Kraków 1993, s. 205.

pojmowany jako wcielenie idei rozumu w życie narodów i państw przedadza się – w zdziczałej postaci zarządzania marksistowską doktryną w XX wieku – w „wydumanego potwora o morderczym spojrzeniu / bestię dialektyczną na smyczy oprawców” (580). Każdą zbrodnię można wytłumaczyć historyczną koniecznością. Przy pomocy kilku zaklęć, „paru pojęć jak cepy” (*Potęga smaku*, ROM 523) można zawładnąć przeszłością i przyszłością, gardząc człowiekiem i równocześnie obiecując mu doniosłą rolę w dziejach. Bestia z *Elegii...* przypomina utożsamionego z bezkształtem i nicością potwora Pana Cogito, który przede wszystkim „niszczy budowlę umysłu” (*Potwór Pana Cogito*, ROM 486).

Znaleźliśmy się w kręgu wyobrażeń apokaliptycznych. Taką „wymowę wiersza pogłębia symbolika potopu i ciemności”<sup>19</sup>. W *anty-credo* Zbigniewa Herberta następnymi zwiastunami katastrofy są czterej jeźdźcy z *Objawienia świętego Jana*. Obraz streszczający plagi współczesnej historii wyraża oksymoron „Hunowie postępu”. Zadeklarowany przez „naukowy” system marksistowski postęp (raczej: regres) niszczył bowiem tradycyjny ład świata. Ale kim są Hunowie? Obrazowy ekwiwalent nie wydaje się tym razem oczywisty. Niekoniecznie trzeba wyobrażenie konkretyzować, ale także możliwe jest takie przypuszczenie, że poeta pomyślał nie o słynnym drzeworycie Albrechta Dürera, lecz o pseudosakralnych przedstawieniach czterech profilów „wodzów rewolucji” Marksa, Engelsa, Lenina i Stalina, które masowo reprodukowane były w książkach, gazetach, na emblematach, sztandarach, odznakach i pocztowych znaczkach.

Napisano bibliotekę tomów o zjawisku totalitaryzmu, a tu nagle nie ma o czym rozmyślać... Czas refleksji byłby czasem straconym? W *Elegii na odejście pióra atramentu lampy* gest odrzucenia ma wymiar ocalający. Nie nastąpią subtelne analizy, nie przeczytamy też traktatu o naturze „ukąszeń Hegłowskich”. Sprawa postawiona jest tak zdecydowanie, jak w rozmowie Jacka Trznadla ze Zbigniewem Herbertem. Prostackie są zatem „tryby historii”, duch dziejów nie istnieje, odrzucić należy mitologię usprawiedliwiającą zło. „Nie podszywajmy się pod metafizykę, nie nadymajmy się, mówmy o rzeczach prymitywnych językiem prymitywnym”<sup>20</sup> – tak radykalnie sprawę traktuje poeta. Nato-

<sup>19</sup> M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą...*, s. 73.

<sup>20</sup> *Wypluć z siebie wszystko. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem (9 lipca 1985)* [w:] J. Trznadel, *Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, Paryż 1988, s. 194.

miast w *Potędze smaku* Herberta „dialektyka oprawców” jest wyłącznie odrażająca – nie do przyjęcia, nie do zrozumienia.

Zbrodni nie sposób wyjaśnić ani tym bardziej usprawiedliwić. Należą one do dziedziny strachu, a na tym terytorium żaden sensowny dyskurs się nie rozwinie. Powtarzane w *Elegii...* słowa „nie wierzę” służą odreagowaniu grozy przynoszonej przez historię, ale zarazem wprowadzają dystynkcję, co umożliwia odróżnianie rzeczy ważnych od nieważnych, a tych naprawdę istotnych wskazań jest niewiele, gdy przepowiadać będziemy katechizm moralny. Zatem: „Historia nie jest bóstwem. Nie w historii, a w każdym razie nie w historii politycznej, ukryta została głęboka tajemnica człowieka”<sup>21</sup>. I co należy do ważnych przesłań poezji Herberta: „Progresizmowi i bezmyślnej ideologii nie udaje się unicestwić dawnych wartości i cnót”<sup>22</sup>. Obrachunek elegijny Herberta lokuje się w kręgu egzystencji i etyki. Umieszcza na planie pierwszym obronę indywidualnej wolności i wierność poczynionym wyborom. „Przedmioty / i współczucie” (581) – to brzmi jak skrót programu, który podsumowuje doświadczenie poetyckie Herberta. Ludzka wierność i godność opierać się mają potężne siły zniszczenia poruszających mechanizmem historii, gdyż „stałym elementem Herbertowskiego myślenia o historii pozostawało jednak zawsze owo niezwykle sugestywnie zaprezentowane w *Elegii...* ujęcie, konfrontujące reprezentantów »dziejów zbrodni« i »dziejów ducha«”<sup>23</sup>.

Poczucie zanikania prawdy, dobra, piękna, także utraty sił duchowych, zamierania życia otoczonego przez nicłość ujawnia się w symbolicznie światła. Lampa dawniej była „jasną alegorią”, „światlistą inicjacją”, obecnie „dogasa we wspomnieniach” i odchodząc, pozostawia ciemność. Niesymetryczne są spodziewania i spełnienia. Pakt z rozpoczynającym się życiem nie zostaje dopełniony. W wędrówce-ucieczce giną po drodze przedmioty, rozpraszają się szczytne założenia: „opuszczamy ogrody dzieciństwa ogrody rzeczy / roniąc w ucieczce manuskrypty lampki oliwne godność pióra” (581). Życie traktowane jest tedy jako utrata samego siebie – projektowanego niegdyś. Przesłania poetyckie sprowadzają się, co (u Herberta) nie nowe, do myśli o niszczącej historii, o porażającej

<sup>21</sup> J. Łukasiewicz, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy...*, s. 453.

<sup>22</sup> M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą...*, s. 133.

<sup>23</sup> J. Adamowska, *Herbert [w:] tejże, Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012, s. 243.

sile totalitarnych ideologii, entropii i erozji moralnych zasad, niezbywalnym „męstwem bycia”, żarliwej potrzebie obrony ludzkich wartości.

Taką konfigurację składników światopoglądu opisywać można w kategoriach konfliktu między gnoseologią a etyką. Z poznawczych obserwacji wynika, iż zło świata nie jest naprawialne, zaś ludzka „złudna podróż na krawędzi nicości” (581) nigdy nie zapewni stanu równowagi, nie spowoduje nasycenia wartościami. Etyczna pewność nie ma zatem oparcia w doświadczeniu ani w spekulacji filozoficznej. Kulturowanie zasad może być jawnie bezkierunkowe i sprzeczne z rozsądkiem, jak w wyznaniu, że Pan Cogito „chciałby pozostać wierny / niepewnej jasności” (*Pan Cogito i wyobraźnia*, ROM 462). Minimalistyczny program okazuje się skrajnie trudny do spełnienia, ponieważ zapomniane zostały zasady moralne oraz aksjologiczne założenia – zdawałoby się oczywiste, jednak w nie w naszych czasach.

Konieczny jest powrót do zasadniczej w liryce Zbigniewa Herberta problematyki wierności<sup>24</sup>. Tym razem rozpatrywanej od strony przedmiotów. Mówiący, porzucając staroświeckie i poniekąd śmieszne narzędzia edukacji – pióro z archaiczną stalówką, atrament, lampę naftową – dopuścił się zdrady. Dlaczego jednak wykroczenie traktowane jest jak grzech ciężki, skoro okoliczności sprawiły, iż tak musiało być? Otóż przedmioty odczytywane są tutaj jako znaki postaw i wyborów poddanych pogromowi, unicestwianych w złym czasie. Według słów Dietricha von Hildebranda „tylko ten bierze pod uwagę odrębność świata prawdy i wartości, kto nie zaprzepaścił wartości, która go raz olśniła, kto nie zapomniał raz uznanej prawdy. Tylko on potrafi dochować wierności temu, co kryje w sobie wartość”<sup>25</sup>.

Odczytywany utwór jest przykładem synkretyzmu gatunkowego wypowiedzi poetyckiej. Dają się w *Elegii* rozpoznać oda, przypowieść, baśń, tren, liryka konfesyjna i autobiograficzna opowieść. Ton elegijny, pożegnalny jednoczy te okruchy genologiczne. Ale można też wskazać na inny wymiar elegijności. Otóż pojawiające się motywy odsyłają do wcześniejszych liryków Herberta. Dialog tekstowy, na pierwszy rzut oka widoczny, wskazuje „na właściwy przedmiot elegijnej troski: poezję”<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Zob. D. Opacka-Walasek, „...pozostać wiernym niepewnej jasności”..., s. 75 i nn.

<sup>25</sup> D. von Hildebrand, *Fundamentalne postawy moralne*, tłum. E. Seredyńska [w:] *Wobec wartości*, Poznań 1984, s. 26 [wyróżnienie autora].

<sup>26</sup> D. Pawelec, *Elegia...*, s. 141.

Pomyśleć tu wypadnie o ocalającej więź człowieka ze światem mocy przedmiotów, naiwnych „ogrodach dzieciństwa” przeciwstawianych codziennej grozie istnienia, o katastroficznych składnikach wyobraźni: czerni, nocy, nicości, potopie, zniweczonym miejscu – „zdziczałym mieście”, bezkształtnym potworze zwanym duchem dziejów, wreszcie o barbarzyńcach – niezbędnym rekwizycie pesymistycznej historiozofii. Znane z innych wierszy tematy oraz przesłania poezji Zbigniewa Herberta, modyfikowane, uzupełniane, jednoczy porządek rozrachunków elegijnych.





# Zawieszono podróże w zaświaty (Ankhenaton i Nefertiti)

## Niepewny status duszy

Nie trzeba być egiptologiem, by podjąć próbę odczytania cyklu dwóch wierszy z tomu *Hermes, pies i gwiazda – Ankhenaton i Nefertiti*. Poeta nie zwracał się do znawców trudnej dyscypliny naukowej, gdyż taki adres odbiorczy byłby absurdalnie wąski, lecz oczekiwał od swych czytelników jedynie elementarnego rozeznania w religii i mitologii egipskiej, a także w dziejach starożytnego państwa nad Nilem. Oczywiście, tworząc utwory o gęstej sieci znaczeń (ale przecież nie enigmaty poetyckie), Zbigniew Herbert poszerzył obszar kulturowego dialogu i wkroczył na terytorium rzadziej odwiedzane przez nowoczesnych poetów. Jednakże „wtajemniczenie”, które wprowadza efekt obcości ze względu na odmienność wierzeń starożytnych Egipcjan od chrześcijańskiej eschatologii, najbliższej naszemu kręgowi kultury i religii, w żadnym z obu wierszy Herberta nie służy igraszkom erudycji, lecz podporządkowane zostaje pytaniom natury egzystencjalnej. Najogólniej rzecz ujmując, rozważania o sprawach ostatecznych – tajemnicy i niepewności, o metafizycznych przygodach duszy, o granicach ludzkich światów – poprzez wskazaną konfrontację zyskują nowe znaczenia. Dialog rozwija się wielotorowo, a zatem nie tylko myśl poetycka ulega wzbogaceniu, ale też obrazowanie i stylistyka. Wszakże mówienie o tym, co niedostępne i niedocieczone, wymaga odnowień dyskursu.

### Ankhenaton

#### Inskrypcja

Dusza Ankhenatona, pod postacią ptaka, usiadła na brzegu czoła, aby odpocząć przed daleką podróżą. Lecz zamiast patrzeć w horyzont, spojrzała w twarz zmarłego. A twarz ta była jak lustro bogów.

## Próba rekonstrukcji

Po co mam wędrować  
– pomyślała dusza –  
przez zawiłe pytania  
ku bóstwom szczekającym

po co ciemnym korytarzem  
iść przez dłonie szorstkie  
ku wągom węzom i skarabeuszom

tutaj zostanę  
poznaj sekret uszu  
które leżą przy głowie  
płasko jak psy

przytrzymam łodzie  
słodkich powiek  
aby nie wypłynęły  
ku wklęsłym skroniom

wejdę w nozdrza  
aż do miejsca  
gdzie przysechł  
ostatni zapach ziemi  
i zetrę ten ślad

uwiję dwa gniazda  
w kącikach ust  
które milczą  
i nabrzmiewają płaczem

będę pracowała  
aby pogodzić  
Ankhenatona z cieniem  
tak mówiła dusza

ale my  
którzy kamienną głowę Ankhenatona  
trzymamy na kolanach  
czujemy  
jak ona węszy  
jak ona tłucze  
jak ona krzyczy

(90–91)

Nefertiti

Co stało się z duszą  
po tylu miłościach

ach to już nie ptak olbrzymi  
białymi skrzydłami bijący  
do świtu każdej nocy

motyl  
wyleciał przez usta  
umarłej Nefertiti  
motyl  
jak kolorowy  
oddech

jakże daleka jest droga  
od ostatniego westchnienia  
do najbliższej wieczności

lata motyl nad głową  
umarłej Nefertiti  
osnuwa ją w kokon  
jedwabny

Nefertiti  
larwo  
jak długo czekać  
na twój odlot

na uderzenie skrzydeł  
które poniesie ciebie  
w dzień – jeden  
w noc – jedną

nad wszystkie bramy przepaści  
nad wszystkie urwiska niebios (92–93)

Choć w dyptyku *Ankhenaton* i *Nefertiti* ta kwestia nie jest roztrząsana, to jednak zrozumienie obu wierszy bez choćby szkieletowej znajomości epizodu amarnenckiego z dziejów Nowego Państwa byłoby niepełne. Za sprawą Echnatona (poeta przyjął anglojęzyczne brzmienie imienia – *Ankhenaton*), władcy „heretyka”, dokonała się najgłośniejsza

w starożytnym Egipcie reforma religijna. Na wpół legendarne żywoty boskiej pary władców Nefertiti i Echnatona do dziś wywołują emocje, są przedmiotem dyskusji oraz sprzecznych ocen. Poeta tak rozplanował układ znaczeń, by czytelnik mógł połączyć domysły interpretacyjne z funkcjonującą społecznie wiedzą o Egipcie, nawet gdyby miała się okazać popularna. Poetyckie rewizje pojęcia duszy w utworach Herberta uruchamiają w umyśle odbiorcy obrazy egipskich zaświatów. Warto podkreślić, iż „w zapatrywaniach na życie pozagrobowe skupiają się jak w soczewce najistotniejsze problemy egipskiej religii i magii”<sup>1</sup>. Mocny archetyp staje się więc punktem wyjścia dla artystycznych dociekań i poszukiwań Herberta.

Wyrażenia peryfrastyczne oraz zestawy znaków i rekwizytów ukrywają znaczenia szyfrowane, w jakiejś tylko mierze od razu uchwytnie. Na przykład do słowników mitologii oraz religii odsyła w obu wierszach przedstawienie duszy-ptaka, podobnie pewną liczbę zagadek kryją w sobie zamieszkiwane przez bogów i przez demony labirynty egipskich zaświatów. Dykcji oszczędnej, językowi „przeźrocystemu”, który dąży wprost ku rzeczom, w swej praktyce twórczej Zbigniew Herbert przeciwstawia wyrafinowaną metaforykę oraz kunsztowne, retorycznie ukształtowane okresy zdaniowe. Wiersze *Ankhenaton* i *Nefertiti* lokują się przy drugim z biegunów poetyckiego wyrażania.

Wędrówki w przeszłość wsparte kulturową kompetencją nie są niczym osobliwym w poezji Herberta, jednakże w odróżnieniu od utworów, w których pojawiają się przepracowane artystycznie mity greckie i rzymskie, wydarzenia historyczne, realia starożytnej cywilizacji nad Morza Śródziemnego czy też odwołania do greckiej myśli filozoficznej, inspiracje staroegipskie są w tej twórczości raczej wyjątkiem, pomijając nieliczne wzmianki w wierszach późniejszych (przywołajmy anegdotę o kapłanach Amona w *Kołysance*, ROM, „uśmiech Nefretete” – *Diana*, EB, zagadkowy „uśmiech Sfinksa” ze *Strefy lirycznej*, EB). Oczywiście w przypadku wierszy *Ankhenaton* i *Nefertiti* możemy mówić o apokryfie, wysmakowanej stylizacji, intertekstualnym fresku, literackim kostiumie refleksji poświęconej tajemnicy śmierci i losu ludzkiego. Dzięki wyobraźni kulturowej poety – w innym jeszcze języku, zasilanym przez mity, przez zachowane inskrypcje oraz ikonografię z egipskich malowideł

<sup>1</sup> T. Andrzejewski, *Dusze Boga Re. Wśród egipskich świętych ksiąg*, Warszawa 1967, s. 12.

grobowych i świątynnych reliefów – mogą zostać ponowione pytania o nieznaną zaświaty oraz niepojętą nieskończoność (w przypadku Herberta wydzielić można osobną hermeneutykę śmierci). I chociaż oba utwory, o których tu mowa, zajmują określone miejsce w architektonicznej kompozycji tomu *Hermes, pies i gwiazda*, a sensy przesłań oświetlane są przez takie liryki jak *Chrzest*, *U wrót doliny* czy *Biały kamień*, to *Ankhenaton* i *Nefertiti* nie należą do tekstów z Herbertowego kanonu i często bywają pomijane w lekturze krytyków.

Z drugiej jednak strony temat duszy i zaświatów w poezji Herberta, cielesnego istnienia i dziejów pośmiertnych poza ciałem, utraty świadomej siebie podmiotowości, podejrzeń wobec kategorii eschatologicznych znajdują przedłużenia na przykład w wierszach *Brzeg* (N), *Pan Cogito szuka rady* (PC), *Dusza Pana Cogito* (ROM) czy *Pan Cogito. Aktualna pozycja duszy* (EB). Usytuowanie w tym kontekście przybliży przesłania obu „egipskich wierszy”. Jak ujmuje rzecz Zofia Zarębianka:

Tradycyjne koncepcje duszy – zarówno te wywodzące się z wierzeń egipskich, greckich, jak i chrześcijańskich, identyfikujące ją z elementem niepodlegającym śmierci – poddane zostały przez Herberta istotnemu zakwestionowaniu<sup>2</sup>.

Wyobrażenia duszy, zmieniane, modyfikowane, należą do rozbudowanej topiki poetyckiej tego artysty słowa. Na użytek szkicu zamiast typologii znaczeń zarysujemy jedynie *spektrum* możliwości. Otóż dusza u Herberta bywa i „boleśnie wątlą pajęczyną” (*Strefa liryczna*, 692) i „skałą / [która] wbiła szpony w lewe ramię Pana Cogito” (*Pan Cogito. Aktualna pozycja duszy*, 658). Wypadnie natomiast pominąć groteskowe gry z tematem duszy oraz żartobliwe (oswajające) wariacje eschatologiczne.

Poeta stara się przeniknąć wyobraźnią moment graniczny, wybiera strefę pośrednią między słabnącym życiem a postępującą śmiercią. Wcale nie zaświatowa, nie wiadomo, czy nieśmiertelna dusza o niepewnym i zmiennym statusie bytowym, o chimerycznych „zachowaniach” i sporej autonomii<sup>3</sup> u Herberta łączy się z intelektem, kształtuje samoświadomość, porusza czynnościami umysłu<sup>4</sup>. Całość duchowo-fizyczna trudna jest do rozerwania. Stąd wywodzą się rozważania poety o duszy

<sup>2</sup> Z. Zarębianka, *Postacie duszy. Refleksje wokół kilku wierszy Zbigniewa Herberta* [w:] *Dusza*, „Punkt po Punkcie”, z. 3, Gdańsk 2002, s. 171.

<sup>3</sup> Por. P. Czaplinski, *Śmierć, czyli o niedoskonłości...*, s. 292.

<sup>4</sup> Por. Z. Zarębianka, *Postacie duszy...*, s. 171 i nn.

rozstającej się z ciałem, pragnącej jak najdłużej przebywać w tym kruchym schronieniu. Zresztą Herbert nie jest odosobniony w modyfikowaniu czy też modernizowaniu starego toposu duszy opuszczającej ciało, który w tradycji polskiej wywodzi się ze średniowiecznej *Skargi umierającego*, a także w eksploracji, wspólnie z innymi poetami nowoczesnymi, wyobrażeń błakającej się duszyczki – *animuli* cesarza Hadriana<sup>5</sup>.

Sugerowałem, iż Zbigniew Herbert tworzy fingowany autentyk. Z apokryfem lub z niby-odnalezionym tekstem staroegipskim mamy do czynienia w wierszu *Ankhenaton*, natomiast odbiorca rozpoznaje inny porządek kompozycyjny w *Nefertiti*, nakładają się tu na siebie bowiem niepokojące pytania o pośmiertną „pozycję duszy”, wyobrażony dialog ze zmarłą królową – a równocześnie lament oraz gnomicznie ułożone zdania, które nie tyle rozwiązują zagadkę drogi i losu zmarłego, co utwierdzają głębię tajemnicy.

### Zredukowana boskość umierania

Wiersz *Ankhenaton* ma konstrukcję dwudzielną, składa się bowiem z naśladownictwa zapisu czasów Nowego Państwa, którego szlachetny lakonizm przypomina kameralną poetyckość niektórych „małych próz” z tomu *Hermes, pies i gwiazda* oraz „próby rekonstrukcji”, czyli dodanego, może wyłowionego przez intuicję „monologu duszy”. Dodajmy, iż część druga tego wiersza zaopatrzona zostaje w pozbawiony już wydzielenia graficznego i tytułu komentarz pisany z perspektywy czasów nam współczesnych. To dopowiedzenie formułują miłośnicy sztuki, bywalcy muzeów, którym nie jest jednak obca Herbertowska hierarchia cnót: heroiczny indywidualizm istnienia, odwaga odrębnych przekonań, niechęć do abstrakcji, zaufanie do prawdy zmysłów, wysoka ranga współczucia, solidarne przyjęcie ponadczasowej przecież nędzy egzystencji.

Oba wiersze z omawianego cyklu spajają wyobrażenia niebezpiecznych zaświatów – nierozpoznanych, nieoswojonych; łączy je postawa niezgody bohaterów na lot do krainy zmarłych<sup>6</sup>, odrzucenie przepisów

<sup>5</sup> Zob. M. Czermińska, *Wędrówki duszy. Ciało i „zielona łąka” w poezji współczesnej* [w:] *Dusza...*, s. 101 i nn.

<sup>6</sup> Por. A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito...*, s. 101–102.

oferowanych przez religię i magię, sugestywne obrazy zawieszenia między życiem a śmiercią. Jedyłą pewnością jest tutaj nierozstrzygalność tajemnicy ostatecznych przeznaczeń. Letargiczny spokój w obu wierszach wydaje się pozorny, gdyż dusza „na ślepo”, bezkierunkowo, w spontanicznej i nieskutecznej ucieczce pragnie zmienić swe niejasne położenie (*Ankhenaton*), natomiast w wierszu *Nefertiti* owadzia metamorfoza ciała jest tylko hipotetyczna. Możemy więc mówić o pustej obietnicy nieśmiertelności. Dlatego poeta posługuje się dyskursem pytań i domysłów. Na przekór wyspecjalizowanej „praktyce” właściwego umierania w religii oraz mitologii egipskiej, wbrew dokładnemu rozpoznaniu (to nic, że bez empirii) topografii zaświatów, obcości doświadczenia śmierci nie da się opisać w żadnym języku. Mnogość metaforycznych przybliżeń wspiera tę regułę. Stąd wzlot „nad wszystkie bramy przepaści / nad wszystkie urwiska niebios” (*Nefertiti*) staje się u Herberta tyleż pożądanym, ile niemożliwym. I dodajmy, terytorium poza znanym światem przybiera kształt przestrzenny, przypomina ekstremalnie trudną drogę wspinaczkową. Można się w tym obrazie dopatrzeć wariantu opustoszałych „martwych pejzaży”<sup>7</sup>, często występujących w poezji Zbigniewa Herberta.

To, iż podróż duszy w zaświaty przydarza się faraonowi, nie jest wcale obojętne, gdyż tego rodzaju opowieści zajmują miejsce w samym centrum egipskich wierzeń. Przypomnijmy, że w wierszu Herberta *Ankhenaton* dusza przed ostateczną przemianą ma się wpatrywać w horyzont, rozpoznawać nową przestrzeń, może firmament, na którym umieszczona zostanie „istota świetlista”<sup>8</sup> – po przejściu przez rytualny sąd podziemi. Jednak w tym miejscu pojawia się kontrapunkt. Faraon Herberta nie pragnie podjąć najeżonego niebezpieczeństwami wojażu przez „dolny świat” (*dat*), lecz niezgodnie z protokołem pośmiertnym, znanym z Tekstów Piramid i Tekstów Sarkofagów, jego dusza podejmuje pracę poznawczą nad zgłębianiem tajemnic ciała. Dusza, która „pod postacią ptaka usiadła na brzegu czoła”, zwraca się ku zmarłemu, nie ku zaświatom, a to oznacza odmowę udziału w rytuale przejścia,

7 Więcej na ten temat: M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą...*, s. 156 i nn.

8 Zob. S. Ikram, *Śmierć i pogrzeb w starożytnym Egipcie*, tłum. J. Aksamit, Warszawa 2004, s. 29–30. O „wizji wiecznej egzystencji wśród gwiazd” pisze Mirosław Barwik, *Księga wychodzenia za dnia. Tajemnice egipskiej Księgi Umarłych*, Warszawa 2009, s. 59–61.

ale nie tylko, gdyż, jak to zostało wyrażone w zdaniu poetyckim, twarz zmarłego „była jak lustro bogów”. Jak się wydaje, zredukowana boskość umierania jest człowiekowi dostępna.

W obu odczytywanych utworach znajdziemy o wiele więcej zaprzeczeń egipskiej mitologii oraz religii. Można by nawet twierdzić, że poeta tworzy serię odejść od kulturowych tekstów pierwotnych. Zaświaty egipskie, jak wiadomo, nie były demokratyczne, gdyż postacią uprzywilejowaną pozostawał faraon, istota boska, niepodlegająca do końca prawom śmierci, a przeto władca uzyskiwał wieczność niejako „z urzędu”. Wędrownka władcy w zaświaty (w wierszu *Ankhenaton* przedstawiana jako uchylona możliwość) u Herberta zgodna jest z opisami ze świętych ksiąg, jednakże z odbicia boskości poeta wyprowadza odmienne konsekwencje myślowe, które powodują wyłom w spodziewanym układzie opowieści. Faraon jest wcieleniem siły *maat* – prawdy i prawa, a zatem podejmuje on rolę ziemskiego reprezentanta bogów<sup>9</sup>, ale poeta właśnie przekreśla taką boskość. U autora *Pana Cogito* faraon to Każdy w obliczu rzeczy ostatecznych, czyli po prostu śmiertelny człowiek. Dusza władcy nie opuszcza ciała, odrzuca powtórne narodziny, stroni od udziału w wyższym bycie. Zbigniew Herbert układa więc własny zaprzeczony mit, unieważnia solarną nieśmiertelność faraona, tworzy herezję po kilku tysiącleciach.

Wyjaśnia się teraz powód, dla którego poeta w swojej lirycznej narracji o doświadczeniu śmierci wybrał boskiego, a zarazem bardzo ludzkiego faraona o imieniu Ankhenaton, czyli Echnaton (co oznacza „światłość Atona” bądź „pożyteczny dla Atona”, a najlepiej „Skuteczny Duch Atona”<sup>10</sup>, ten, przez którego przepływa światłość bóstwa). Echnaton, wcześniej Amenothep IV, władca z XVIII dynastii, który po roku 1377 przed Chrystusem panował przez około lat dwadzieścia, zdeponizował potężne bóstwo Amona-Re, ustanawiając protomonoteistyczny kult boga Atona (Tarczy Słonecznej), przeniósł stolicę kraju do Tell-el-Amarna, ograniczył władzę kapłanów, starał się reformować sztukę, zalecając swoim artystom tworzenie realistycznych wizerunków władcy – człowieka ułomnego fizycznie, często portretowanego z ukochaną żoną Nefertiti i swoją rodziną, co radykalnie przełamywało

<sup>9</sup> Zob. M. Eliade, *Historia wierzeń religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, tłum. S. Tokarski, Warszawa 2007, s. 113–114, 121.

<sup>10</sup> C. Jacq, *Echnaton i Nefertiti*, tłum. M.G. Witkowski, Warszawa 2007, s. 62.



tradycję przedstawień hieratycznych. Kazimierz Michałowski napisał, iż ten genialny człowiek „potrafił skruszyć tysiącletnią skorupę narosłych zwyczajów i konwenansów swego społeczeństwa”<sup>11</sup>. Król, który nie był wojownikiem<sup>12</sup>, jak Totmes III czy późniejsi Ramzeidzi, lecz filozofem i poetą (faraonowi przypisywane jest wielkie osiągnięcie literatury w języku nowoegipskim<sup>13</sup> – *Wielki Hymn do Atona*). Jednak było to istotne *novum* w dziejach Egiptu. Mocna osobowość, własne upodobania, niezależność, rewizje pojęć o bogach i zaświatach, do tego pokojowe usposobienie, kultywowanie prywatności – czy mógł się znaleźć lepszy wzór dla Zbigniewa Herberta?

### Ziemiński wymiar sytuacji granicznej

Powróćmy do wiersza o Nefertiti – w hymnie do Atona nazywanej „Wielką Małżonką, która kocha Echnatona”<sup>14</sup>. W kulcie amarneńskim królowa odgrywała szczególną rolę, obdarzona bowiem została, podobnie jak faraon, przymiotami boskimi. Według Christiana Jacq’a „tak uhonorowana Nefertiti przestaje być postacią historyczną, jest królową w wymiarze *sacrum*, uosobieniem pełnionych przez nią funkcji religijnych, przejawem niebiańskich mocy”<sup>15</sup>. Jednakże Herbert nawet nie wspomina o chwale arcykapłanki kultu słonecznego, podobnie, omijając wydeptane ścieżki, odrzucając stereotyp, nie zajmuje się wizerunkiem Nefertiti, słynną polichromowaną rzeźbą z El-Amarna, tak znaną jak Mona Liza. Obok królowej Hatszepsut najważniejsza postać kobieca starożytnego Egiptu, która zyskała nieśmiertelność w sztuce, Nefertiti – „Piękna, która przybyła” (bo tak wyklada się imię) – może przed zaślubieniem Echnatona syryjska księżniczka, w odczytywanym wierszu przedstawiana jest jako postać martwa, przed odłożoną do

<sup>11</sup> K. Michałowski, *Nie tylko piramidy... Sztuka dawnego Egiptu*, Warszawa 1974, s. 207.

<sup>12</sup> W.H. Boulton pisze, iż ukryta moc tarczy słonecznej (Atona) „nie wyrażała się w zgiełku walk i bitew, lecz w spokojnym życiu wśród kwiatów i drzew. Nie dla wojownika-zdobywcy była ta religia...”. Tenże, *Wieczność piramid i tragedia Pompei*, przedm., tłum. K. Michałowski, Warszawa 1974 [właśc. 1975], s. 65.

<sup>13</sup> *Opowiadania egipskie*, oprac., tłum. T. Andrzejewski, Warszawa 1958, s. 129.

<sup>14</sup> C. Jacq, *Echnaton i Nefertiti...*, s. 113.

<sup>15</sup> Tamże, s. 114.

niewiadomego czasu podróżą w zaświaty. Najważniejsze pytanie dotyczy duszy: „Co stało się z duszą / po tylu miłościach”. Ten fragment jest chyba najbardziej zagadkowy. Nie można mieć pewności, czy wzorem kultury popularnej (przewrotnie) poeta przypisuje królowej historii romansowe, czy raczej, co bardziej prawdopodobne, ma na myśli połączenie miłości ziemskiej z odniesieniami boskimi, polegającymi na tym, że para małżeńska władców uczestnicząca w Światłości Atona podtrzymuje istnienie świata i królestwa Egiptu<sup>16</sup>. A może cytowana fraza oznacza uwolnienie od uczucia, a zarazem od rytuałów (od roli małżonki i kapłanki), nagość egzystencji wobec śmierci? Przypomnijmy, że dusza u Herberta określa indywidualną tożsamość, istnienie osobnicze, które doświadcza sytuacji granicznych.

Dalsze wyjaśnienia kontekstowe wydają się niezbędne. Sporządźmy małe wypisy z Eliadego:

Śmierć i zaświaty interesowały Egipcjan daleko bardziej niż inne ludy Bliskiego Wschodu. Dla faraona śmierć stanowiła punkt wyjścia niebiańskiej podróży i „unieśmiertelnienia”. Z drugiej strony, śmierć bezpośrednio dotyczyła jednego z egipskich bogów – Ozyrysa<sup>17</sup>.

Śmierć dokonuje przejścia ze sfery pozbawionej znaczenia do znaczącej. Grób stanowi miejsce dokonania się owej transfiguracji (*sakb*), gdyż śmierć staje się *ach*, „duchem przekształconym”. [...] Idąc za przykładem Ozyrysa i z jego pomocą, umarli są w stanie przekształcić się w „dusze”, tj. byty duchowe doskonale zintegrowane, a zarazem niezniszczalne<sup>18</sup>.

W odczytywanych od razu wierszach zaznacza się różnica: metamorfoza duchowa nie następuje, ostateczna podróż zostaje wstrzymana. Dusza wyzbywa się zdolności lotu, studiuje człowieczeństwo związane z niskimi regionami ziemi (*Ankhenaton*) lub odrzuca zimne zaświaty, unosząc się nad zmarłą, ale nie opuszczając jej pobliża (*Nefertiti*).

Sprawa duszy w wierzeniach egipskich ulega licznym komplikacjom. Dusza rozwarstwia się i przyjmuje rozmaite postaci – w zależności od roli, jaką ma odegrać w zaświatach. I tak:

<sup>16</sup> Tamże, s. 124–125.

<sup>17</sup> M. Eliade, *Historia wierzeń religijnych...*, s. 113. Zob. także: S. Ikram, *Śmierć i pogrzeb...*, s. 24–31.

<sup>18</sup> M. Eliade, *Historia wierzeń religijnych...*, s. 117–118.

dusza bezgrzeszna (*akch*) udaje się do nieba (Pet), odpowiedzialna za czyny *ba* walczy o swe przetrwanie w krainie podziemnej (Dat), natomiast opiekunka ciała, *ka*, pozostaje w grobowcu, żywiąc się ofiarami dostarczonymi przez śmiertelników<sup>19</sup>.

Zbigniew Herbert znacząco milczy o *akch*, natomiast zajmuje się postaciami duszy *ba* i *ka*, łącząc ich role. Przekroczenie ziemskiego wymiaru nie jest możliwe, *ka* nie ulatuje, zostaje przy zmarłym, tak jak *ba*, ale nie może być mowy o przedłużeniu życia i o ziemskich pokarmach. Najkrócej mówiąc, egipski dramat duszy u Herberta nie wykracza poza prolog. Subtelności i komplikacje przywoływanych wierzeń tracą obowiązującą moc.

W wierszu *Ankhenaton* poeta umieszcza również wzmiankę o cieniu, dusza bowiem stara się „pogodzić Ankhenatona z cieniem”. Jak wyobrażenie cienia rozumieć? Cień to „obraz zastępczy”, kopia, „wizualizacja duszy (*ka*)”<sup>20</sup>. Salima Ikram w dziele *Śmierć i pogrzeb w starożytnym Egipcie* tłumaczy, iż w inskrypcjach grobowych cień to „potężny i szybki byt” powiązany z kultem solarnym odradzania się w zaświatach<sup>21</sup>; oprócz duszy człowiek w rejestrze swego posiadania umieszczał *ren*, czyli imię, oraz *szuit*, czyli cień<sup>22</sup>. O te składniki inwentarza należało się po śmierci troszczyć. Być może Herbert w wierszu *Ankhenaton* inspirował się ikonografią, takimi przedstawieniami duszy pod postacią ptaka z ludzką głową oraz cienia zmarłego wychodzącego z ciemności, jakie znane są z papiirusu Księgi Umarłych Neferreneputa czy papiirusu z Neferoubenef (z czasów XIX dynastii). Jednakże w rozumieniu poety wejście w sferę cienia, jak można się domyślać, oznacza dopracowanie się świadomości śmierci, jednostkowej, niepowtarzalnej, nie danej, lecz zdobywanej. Te Rilkeńskie wątki umierania świadomie przeżytego i najzupełniej własnego oraz śmierci zamieszkującej wewnątrz człowieka<sup>23</sup> Herbert kilkakrotnie podejmował.

Jak to już zaznaczono, w odczytywanym wierszu dusza zmarłego faraona nie chce stawić się na sąd Ozyrysa. W jej monologu dotyczącym odrzucenia rytuału wyznaczającego drogę ku nieśmiertelności pojawia się szereg wzmianek o egipskich mitologiczno-religijnych „realiach”, przy czym Herbert posługuje się figurą obcości, to bowiem,

<sup>19</sup> *Wstęp* [do:] *Zaświaty i krainy mityczne*, red. M. Sacha-Piekło, Kraków 1999, s. 13.

<sup>20</sup> V.I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2001, s. 19.

<sup>21</sup> S. Ikram, *Śmierć i pogrzeb...*, s. 26.

<sup>22</sup> Tamże, s. 24.

<sup>23</sup> Zob. P. Czaplński, *Śmierć, czyli o niedoskonłości...*, s. 297–298.

co przyniosłoby wyzwolenie i ukojenie, jest trudne do przyjęcia, nawet odrażające. Dusza nie pragnie odpowiadać na „zawiłe pytania” ani wchodzić w niebezpieczne korytarze, podążać ku „bóstwom szczekającym”, zadawać się z wagami, węzami i skarabeuszami. Oto hasłowe, wyrwane z całości określenia bogów, ich atrybuty bądź symbole, z których złożyć należy obraz sądu Ozyrysa. Co prawda, odczytywana rekonstrukcja nie zawiera spójnej opowieści, ale właśnie takie zadanie wyznacza się odbiorcy. Zmarły w zaświatach ma rozpoznać czterdziestu dwóch sędziów, wiedzieć, jak się do nich zwracać przy pomocy formuł magicznych, a także odbyć tak zwaną spowiedź negatywną – udowodnić, że nie czynił rzeczy niemiłych bogom<sup>24</sup>. Kodeks zachowań pośmiertnych składa się z wielu szczegółowych zaleceń, dialog z rozmówcami z innego świata jest niezwykle trudny. Toteż zmarły potrzebował nie tylko przewodnika po drobiazgowo opracowanej topografii zaświatów, ale też „metafizycznej ściągi”, a taką rolę pełniła rozbudowywana przez wiele wieków Księga Umarłych, zawierająca modlitwy i rytuały związane z „wychodzeniem i wchodzeniem do krainy umarłych” oraz z „ceremoniami odbywającymi się w dniu pogrzebu”<sup>25</sup>.

Dodajmy kolejne ogniwa: bóg z głową szakala Anubis (peryfrastycznie określany jako „bóstwo szczekające”) nadzorował mumifikację zmarłego i przyjmował rolę przewodnika w drodze na sąd Ozyrysa. Waga to ważny rekwizyt sądu: na jednej szali umieszczane było serce zmarłego (według wierzeń egipskich siedlisko duszy), na drugiej pióro *maat* – wyobrażenie bogini o tym imieniu, personifikacji ładu i prawdy<sup>26</sup>. Jak pisałem, w egipskim świecie podziemnym czyhały liczne niebezpieczeństwa, takie jak węże-demony, dusza zatem musi stoczyć walkę z wężem Apopisem<sup>27</sup> – wrogiem Amona-Re, antagonistą, „szatanem”. U Herberta wąż byłby metonimią podziemnych zagrożeń wędrującej duszy. Natomiast święty żuk – skarabeusz symbolizował nieśmiertelność oraz odrodzenie do nowego życia, jego wizerunkiem obdarowywano mumie. Skarabeusz to inkarnacja wschodzącego słońca, bóg

<sup>24</sup> S. Ikram, *Śmierć i pogrzeb...*, s. 40; M. Eliade, *Historia wierzeń religijnych...*, s. 127–128.

<sup>25</sup> M. Barwik, *Księga wychodzenia za dnia...*, s. 28–29.

<sup>26</sup> Świętą ilustracją byłby papirus Księgi Umarłych Hunefera – z czasów XIX dynastii ze zbiorów British Museum przedstawiający Sąd Ozyrysa (reprodukcja w przywoływanej książce Salimy Ikram).

<sup>27</sup> S. Ikram, *Śmierć i pogrzeb...*, s. 39.

Chepri. Do katalogu bóstw grobowych, pominiętych w odsyłaczach i napomknieniach Herberta, dodajmy Izydę i Neftydę, siostry Ozyrysa, które „czuwały nad bezpieczeństwem mumii”<sup>28</sup>, boga Tota zapisującego czyny człowieka w zaświatach oraz boginię Ammit, która pożerała serca grzeszników.

### Ironia i współczucie

W tym miejscu w wierszu *Ankhenaton* otwiera się obszar ironii – udratyzowanej, ukrytej, wymagającej od czytelnika wydobycia informacji z tła tradycji kultury<sup>29</sup>. Otóż Echnaton odrzucał posępny kult Ozyrysa, a zreformowana przezeń religia „nie zajmowała się sprawami śmierci i życia pozagrobowego. Treścią jej był kult słońca, które uosabia siłę przyrody najbardziej cudowną”<sup>30</sup>. I jeszcze: „Nowa religia, zbyt praktyczna w porównaniu do dawnych kultów, stanowiła afirmację życia i nie straszyla sądem pośmiertnym”<sup>31</sup>. Tymczasem rozmyślania duszy Echnatona nie są pozbawione lęków i ponownie wikłają wolnego i promiennego władcę w cierpienia niepewności, które sięgają w obszar śmierci, a także każą roztrząsać odrzucane zagadnienia eschatologiczne – i to jeszcze w obcym faraonowi systemie wyobrażeń mitycznych. Echnaton najmniej nadaje się do przekazywania wizji sądu Ozyrysa. W wierszu następuje konfrontacja wybranego bohatera z poglądami i wierzeniami, a zarazem demaskacja słonecznych utopii. Jak często dzieje się to u Herberta, za ironią postępuje współczucie. „Skarga umierającego” zyskuje uniwersalną wymowę, zatem odległość kultur i wieków nie ma tu wiele do rzeczy. Zauważmy też wątek moralistyczny: odwracanie się od mroku śmierci w stronę słonecznego blasku niczego nie rozwiązuje, śmierć i tak znajdzie swoją ofiarę, metodycznie się nią zajmie, bez względu na to, czy zmarły był twórcą utopii solarnej.

Zbigniew Herbert przekracza granice doktryn religijnych bądź posługuje się nimi jak narzędziami pseudonimowania spraw ostatecznych, które i tak muszą być podejmowane we własnym imieniu. Jak krótko

<sup>28</sup> Tamże, s. 36.

<sup>29</sup> Por. S. Barańczak, *Uciekinier z utopii...*, s. 102.

<sup>30</sup> T. Andrzejewski, *Dusze Boga Re...*, s. 147

<sup>31</sup> Tamże, s. 148.

rzecz określa Mirosław Dzień, poeta „próbuję »rozważać« tematy eschatologiczne ponad systemami”<sup>32</sup>. Odrzuca podejście antykwaryczne, nie chce syntetyzować mitu ozyriańskiego. Szkicowość Herbertowej rekonstrukcji wskazuje na to, iż kontakt z egipską nauką o zaświatach jest przelotny, chwilowy, gdyż właśnie odrzucenie kulturowego wzoru uznać należy za akt ważniejszy. O wiele większą tajemnicą okazuje się bowiem istota ludzka w ziemskiej i cielesnej postaci, przeto podróż duszy – wspomagana wyobrażeniami mitycznymi, magicznymi, religijnymi – w wierszu *Ankhenaton* odbywa się w przestrzeni zmysłów. Pejzaż ciała, tak jak w innych utworach poetyckich Herberta, takich jak *Apollo i Marsjasz* (SP), *Śmierć pospolita* (N) czy *Pan Cogito a ruch myśli* (PC), nasycony został metaforami (weźmy łodzie powiek, gniazda ust, uszy jak psy). Seria takich wyobrażeń kojarzy się z miejscami bezpiecznymi, rozpoznawalnymi, wiernymi człowiekowi. Ta przestrzeń przeciwstawiana jest wrogim zaświatom.

Nietrudno zauważyć, że poeta, myśląc obrazami, dba o ich koherencję. Repryzy metaforyczne w obu wierszach od razu są zauważalne, jak w układzie wynikania: jeśli dusza wyobrażona jest jako ptak, to może zamieszkać w ciele jak w gnieździe (*Ankhenaton*), jeśli dusza przybiera kształt motyla, to głowa zmarłej osnuta zostaje „jedwabnym kokonem” (*Nefertiti*). U Herberta człowiek odchodzący ze świata zdaje się na prawdę zmysłów, dlatego umieranie zatrzymuje ostatnie odbłaski prawdziwych świadectw wzroku czy węchu. Jednakże wobec prawdy zmysłów w poezji Herberta padają oskarżenia, formułowane są zastrzeżenia. Zmysły nie przenikają przecież w wymiar duchowości, a ich doświadczenie zawsze pozostanie niepełne. Jak powiada Józef M. Ruszar, „prawdziwa mądrość, czyli wiedza o sprawach ostatecznych, jest heroiczna i niebezpieczna”, wymaga więc „trudu egzystencjalnego poznania”<sup>33</sup>.

Echnaton odbywa, odwołując się do słów Herberta, „kursy tępienia / ziemskich nawyków” (*Przeżycia eschatologiczne Pana Cogito*, ROM 474). Dar (ograniczonego) widzenia zostaje zabrany. Pewność postrzeżenia rzeczy materialnych się rozprasza i nie trzeba dodawać, że rozstanie z tym, co najbardziej elementarne, ma tutaj wymiar tragiczny.

<sup>32</sup> M. Dzień, *Bogowie Herberta*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 161.

<sup>33</sup> J.M. Ruszar, *Zmysły i metafory. Hierarchia zmysłów według Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Lublin 2006, s. 258.

W monologu duszy przedstawiona zostaje dwoista w swej istocie empatyczno-okrutna terapia wymazywania ziemskich wyobrażeń, rozstania ze zmysłami, albo jeszcze inaczej: lekcja nieistnienia, której nie da się ani zrozumieć, ani wypowiedzieć.

Upostaciowana przez rzeźbę głowa to obszar wojażowania duszy, która jak łódź boga Amona-Re żegluje po krainie zamierających zmysłów. W tym fragmencie rozpoznajemy kolejny ślad ironii. Otóż dzieje pośmiertne Echnatona pośrednio łączą się ze zwalczaną doktryną. Wzrok ma pozostać odwrócony do wewnątrz, nie rozpraszać się przez rejestrowanie ziemskich obrazów, sekret słuchu zostanie wyjawiony, ostatnie zapachy ziemskie pozostaną zapamiętane. Kiedy przygodność wrażeń zamienia się w jakąś, względnie pewną ostateczność, objawiają się paradoksalne „zwyčajne tajemnicze” ludzkiej obecności w materialnym świecie. Dusza w swym monologu powiada: „uwiję dwa gniazda / w kącikach ust / które milczą / i nabrzmiewają płaczem”. Wolno zatem sądzić, że zmysł współczucia, szósty i dodatkowy, jest w Herbertowej wizji człowieczeństwa najważniejszy.

W wierszu *Nefertiti* (podobnie jak w liryku *Ankhenaton*) współczucie, tak istotne w twórczości Herberta, wypowiedane jest nie wprost. Zauważmy, iż następuje tutaj kameralizacja duszy, która już nie jest „ptakiem olbrzymim / białymi skrzydłami bijącym”, lecz czymś znikomym – „motylem / jak kolorowy oddech” – ostatnim tchnieniem, może też powidokiem ginących barw świata. *Ba*, jak pamiętamy, w rycinach z Księgi Umarłych przyjmuje kształt niezgrabnej, masywnej ptasiej maszyny starającej się ulecieć ku szczęśliwym zaświatom. Dusza *Nefertiti* pozbawiona zostaje takiego wehikułu, jest delikatna, symbolizuje ją motyl, wyobrazenie greckiej *psyche*.

Osnuwanie głowy umarłej w jedwabny kokon, bez ceremonii pogrzebowej, bez przepisanych reguł balsamowania, które mają zachować ciało przed rozkładem, w odczytywanym wierszu Herberta oznacza mumifikację degradującą, w jakiejś mierze szyderczą. Uwięziona w śmierci, jak w oprzędzie jedwabnika, boska królowa teraz – jako larwa – oczekuje bez nadziei przemiany (przepoczwarczenia się) w istotę wieczną i świetlistą. Zatem dzieli przeznaczenie wszystkich śmiertelnych. Swobodny odlot, rozwiązanie dylematu duszy, „w dzień – jeden / w noc – jedną”, można powiedzieć: poza zaświatową pospolitością i monotonią zapewne nigdy nie nastąpi. Dumne egipskie *ba* w tym ujęciu przypomina zalęknioną duszyczkę.

Tak jak w innych wierszach Herberta owadzia metaforyka odsyła do przeżywania upływającego czasu, rozkładu, rozpadu<sup>34</sup>, ale w wierszu *Nefertiti* oznacza też oddalenie od świata żywych, zapomnienie. Zauważmy, iż poeta, oprócz metafor spętania i uwięzienia, w wierszu *Nefertiti* posługuje się językiem odległości – wielkiej, niepojętej i niedostępnej przestrzeni. Gnomicznie wyrażona refleksja przypomina paradoksy Pascala. To, co pozornie bliskie, niby oswojone przez eschatologię, okazuje się tak odległe, że niedostępne: „jakże daleka jest droga / od ostatniego westchnienia / do najbliższej wieczności”. Z tego aforyzmu wynika, że światy wyższe są stopniowalne, trochę w duchu Leśmianowym. Monolog skierowany do egipskiej królowej ma w tym wierszu formę rozbudowanego pytania retorycznego. Sugeruje ono, iż tajemnica wieczności, którą pragniemy rozwikłać, nigdy się nie rozwiąże. Wszakże Nefertiti współczesna, postrzegana przez poetę z xx wieku, nie została zaopatrzona w przewodniki po zaświatach ani w „skuteczne” systemy symboliczne. Nie pokona przepaści oraz urwisk znajdujących się u kresu drogi życia ludzkiego, nie znajdzie odpowiedzi na wieczne zagadki. Pozostaje z nierozstrzygalnym pytaniem, dokąd dążymy – jej udziałem w dramacie śmierci jest pewność niepewności.

Oba wiersze w małym cyklu Herbertowym – pomimo „męstwa bycia” wyraźnie zaznaczanego w utworach tego poety – opatrzone zostają prowadzonymi z perspektywy wieku xx rozważaniami o heroizmie pojedynczej śmierci oraz lęku przed nieznanymi przeznaczeniami. Krzyżują się tutaj dwa kierunki myśli oraz wyobraźni: od życia ku śmierci i od krainy zmarłych ku światu żyjących. Ankhenaton i Nefertiti tracą oparcie w religii starożytnej, wyprowadzeni zostają z mitologii oraz historii, zyskują natomiast – wraz z czytelnikami z naszego czasu – świadomość egzystencji.

Na koniec pozostawiam dodany epilog w wierszu *Ankhenaton*. W komentarzu dotyczącym obcowania ludzi xx wieku z rzeźbą głowy faraona czytamy:

[...] my  
którzy kamienną głowę Ankhenatona  
trzymamy na kolanach

<sup>34</sup> Więcej o „idei czasu-rozkładu-owada” P. Czapliński, *Śmierć, czyli o niedoskonałości...*, s. 293–295. Zob. także: D. Opacka-Walasek, *O „nieprzerwanym szumie ogromnej klepsydry”...*, s. 209 i nn.



czujemy jak ona węższy  
 jak ona tłucze  
 jak ona krzyczy

Żadne ukojenie i uspokojenie nie jest możliwe. Miłośnicy sztuki, którzy uznali podejście estetyczne za coś małosłownego, mało znaczącego i nie chcą dyskutować o przedstawianiu faraona w sztuce amarnenckiej, wyczuwają paniczny lęk, szamotanie się duszy zakłętej w kamiennej rzeźbie. Co znamienne, a jednocześnie paradoksalne: owa dusza, wcale nie bezcielesna, wypowiada protest przeciwko samemu zjawisku śmierci, posługując się instrumentarium zmysłów. Opowiada się po stronie utraconego istnienia, walczy o współczucie i pamięć. Tylko język zmysłów może przekazać – bez recytowania filozoficznych mądrości – prawdę o egzystencjalnej nędzy.

Zatem następuje nagłe wyjście ze świata wierzeń egipskich i skupienie na świadectwie sztuki. Poeta eksponuje ocalającą wartość sztuki, życie w dziełach kultury, w malarskim czy rzeźbiarskim wyobrażeniu, po wtóre, odbiór jest zarazem estetyczny i ponadestetyczny. Zauważmy bowiem wiele mówiący symboliczny gest piastowania rzeźby portretowej na kolanach, przeniesienie empatii, zastępcze obdarzenie czułością artefaktu. Zmysłowy kontakt z głową osamotnioną, mieszkaniem intelektu oraz zmysłów (przypomina to opis z wiersza *Alienacja Pana Cogito*, PC) przywraca interakcję naprawdę ludzką. Współczucie wyraża się poprzez dotyk<sup>35</sup>, czułość ożywia kamienną rzeźbę.

Nie wiemy i nie jest to wcale ważne, który konterfekt Echnatona ulega takim zabiegom, zakazanym w salach muzealnych, gdyby opisywany fakt potraktować literalnie. Nieistotne, czy odniesiemy wyobrażoną scenę do wizerunku z muzeum w Kairze, w Luwrze czy w Muzeum San Jose w Kalifornii. Ekfrazja zostanie wstrzymana, poetyckiego opisu rzeźby nie będzie. Faraon to w tym wierszu człowiek poddany władzy śmierci i zarazem zbuntowany przeciw jej prawom. Oryginalność ujęcia w utworze Herberta na tym polega, że zastygnięcie w rzeźbie, uspokojenie w przedstawieniu nie jest respektowane. Nieporuszona materia rzeźbiarska wyposażona zostaje na powrót w zmysły, co więcej – przy pomocy tego instrumentarium chciałaby powrócić do świata żywych.

35 O związkach czułości i dotyku w poezji Herberta interesująco pisał M. Antoniuk, *Czułość bywa jak... Bezsilność wobec czułości – Norwid, Wyspiański, Herbert, Miłosz* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki...*, cz. 2, s. 169–175.

Protest przeciwko metafizycznemu skandalowi śmierci jest poruszający, dramatyczny, dynamiczny, wbrew naturze rzeźby, ale żeby ten ukryty szyfr odczytać, potrzebna jest współczująca wyobraźnia.

Według poety Echnaton – ale też każdy człowiek – w swych dziejach pośmiertnych potrzebuje nie boskich uzurpacji czy kosmicznych wędrówek, lecz ludzkiej czułości, dotknięcia ręki, rozumienia wspólnego losu.

Szyborska i Herbert



# Dwie Isadory

## Cienie tancerki

Polskie wiersze poświęcone Isadorze Duncan – Wisławy Szymborskiej z tomu *Wszelki wypadek* (1972) i Zbigniewa Herberta ze zbioru *Raport z oblężonego miasta* (1983) – powstały w czasie, kiedy przeminęła żywa pamięć występów słynnej tancerki. Artystka przyciągała publiczność, jej programy choreograficzne, przeciwstawiające się konwencjom baletu klasycznego, zwane tańcem wyzwolonym, fascynowały i bywało, że gorszyły widzów. Sposoby wyrażania emocji poprzez „naturalny” ruch sceniczny – nie tyle wynalezione, co „odnalezione”, inspirowane sztuką starogrecką – trafiły do podręczników. Isadora Duncan ceniła improwizację, jej sztuka tańca stawała się swoistymi interpretacjami utworów muzyki klasycznej. Według Edwarda Craiga

Isadora poruszała się zgodnie z emocjami wywoływanymi przez muzykę Periego, Glucka czy Beethovena, a publiczność reagowała na przekazywane przez tancerkę idee. Isadora była mistrzynią techniki, którą sama dla siebie stworzyła, i panowała nad sztuką, która była jej własnym wyłącznym królestwem<sup>1</sup>.

Dodać należy, że w swych kreacjach estradowych Isadora Duncan często wykorzystywała utwory Chopina, Brahmsa, Schuberta. W nieco egzaltowanym stylu określała taniec jako „boski wyraz treści ludzkiego ducha za pomocą ruchu”<sup>2</sup>. Nie liczyła się tutaj perfekcyjna technika, lecz niezwykła osobowość tancerki. Isadora Duncan pragnęła przełamać przyzwyczajenia estetyczne miłośników baletu. W drugiej połowie XX wieku nie mogła się zachować magia tańca, zwietrzały zachwyty

---

<sup>1</sup> E. Craig, *Gordon Craig. Historia życia*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1976, s. 207.

<sup>2</sup> I. Duncan, *Moje życie*, tłum. K. Bunsch, Kraków 1982, s. 83.

przechowane w dokumentach z *la belle époque* i późniejszych mniej pięknych czasów, natomiast przetrwały dla potomnych fotografie w „staroświeckiej” manierze i ambarasujące wspomnienia. Najlepiej dostępna okazała się legenda Isadory Duncan – reformatorki tańca, kapłanki sztuki, zachwyconej komunizmem neofitki, a nade wszystko kobiety romansowej, przeciwniczki instytucji małżeństwa, opętanej przez miłość i erotyzm skandalistki.

W roku 1969 roku ukazały się w Polsce wspomnienia artystki *Moje życie* (1927), które były kilkakrotnie wznawiane. Książka może być czytana jako niesystematyczny wykład o istocie tańca, o muzyce, malarstwie i rzeźbie, pamiętnik samoedukacji, kronika sukcesów scenicznych, zbiór plotek o salonach początku XX wieku, socjologizująca opowieść o artystach, manifesty kobiety wyzwolonej, wyznania gorszycielki demaskującej obyczajową obłudę, narracje o (wciąż zmiennych) miłosnych zauroczeniach i kłękach. Albo jeszcze inaczej: jako skierowany do „potomności wyczerpujący protokół [...] życia uczuciowego”<sup>3</sup>. Od razu dają się rozpoznać oscylacje poziomów lektury, krążymy bowiem między tym, co wysokie i niskie, elitarne i popularne, wysublimowane i trywialne. Naiwne sądy sąsiadują z wyrobioną wrażliwością artystyczną, histeria miesza się z cierpieniem, kiczowaty teatr zachowań kwestionuje poważna dramaturgia losu. Słowem: autobiografia Duncan rozszczepia się na chimeryczne świadectwo życia w sztuce i życia sztuką oraz – rozrywkowe czytadło. Tancerka: „lekkomyślnie zdradziła sekrety serca i alkowy / w godnej nagany książce pod tytułem *My life*” (*Izydora Duncan*, ROM 512) – pisał Zbigniew Herbert. Pan Cogito (wcielenie rezonującego „ja”) uznał za naganne racje nieokiełznanego *libido*, nie docenił sporządzonej w autobiografii tancerki sumiennej buchalterii kochanków. Nie da się zaprzeczyć, że pod względem odwagi zapisów kobiecych ekshibicji Isadora Duncan wyprzedzała swoją epokę.

Książka o dwuznacznej sławie (oraz wielkim materii pomieszaniu) zainspirowała Wisławę Szymborską i Zbigniewa Herberta. Tych dwoje poetów przywołuje również słowne i wizualne przekazy o artystce. Jednakże w obu wierszach poetyckie „rekonstrukcje Isadory” są tyleż dokładne, co niemożliwe. W *Znieruchomieniu* (ww) Szymborska rozważa paradoks złudnej naoczności (to, co widzimy na fotografii, nie może

3 C. Stern, *Poeta i tancerka. Isadora Duncan i Siergiej Jesienin*, tłum. U. Szyman-derska, Warszawa 2006, s. 190.

być prawdą), zaś Herbert w wierszu *Izydora Duncan* ujawnia antynomię opisanej (obecnej) nieobecności. Kwestia fałszywej reprezentacji wydaje się tu istotna. Rzecz można by tak ująć: kiedy wyobrażamy sobie artystkę, skazani jesteśmy na obcowanie z cieniami osoby, z jej zdeformowanym odbiciem w autobiograficznym tekście bądź z fotografią, która kłamie, ponieważ oko obiektywu skupia się na wąskim wycinku rzeczywistości, utrwała mgnienie czasu, pomija zaś ruch, zmianę, procesualność życia i wielość możliwych oglądów. Piszący interpretują przekazy, lecz prawdziwa Isadora pozostanie tajemnicą.

Dla Szymborskiej najważniejszy wydaje się rozpad legendy, także trudna akceptacja świadectwa oka. Natomiast w wierszu Herberta *Izydora Duncan* trwanie unieruchomione, zamknięte w przeszłości, jest doznaniem niepokojącym, gdyż w rozstrzygnięciu kwestii, kim była słynna tancerka, zabrakło argumentu decydującego, mianowicie zapisu tańca. Dlatego mitu Isadory Duncan nie sposób zweryfikować, można go jedynie wpisać do rejestru sekretów kultury, gdyż nikt

nie odtworzy jej tańca nie wskrzesi Izydory  
pozostanie zagadką w tiulach tajemnicą  
jak pismo Mayów jak uśmiech Giocondy

(512)

Porażki poznawczej nie zrekompensują ani efektowne koncepty poetyckie („zagadka w tiulach”), ani nawet najbardziej nobilitujące, zaczerpnięte z tradycji, przykłady poruszających enigmatów.

Wspólna dla Szymborskiej i Herberta jest też ironia – wielka i mała, ujawniająca się na poziomie sądów o świecie, ale też widoczna w operacjach stylistycznych. Pierwsza odmiana ironii w sposób bolesny uświadamia fakt, że pożerający wszystko czas przekreśla fascynacje, unicestwia kanony piękna, niweczy wielkości, ikony przemienia w pamiętki po zamierzchłych modach. W drugim z wymiarów objawia się „przewaga” mówiącego nad przedmiotem: wówczas przyjęty dystans pozwala na bezlitosną dekonstrukcję mitu wielkiej tancerki. Kulturowy fenomen Isadory Duncan, weryfikowany po latach, niemal zmusza do tego, by poważny namysł nad ludzkim losem sąsiadował z rozbawioną pobłażliwością, poirytowaną niezgodą, potrzebą demaskowania kiczu.

Pamięć kultury jest kaleka. Najbardziej okrutnie obchodzi się ze sztukami ulotnymi, takimi jak teatr i taniec. W obu odczytywanych

utworach przedstawiona zostaje tancerka bez tańca, a zatem ulatnia się to, co najbardziej istotne. Z oddalenia czasowego przyczyny sukcesów amerykańskiej artystki pozostaną niedocieczone. Już tylko wyobraźnia, której wyznaczono trudne zadanie, może się mierzyć z pytaniami, dlaczego Isadora Duncan oczarowała widzów, dlaczego właśnie ta artystka była tak namiętnie uwielbiana?

Zbigniew Herbert pragnie zbliżyć się do jej tajemnicy, ale równocześnie uprawia sztukę uogólnienia. Poetę interesują zmienne koleje kapryśnej sławy, przemijanie sezonów w sztuce, zmiany gustów, ale nade wszystko obroty niszczącego czasu. Być może występy Isadory należały do fenomenów z pogranicza sztuki i jej historycznego odbioru, lokowały się na przecięciu zachwyty i transu. W odczytywanym wierszu padają przykłady zjawisk równoległych – poezji Nerona, wielkich monologów Sarah Bernhardt i hałaśliwej wokalistyki Johna Hallidaya. Nie trzeba tłumaczyć, że „sceniczne jęki” oraz „ryki” wzmiankowane są przez poetę bez zbytnej rewerencji. Niewiele pozostaje z olbrzymiej popularności: szczątki zamierzchłych sukcesów, zatarte ślady w pamięci zbiorowej, prawie nic. „Duch czasu” przemienia się u Herberta w złośliwego demona, mordercę sławy, sprawcę nieszczęść przemijania i zapomnienia. Losem upadłych idoli jest wykluczenie z udziału w żywej kulturze, gdyż każda epoka od nowa wybiera swoich ulubieńców. Fragment z Herberta, którym się tu zajmujemy, można odczytywać również jako przypowieść o czasie:

Morderczą władzę sprawuje *Zeitgeist*  
to znaczy diabeł mody diabeł przemijania  
zegar epoki staje – bogowie idą na dno

(512)

Zbigniew Herbert rozmyśla głównie o morderczych właściwościach czasu, ujawnia „siłę destrukcyjną, degradację i pochłanianie form, strącanie w niepamięć”<sup>4</sup>. Przekreśla się więc *continuum* czasowe. Okrutna jasność aforyzmu: „zegar epoki staje – bogowie idą na dno” przecina kalkulacje na temat wiecznej sławy, oddala złudzenia nieśmiertelności w sztuce.

W wierszu Wisławy Szymborskiej znieruchomienie to rewers ruchu tanecznego. Studiowane zdjęcie wydaje wizerunek Isadory na działanie krytycznie nastawionego oka, gdyż po upływie lat i epok ktoś, kto

4 D. Opacka-Walasek, „O nieprzerwanym szumie ogromnej klepsydry”..., s. 201–202.



patrzy na fotografię, nie dysponuje nawet wspomnieniem tańca, który posiadał moc zaczarowania publiczności. Informacja staje się nieciągła, niejasna. Pozostaje jedynie naoczne przedstawienie – deformujące obraz osoby. Do tego jeszcze sprzeczne z legendą:

Miss Duncan, tancerka,  
jaki tam obłok, zefirek, bachantka,  
blask księżycy na fali, kołysanie, tchnienie.

Kiedy tak stoi w atelier fotograficznym,  
z ruchu, z muzyki – ciężko, cieleśnie wyjęta,  
na pastwę pozy porzucona,  
na fałszywe świadectwo.

(ww 193)

Retoryka poetycka eksponuje opresję i gwałt. Do tortur pośmiertnych należą wyjęcie z czasu i trwanie wizerunku artystki w manierze na pół śmiesznej, na pół rzewnej – dla nas na pewno anachronicznej – a także umowna zgoda, że taki portret uznać należy za obowiązujący. Zatem zastygnięcie czasu na fotografii jest podstępne: ocala pamięć i jednocześnie ją zabija. Poetka wykorzystuje tutaj asocjację z ewangeliczną opowieścią o „fałszywych świadkach”. Niczego nie można w fotografii skorygować, gdyż ten sposób utrwalania rzeczywistości nie liczy się z historią postrzegania, nie bierze pod uwagę względności wrażeń estetycznych. Inaczej spoglądali na fotografię nasi pradziadowie, a inaczej odbieramy ten sam obiekt dzisiaj. Według Szymborskiej to, co zdawało się zwiewne, eteryczne, polotne, teraz uchodzi za ciężkie, masywne, wyzbyte wdzięku. Generalnie rzecz biorąc, dagerotyp to największy wróg tancerki, gdyż przedstawia ostateczne „znieruchomienie”, nie zaś istotną dla tańca naprzemienną ruch i zastygnięcia. Ten efekt artystyczny uwielbiała Isadora Duncan<sup>5</sup>.

W *Znieruchomieniu* Szymborskiej istotną rolę pełni informacja, że zdjęcie wykonano w atelier. Stara technika fotografii potęguje poczucie

5 W prywatnym dokumencie Gordona Craiga zwanym *Księżką Topsy* przeczytamy: „Mówiła własnym językiem – rozumiecie? [...] Nie było w tym żadnej szkoły. Po prostu zaczęła poruszać się tak, jak nikt nigdy przed nią tego nie robił. Taniec skończył się i znowu stała całkiem nieruchomo. [...] I znowu muzyka się zaczyna, a ona przed nią ucieka i muzyka biegnie za nią, bo tancerka ją wyprzedziła”. *Twoja Isadora. Historia miłości Isadory Duncan i Gordona Craiga zawarta w ich listach i dziennikach*, oprac. F. Steegmuller, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1985, s. 32.

znieruchomienia, ale też fascynuje nas obecnie owo bezwzględne wyjęcie z czasu. Według Rudolf Arnheima

czas naświetlania [był] wystarczająco długi, aby fotografowany mógł zetrzeć z twarzy i gestów „chwilę prywatną”. Stąd właśnie ta wspinała i w jakiś sposób imponująca beczasowość pierwszych fotografii<sup>6</sup>.

Ale „znieruchomienie” oznaczałoby też symboliczną śmierć tancerki, skoro esencja tańca (czyli ruch) pojmowana bywa jako odpowiednik vitalności. W tańcu, szczególnie w tych postaciach, które – tak jak w przypadku Isadory Duncan – zbliżają się do obrzędu lub rytuału, ruch oznacza życie, a jego przeciwieństwo, bezruch – „nieistnienie”, „śmierć”, „stan przejściowy”<sup>7</sup>. Właśnie „ruch do muzyki”, nie zaś balet w tradycyjnym rozumieniu, wyznaczał istotę sztuki Isadory Duncan, co zresztą korespondowało z ideą „teatru kinetycznego” Gordona Craiga<sup>8</sup>.

W wierszu Szymborskiej ciało reprezentowane przez fotografię ulega reifikacji. W jakimś sensie jest więc martwe albo też obraz antycypuje śmierć. Owo zbliżenie do przedmiotu łączy się tu z okrucieństwem analitycznego „ćwiartowania” ciała. Podobnie jak w pisarstwie Gombrowicza konkrety somatyczne przekreślają „uzurpacje ducha”. Obiektyw rzeczowo zarysował cielesny inwentarz słynnej tancerki, lecz z równą obojętnością mógłby spoglądać na nogę krzesła czy – powiedzmy – worek kartofli. W *Znieruchomieniu* (193) znamieną jest figura enumeracji:

Grube ramiona wzniesione nad głową  
węzeł kolana spod krótkiej tuniki,  
lewa noga do przodu, naga stopa, palce,  
5 (słownie pięć) paznokci.

Jeden krok z wiecznej sztuki w sztuczną wieczność –  
z trudem przyznaję, że lepszy niż nic  
i słuszniejszy niż wcale.

<sup>6</sup> R. Arnheim, *Co to jest fotografia?*, „Dialogue-usa” 1977, nr 2, s. 48 (polska skrócona wersja rozprawy drukowanej w periodyku „Critical Inquiry”, przekład anonimowy). Zob. też: W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, tłum. J. Sikorski [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 32.

<sup>7</sup> J. Kowalska, *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa 1991, s. 63.

<sup>8</sup> Zob. E. Craig, *Gordon Craig...*, s. 182 i nn.

Magia tańca stwarza iluzję bezcielesności, czystego ruchu, zwycięstwa nad prawami grawitacji *en passant*. Z tymi idealnymi wyobrażeniami kłóć się konkrety – ciężkie, cielesne. Ramiona, kolano, stopa, palce wydane zostają na żer bezwzględne oka. Dopóki artystka tańczy, jest bezpieczna, natomiast w bezruchu staje się bezbronna – przyłapaną na posiadaniu ciała.

W niewielkiej przestrzeni tekstu Wisławy Szymborskiej rozpoznamy trzy style: rzeczowy (buchalteryjny), konceptualny i potoczny. Wypowiadające się „ja” przeskakuje od mowy nieludzkiej, odpowiadającej rejestracji fotograficznej, do wyszukanej gry znaczeń, od krystalicznej struktury aforyzmu do słów zwyczajnych, ujawniających wahanie, ważących racje. Bezosobisty opis fotografii posiłkuje się jukstapozycją, konceptowi odwracania kategorii („wieczna sztuka” – „sztuczna wieczność”) służy chiasm, postawę niepewności – czy nie byłoby lepiej, gdyby nie zachowała się żadna fotografia – wspiera figura retoryczna zbliżona do solecyzmu. Stopniuje się tu bowiem to, co niestopniowalne, czyli kategorie nieistnienia i przekreślenia („lepszy niż nic”; „słuszniejszy niż wcale”).

Fotografia nie przechowuje „mocnej rzeczywistości”, gdyż jest mirażem łączącym konwencje kulturowe z techniką. Poetka, nie dowierzając takiemu świadectwu, utrwalony obraz konfrontuje z wiedzą spoza kadru. Te dwa układy nie przylegają do siebie. Więcej jeszcze: trudno zgodzić się na to, co jest postrzegane. Dowód, czyli zachowane i zdjęcie, oddala patrzącego od portretowanej osoby. Wszakże tancerka powraca jedynie we fragmencie czasu utraconego, zatem traktowanie fotografii jako remedium jest po prostu złudzeniem. Ślad fotografowanej postaci nie do końca może być rozpoznany<sup>9</sup>.

Jak wiadomo, Wisława Szymborska przyznaje prymat nie odpowiedziom, lecz pytaniom. Znamienny jest tutaj odwrócony porządek, którym posługuje się umysł sceptyczny: im więcej wiemy, tym większe ogarniają nas wątpliwości. W odczytywanym wierszu podważenie mitu Isadory Duncan nie wiąże się z próbą nowego portretowania, gdyż

9 „Odbiorca przechodzi od pożądanego realności do otwarcia się na »porządek wyobraźni«, od danego znaczenia do pytania o sens [...]. Zagadką jest sama fotografia, gdyż każde odbiorcy interpretować, pytać, krytykować, krótko mówiąc – tworzyć i myśleć bez końca. Jest antydogmatyczna: powątpiewa i kwestionuje. Stanowi pytanie o istnienie i czas, materię i obraz”. F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 398.

poetka raczej prezentuje taniec zastrzeżeń, udziela lekcji przemian rzeczy względnych.

Zapis fotograficzny nie wystarcza, przeto wyobraźnia dąży ku temu, co nie zostało bezpośrednio przedstawione. Takim dopełnieniem staje się rejestracja zwykłych przedmiotów powiązanych z epizodami biograficznymi tancerki:

Za parawanem różowy gorset, torebka,  
w torebce bilet na statek parowy,  
odjazd nazajutrz, czyli sześćdziesiąt lat temu;  
już nigdy, ale za to punkt dziewięta rano.

(193)

Właściwie nic ekscytującego: parę rzewnych pamiątek. Mniej istotny jest gorset przeciwniczki gorsetu (choć ten rekwizyt został wybrany przekornie) niż bilet – z zaszyfrowaną datą. Przenikanie poza parawan, zaglądnienie do wnętrza torebki można by uznać za zabawę z powieściowym narratorem wszechwiedzącym, ale te procedury to próby uchylecia zasłon czasu. I jeszcze: w znamienych dla poetyki Szymborskiej wypowiedzeniach i korektach zderzają się ze sobą niezgodnione postaci czasu. Względność wynika z przyjętych jednocześnie różnych punktów widzenia: krótka przyszłość może też być określona jako dość odległy moment w przeszłości, a to, co się już nie wydarzy, zostanie wskrzeszone na próbę – wraz z precyzyjnie podaną godziną. Intensywnie przeżywane życie w jednym obrazie spotyka się z myślą o kresie, o zamknięciu drogi, ale Szymborska przemilcza historię śmierci tancerki – tak przecież ważną dla skryzalizowania się legendy. „Miss Duncan”, bardzo już sławna w Europie, najpewniej wyrusza na artystyczny podbój Ameryki – w sierpniu 1908 roku (wystąpi w Nowym Jorku, Bostonie i Waszyngtonie, nawiąże wiele kontaktów artystycznych). Takie datowanie epizodu w atelier z wiersza Szymborskiej jest najbardziej prawdopodobne, gdyż różnica w czasie między zdarzeniem biograficznym a powstaniem utworu mniej więcej się zgadza, ale istotniejsza wydaje się informacja innego rodzaju, mianowicie zapowiedziana podróż parostatkiem ma być ważna i przełomowa. Tancerka osiągnie apogeum swojej sławy, ale – nie wiedząc o tym – wyrusza na spotkanie ze spełniającym się losem. I oto kłamra się zamyka: eschatologiczne „już nigdy” przywoła w umyśle odbiorcy obraz zaciskającego się szala na szyi tancerki. Natomiast małe śledztwo w sprawie pierwowzoru

fotografii chyba nie zakończyłoby się zadowalającym rezultatem – ze względu na szczupłość charakterystycznych detali. Najpewniej Wisława Szymborska, tak jak na przykład w *Kobietach Rubensa*, konstruuje obraz syntetyczny.

Porównanie *Znieruchomienia* Szymborskiej z *Izydorą Duncan* Herberta mogłoby prowadzić do pochopnego wniosku, że noblistka inspirowana jest wyłącznie dokumentem wizualnym, natomiast autor *Studium przedmiotu* skupia się na autobiografii słynnej tancerki. Kwestia ta jest bardziej skomplikowana, gdyż Herbert właśnie rozpoczyna od oglądania fotografii, choć ta czynność nie zostaje nazwana. Inicjalna fraza rozwija się w trybie konstatającym: „Nie była piękna trochę kaczy nos / resztę powłoki cielesnej znawcy cenili wysoko” (*Izydora Duncan*, ROM 512). I zauważyć warto, choć na dokładne analizy porównawcze nie ma tu miejsca, że bardzo podobną jak w *Znieruchomieniu* metodę „odczytywania fotografii”, która i tak nie doprowadzi do przekonującej rekonstrukcji tajemniczej, zagubionej w dziejach osoby (co znamienne: „byłej tancerki”), można odnaleźć w drugiej części wiersza Zbigniewa Herberta *Pana Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu* (ROM). Z kolei rozważania poetyckie w wierszu Szymborskiej nabierają rozpędu poprzez intertekstualne zderzenie ze świadectwami odbioru sztuki tańca Isadory. Zatem w obu wierszach – niejako w układzie krzyżowym – następuje nagła zmiana obiektu refleksji. Szymborska pozostaje przy fotografii, Herbert wybiera tom wspomnień.

### Krytycznie o *Moim życiu* Isadory Duncan

Pozostawiłem dotąd na uboczu początkowy fragment *Znieruchomienia*, który ma postać refutacji. Otóż fotografia każe oddalić przyjęte osądy, w przeważającej mierze służące kultowi artystki. Zanegowany zostaje spory repertuar pochwał podany w postaci poetyckich haseł imitujących (czy też z lekka parodiujących) styl impresyjnej krytyki z początku XX wieku: „jaki tam obłok, zefirek, bachantka, blask księżycy na fali, kołysanie, tchnienie” (193). Zwięzłe wyliczenie w wierszu Szymborskiej gromadzi cechy znamienne wskazanego dyskursu, w skondensowanym skrócie przybliża minioną retorykę zachwyty.

Weźmy dla porównania kilka wypowiedzi z epoki – apologii Isadory Duncan: „Lekka jak tchnienie, szybka jak fala, zwiewna, lotna”

(Hermann Bahr, 1903)<sup>10</sup>; „Wyłoniła się i popłynęła jak ondyna, [...] a potem nagle podfrunęła jak ptak i poszybowała beztrzesko [...] wdzięczna, dumna w swojej chłodnej urodzie nimfy” (Nikołaj Szebujew, 1904)<sup>11</sup>; „Ruchy ludzkiego ciała stanowiły jedność z wiatrem i morzem, [...] gest kobiecego ramienia był jak rozwinięcie płątka róży, ucisk jej stopy na murawę jak opadnięcie liścia na ziemię” (Mary Fanton Roberts, 1908)<sup>12</sup>. Wreszcie opinia Jana Augusta Kisielewskiego (1906): „Sztuka taneczno-mimiczna jest tak delikatną w swej istocie, tak bardzo na kanwie pajęczych odcieni osnutą [...], iż może dać jej wyraz tylko kobieta idealnie piękna”<sup>13</sup>.

Przegląd musi pozostać pobieżny, ale kwestionowane w *Znieruchomieniu* wrażenia niematerialności tańca Duncan, porównywanego z lotem i pływaniem po wymaginyowanych falach, zwiewności, subtelnej delikatności, w pełni się potwierdza. Spotkanie noblistki z Isadorą Duncan rozpoczęło się od *Lektur nadobowiązkowych*. Wyciąg faktograficzny Szymborskiej ma cechy parodii, zabawa w naiwne streszczanie przeobraża się bowiem w grę ironiczną:

Isadora Duncan była wielką reformatorką tańca. Za jednym zamachem (a zamach miała szeroki) starała się zreformować także stosunki rodzinne, szkolnictwo, stroje i obyczaje. Tańczyła boso, ale do miłości wkładała niebieskie pończochy. Małżeństwo uważała za feudalny przeżytek. Raz złamała zasadę wolnego związku i poślubiła poetę, czym właściwie automatycznie się ukarała. Urodziła troje nieślubnych dzieci i spodziewała się, że wszystkie kobiety pójdą radośnie jej śladem. [...] Szkolnictwo chciała ożywić w ten sposób, żeby taniec stał się przedmiotem głównym, a czytanie i pisanie uzupełniającymi. Przejściowo wierzyła w możliwość absolutnego szczęścia na ziemi: należało wyjechać do Grecji i tam wypasać kozy przy dźwiękach fletni. Rzadko w literaturze wspomnieniowej zdarza się czytać coś równie uroczonego i osobliwego jak greckie perypetie Isadory i jej rodzeństwa, zwariowanego jak i ona na punkcie starożytnej Hellady. Te dwa rozdziały (12 i 13) polecam tym usilniej, że pospolitym biegiem rzeczy więcej uwagi skupi się na miłosnych przygodach tancerki. Biedna Isadora chciała o nich pisać szczerze i dramatycznie, a wyszło pretensjonalnie i rozśmieszająco (WLN, *Isadora Duncan, „Moje życie”* 127–128).

<sup>10</sup> Cyt. za: C. Stern, *Poeta i tancerka...*, s. 85.

<sup>11</sup> Cyt. za: „*Twoja Isadora*”..., s. 52.

<sup>12</sup> I. Duncan, *Moje życie...*, s. 245–246.

<sup>13</sup> J.A. Kisielewski, *O sztuce mimicznej [w:] Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, wyb. I. Sławińska, S. Kruk, wstęp I. Sławińska, noty B. Frankowska, Warszawa 1966, s. 301.

Kolejne składniki utopii gradacyjnie tu narastają. Przy czym ruch konceptów przybliżających zmiany, jakie według Duncan miał zapoczątkować taniec, albo skupia się na jakimś charakterystycznym rekwizycie, albo aluzyjnie przywołuje epizody biograficzne opisane w *Moim życiu*. Sygnał parodii jest mocny. Żartobliwe naśladowanie reklamowego anonsu książki apeluje do mało wysublimowanych gustów, rozbudza zaciekawienie romansami oraz obyczajowym skandalem. Lektura pamiętnika, u Szymborskiej podszyta przekorą, pozwala wygłosić pochwałę osobliwej (kuriozalnej?) oryginalności wspomnień Isadory Duncan.

Aparatura krytyka literackiego włącza się dopiero pod koniec tekstu, kiedy odsłonięte zostają literackie powinowactwa: „Pamiętajmy jednak, że [Duncan] była dzieckiem epoki, w której Gabriel d’Annunzio uchodził za wzorowego stylistę. W prostocie ducha starała się pisać jak on. Gdyby była Polką, pisałaby jak Przybyszewski i też musielibyśmy jej to wybaczyć” (WLN 128). Kopia zdetronizowanych mistrzów nabiera wdzięku, stymulując przyjemność czytania. Dodajmy, iż zabawowa dekonstrukcja w *Lekturach nadobowiażkowych* rzadko bywa całkowitą deprecjacją. Cytowany fragment znalazł się na okładce kolejnych wydań *Mojego życia* Isadory Duncan. Pomysł był dobry: kpiąca, a zarazem empatyczna wypowiedź Wisławy Szymborskiej okazała się rekomendacją skuteczną.

Inaczej postępuje Zbigniew Herbert. W poetyckim sprawozdaniu z lektury *My Life* nie szczędzi szczegółów, a i raport dotyczący miłosnych anabaz jest obfity. Zresztą w pewnym momencie wyliczenie zostaje przerwane:

Odtąd wiemy dokładnie jak aktor Beregy  
odkrył przed nią świat zmysłów jak szalał  
Gordon Craig Konstanty Stanisławski  
hordy muzyków nababów pisarzy  
a Parys Singer rzucił jej do stóp  
wszystko co miał – imperium  
niezawodnych maszyn do szycia *et cetera*

(512–513)

Określenie „horda” odrywa się od skojarzeń z dzikością najazdu. Ślad pierwotnej konotacji w zderzeniu z rzeszą adoratorów ma wymowę humorystyczno-ironiczną. Oczywiście nie ma powodu uzupełniać Herbertowej listy, ale należy wyjaśnić, że w przypadku Stanisławskiego

„szaleństwo” spełniało się w innym wymiarze, mianowicie fascynował się on tańcem Isadory Duncan (i entuzjastycznie o jej występach pisał), jednakże jako mężczyzna z zasadami nie dał się upolować<sup>14</sup>.

Na tym platonicznym romansie parafrazowanie biografii tancerki w wierszu Herberta zostaje zawieszona, gdyż pojawia się drugi nurt rozważań – historyczny i historiozoficzny. Burzliwe dzieje małżeństwa z Jesieninem połączone zostają z opowieścią o miłosnym flircie Isadory Duncan ze Związkiem Radzieckim, z naszej obecnej perspektywy – co najmniej ekscentrycznym. Fatalne zauroczenie wciąż pijanym i awanturowującym się Jesieninem w wierszu Herberta przedstawione zostaje w tle takich kwestii jak demontaż radosnego mitu rewolucji oraz demaskacja lewicowych sympatii intelektualistów Zachodu. „Kosztownego poetę” Isadora uwiozła z ZSRR, by mógł zaistnieć Europie jako znakomity liryk i dać się we znaki jako skandalista („nieprzytomny Jesienin sobaczył kochał był”). Według Herberta słabnący talent Isadory Duncan (paradoksalnie) wspierał siłę agitacji. Swoje najlepsze lata artystka miała już za sobą, przeto odchodzącą sprawność (grację, lekkość tańca przypominającego secesyjny ornament) miały zastąpić takie propagandowe gesty, jak wymachiwanie na scenie czerwonym sztandarem. Emblemata ideologiczny pojawiał się więc w miejsce innego znaku – młodego ciała, czyli instrumentu tańca. Oto znamienna relacja akmeisty Giorgija Iwanowa – z występu w Moskwie:

Była już bardzo niemłoda, otyła i ociężała. Z »boskiej bosonóżki«, »ożywionego posągu« – pozostało niewiele. [...] Isadora Duncan, głośno dysząc, wbiegła na scenę z czerwonym sztandarem w ręku. Dla tych, którzy widzieli niegdysiejszą Duncan, widok był dosyć smutny<sup>15</sup>.

Warto dodać kilka kolejnych komentarzy. Podczas gali w Teatrze Wielkim tancerkę wprowadził na scenę ówczesny komisarz oświaty Anatolij Łunaczarski, a spektakl zaszczycił swoją obecnością Lenin. W finale Isadora Duncan – wspólnie z dziećmi z jej szkoły ubranymi w czerwone fartuszki – odtańczyła *Międzynarodówkę*. Jak konkluduje Carola Stern: „Radziecki »politik« znalazł godną siebie choreografkę”<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Zob. I. Duncan, *Moje życie...*, s. 187.

<sup>15</sup> Cyt. za: E. Watała, W. Woroszyński, *Życie Sergiusza Jesienina*, Warszawa 1982 [właśc.] 1983, s. 254.

<sup>16</sup> C. Stern, *Poeta i tancerka...*, s. 60. Zob. też s. 59, 61.



Herbert konceptualnie opracowuje antynomie lekkość–masywność, ruch–znieuruchomienie, łącząc przemianę tancerki z monumentalnymi zadaniami ideologicznej propagandy. Starzenie się w nieprzerwanym tańcu (Isadora nie była już bachantką z greckich waz) przebiega równolegle z narastaniem agitacyjnych pochwał przemysłu ciężkiego w ZSRR. Na przecięciu nieprzystających do siebie historii powstaje efekt ironiczny. Tak w wierszu Herberta ukazana zostaje żarliwość naprawiającej świat Isadory i jednocześnie wykładnia jej wielkiej pomyłki:

fluidy szły od niej jak z wielkiego pieca  
 a nędza i udręka stały w miejscu jak słup  
 zapomniana widocznie że sztuka *bélas* nie ocala  
 Apollo Muzagetes niech wybaczy błąd

(513)

Wiersz *Izydora Duncan* wpisuje się w dyskusję o ocaleniu poprzez sztukę, raj estetów bowiem – poza zasadami odpowiedzialności i współczucia – to idea zasadniczo obca aksjologii poetyckiej Herberta<sup>17</sup>. W tym przypadku akcent zostaje położony na udział sztuki w propagandzie politycznej. Jeśli (w zaślepieniu artystki) taniec ma natychmiast zmienić rzeczywistość, to najwyraźniej Apollo Mousagētēs (przewodnik Muz) wywiódł na manowce Terpsychorę Isadory Duncan. Efektowny aforyzm, znów oparty u Herberta na dysproporcji wagi spraw, ostatecznie rozbraja utopię Isadory Duncan: „rewolucja w lekkich płaszcach jest i była snem” (513), nieznosna lekkość tańca bowiem nie uzasadni ani nie usprawiedliwi masywnej i zbrodniczej maszynerii dziejów. Oczywiście Kraj Rad Isadory Duncan był zmitologizowany<sup>18</sup>. Najbardziej liczyła się dla niej idea założenia szkoły tańca dla tysiąca dzieci proletariuzy i wiara w to, że władze sowieckie mogłyby ten pomysł zrealizować, gdyż „Belzebub popiera sztukę. Zapewnia swym artystom spokój, dobre wyżywienie i absolutną izolację od piekielnego życia” (*Co myśli Pan Cogito o piekle*, PC 435). Jednak skończyło się na liczbie czterdziestu uczennic

<sup>17</sup> Zob. M. Mikołajczak, „*W cieniu heksametru*”..., s. 181–182.

<sup>18</sup> Karol Bunsch powiada, iż „czerwoność” Isadory Duncan była „powierzchowna i niekonsekwentna”. Tenże, *Od tłumacza* [w:] I. Duncan, *Moje życie...*, s. 395. W eseju Renaty Gorczyńskiej przeczytamy: „Bolszewia stała się jej nową Helladą. Jej wyobrażenia o komunizmie [...] były mniej więcej takie same, jak o sztuce greckiej: mętne i afektowane”. R. Gorczyńska, *Isadora na marach* [w:] tenże, *Skandale minionego życia*, Kraków 2001, s. 35.

i – wolno się domyślać – codziennej biedzie. W autobiografii *Moje życie* tancerka odrzuca potoczne mniemanie, że ZSRR jest krajem, który powstał z podszeptów Szatana. To właśnie stara Europa zniweczyła jej szlachetne próby artystyczne, zaś zmurszały świat zawiązał spisek przeciwko artystce. Według Isadory Duncan zwycięzca w dziejach musi rozumieć istotę tańca wyzwolonego. Inne argumenty przestają być istotne. Deklaracje w zakończeniu pamiętnika nie pozostawiają nawet cienia wątpliwości: „Z całą energią, zrażona swoimi próbami w Europie, byłam gotowa wszystkie siły mego życia i swe poglądy artystyczne poświęcić ideałom komunizmu”<sup>19</sup>. Dla autorki wspomnień nowy ustrój to właściwie – nowy strój: „Nie zabrałam ze sobą żadnych sukien. Wyobrażałam sobie, że resztę życia spędzę w czerwonej bluzie flanelowej wśród towarzyszy równie prosto odzianych i przepojonych braterską miłością”<sup>20</sup>. Wyczuwalny jest tutaj nałot autokpiny, dlatego nie ma pewności, czy na prostodusznym odbiorze ostatnich zdań należy poprzestać.

„Ja” mówiące Herberta, Pan Cogito-rezoner, wprowadza intelektualny krytyczny dystans, ale również nie może się obejść bez klasycznej erudycji i rozmyślań o wysokim posłannictwie sztuki. Dlatego kreuje trzeci wymiar znaczeń, ujawniając tragizm ludzkiego losu nadbudowany nad popularną opowieścią romansową oraz ironiczną medytacją o niszczącej sile dziejów. Kolejnymi narzędziami przybliżenia historii Isadory Duncan stają się dramat antyczny i *Otello* Szekspira. Dlatego – najzupełniej niespodziewanie – do wykazu kochanków i wielbicieli dopisany zostaje partner z „zaświatów kultury”, Eurypides, który „pewnie by ją pokochał albo znienawidził / i dał rolę w tragedii już na całą wieczność” (513).

Hipotetyczny opiekun nie jest tylko tworem fantazji mówiącego, lecz raczej tropem lektury pamiętnika *Moje życie*. Przy czym Duncan cytuje fragment tragedii *Persowie* Ajschyłosa i wspomina, iż w Wiedniu jej grupa inscenizowała chóry z *Błagalnic*. Dlaczego więc Eurypides? Zapewne polski poeta miał na myśli deheroizację mitów oraz zainteresowanie tego twórcy tragedii skomplikowaną psychiką kobiet. Jednak Isadory nie sposób obsadzić w roli tragicznej, za dużo bowiem w jej życiu było tragifarsy. Niemal każdy sukces artystyczny łączył się z podbojem

<sup>19</sup> I. Duncan, *Moje życie...*, s. 392. Zob. E. Watała, W. Woroszyński, *Życie Sergiusza Jesienina...*, s. 249–252.

<sup>20</sup> I. Duncan, *Moje życie...*, s. 392.

sercowym, głębia eksperymentów na scenie klóciła się z ujawnianym w życiu gustem raczej płytkim, a społeczny podziw jawnie obejmował nową koncepcję tańca, preferującego naturalność i „nagość”, a po cichu – wywoływanie skandali.

W wierszu Herberta odwołanie do dramaturgii Szekspira można pojmować jako hipotezę ironicznego czytania losu. Jak wiadomo, część kostiumu (służącego uwodzeniu) spowodowała śmierć artystki. Zapowiedź i spełnienie dokonały się w jednym momencie. Wszakże legendarny szal skojarzony został z ogonem komety – błąkającej się, złowróźbnej gwiazdy. Poeta sięga po konwencję przypowieści, wziętą, rzecz jasna, w ironiczny nawias: „Zaprawdę finał sztuki godny był dramatu [...] wplątany w szprychy auta kaszmirowy szal / zadusił jak oszalały z zazdrości Otello” (514). By wyrwać historię śmierci tancerki z obszarów popularnej legendy, nadać jej szlachetniejsze rysy i większe znaczenie, Herbert posiłkuje się wzorem Szekspira. Oczywiście nie należy w tym miejscu zapominać o ironii i parodii. Zatem poeta, odczytując los tancerki, myśli raczej o obniżonej, zepsutej tragedii.

### Inne właściwości legendy

Mniej podniosła wersja legendy Isadory Duncan ujawnia kolejne szczegóły. To namiętność nie tyle do błękitnego Bugatti, co do urodziwego szofera i pracownika salonu samochodowego, doprowadziła tancerkę do śmierci. Ścigająca kochanka menada stała się ofiarą swojego afektu. Jak pisze Renata Górczyńska:

O *non consummatum* zadecydował szal, który po stu metrach jazdy wplątał się w szprychy auta. Ta śmierć ma irytująco moralistyczny podtekst, jeśli ktoś chciałby nadać wypadkom cechy kary za występki przeciw obyczajności<sup>21</sup>.

Zbigniew Herbert z dystansem odnosi się do rewelacji na poziomie plotki. Wchodząc w intertekstualny dialog z wspomnieniami *Moje życie*, dokonując parodystycznych streszczeń, układa kolejne błyskotliwe koncepty poetyckie, takie jak „imperium / niezawodnych maszyn do szycia”; „Gwiazda zawisła na szyi Maszynisty Dziejów”; „kaszmirowy

<sup>21</sup> R. Górczyńska, *Isadora na marach...*, s. 40. Relacje legendotwórcze zwykle różnią się w szczegółach. Zob. na przykład C. Stern, *Poeta i tancerka...*, s. 192–194.

szal [...] jak ogon komety”, albo posługuje się synekdochą – skupiającą jak w soczewce rozległe obszary memuarystycznej opowieści. Zatem dokonuje się tutaj rodzaju translacji prozy wspomnieniowej – na język poetycki, w którym pierwowzór zostaje potraktowany pretekstowo, a porządek następstwa w narracji pamiętnikarskiej zastępuje „rozbły-skowy” poetycki układ wybranych epizodów. Pamiętnik Isadory Duncan to zaledwie punkt wyjścia dla dygresji i komentarzy. I co istotne: niby-ludyczna, lekturowa igraszka Herberta przeradza się w refleksję serio – o niszczącym działaniu czasu, opętaniu przez historię oraz ideologię, o możliwościach ocalenia przez sztukę<sup>22</sup>.

Ekfrazy Szymborskiej<sup>23</sup> i parafraza Herberta ujawniają dystans czasowy, kulturowy, intelektualny wobec wyborów estetycznych epoki Isadory Duncan. Natomiast badający przemijanie ludzi i rzeczy Czesław Miłosz stara się przybliżyć „ducha” schyłku pięknej epoki. Próby restytucji czasu utraconego u tego poety przybierają nieraz postać „stop-klatki” czy „fotograficznego kadru”<sup>24</sup>. Z rozrzuconych chwil nie da się złożyć całości, ale wyprawa do początków xx wieku jest udana i pouczająca. W *Kronikach* taniec Isadory Duncan nie należy ściśle do osiągnięć sztuki, gdyż ma ilustrować przemianę obyczaju, coraz śmielej eksponującego „kult ciała”. W cytowanym fragmencie kronikarz Miłosza jest historykiem ubiorów, znawcą symboli kultury, badaczem literackich idei:

Zaczęto smakować Ziemskie Pokarmy. Gorset, który nie tak dawno temu zastąpił sznurówkę i swoimi fiszbinami sięgał do połowy uda, teraz skracał się i oto nastaje rok, kiedy nie ma gorsetu. Wyzwolone uda mogły już tańczyć w powiewnych chlamidach Izadory Duncan, nieśmiało naśladując nagość korybantek. Spiętrzenia owoców, jedwabne szarfy, rozdzierane zasłony, przyjęte symbole tego, o czym się nie mówi. Wprowadzano w użytek słowo „zmysły” i słowo „chuć”<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> W dedykowanym Zbigniewowi Herbertowi wierszu Grzegorza Musiała *Isadora Duncan tańczy w czerwonym szalu w 1918 roku* poeta układa monolog tancerki, zderzając krwawy rytuał wojny i barbarzyńskie instynkty stadne – z tańcem, ekstatycznym, lecz wyzbytym mocy ocalającej. Kataklizm dziejów i zapowiedź tragicznego finału życia artystki łączy symbolika koloru czerwonego – krwi i śmierci. G. Musiał, *Przypadkowi świadkowie zdarzeń*, Warszawa 1986, s. 22.

<sup>23</sup> Zob. M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wistawy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 239.

<sup>24</sup> M. Zaleski, *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005, s. 185.

<sup>25</sup> C. Miłosz, *Ziemskie pokarmy* [w:] tegoż, *Kroniki*, Paryż 1987, s. 41.

Taniec Isadory należy do tego samego układu faktów, co premiera *Święta Wiosny* Igora Strawieńskiego. Jednak nadchodzący czas Dionizosa wcale nie będzie nieprzerwaną feerią radości, bóg ten rychło odsłoni złowrogię oblicze, gdyż zbliża się wojenna zagłada. W Miłoszowym cyklu zatonięcie Titanica to najlepiej czytelna zapowiedź zmiany. Oczywiście *signum* personalne kronikarza i jego „przygód duchowych”<sup>26</sup> jest tutaj bardzo mocne.

Inne tropy rozumienia fenomenu tańca Isadory Duncan wskazuje Czesław Miłosz w tomie zapisków zatytułowanym *Abecadło Miłosza*, eksponując wątki autobiograficzne i kulturowe. Wspomina on paryskie spotkanie z Raymondem Duncanem, bratem Isadory, w 1934 roku, a także pełną zgorszzonego niesmaku opowieść Oskara Miłosza o ekscesach Jesienina („Ten chuligan, po pijanemu tańczący na stole, nie znajdował w jego oczach żadnych względów”<sup>27</sup>). W spostrzeżeniach zamieszczonych w *Abecadle Miłosza* tancerka amerykańska jawi się jako prekursorka „wszelkich ekscentryczności”, swobody obyczajów (na przykład w ruchu hipisowskim), kolejnego nawrotu do naturalnego stylu życia i odrzucenia cywilizacji industrialnej w nowoczesnej i ponowoczesnej Ameryce. Przy okazji pada uwaga o „kulturze kosmopolitycznej, łączącej Amerykę i główne kraje Europy”<sup>28</sup> (także Rosję) – przed pierwszą wojną światową.

Jak już pisałem, w wierszach Szymborskiej i Herberta następuje oryginalne przepracowanie legendy artystycznej i biograficznej Isadory Duncan. Nastawienia podmiotu są w obu przypadkach zmienne i skomplikowane: demaskacja miesza się z empatią, kpina z powagą, efektowne opisy rzeczy błahych i przemijających – z problematyką filozoficzną serio. Szymborska odsłania niedoskonałości sztuki w przekazywaniu prawdy o rzeczywistości i wątpliwy pośmiertny triumf artysty nazywany „sztuczną wiecznością”, a także kwestionuje „prawdę” naocznego świadectwa fotografii. Herbert wiąże swoją opowieść o Isadorze Duncan z rozmyślaniami o czasie: *tempus devorans* na równi pożera ludzi, rzeczy, wyobrażenia, złudzenia, skandale i twórcze ambicje.

Jeśli wziąć pod uwagę miejsce *Znieruchomienia* w tomie *Wszelki wypadek*, to wysuwa się na plan pierwszy „niepewna pewność” wyobrażeń

<sup>26</sup> Zob. A. Fiut, *Moment wieczny w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 256–259.

<sup>27</sup> C. Miłosz, *Duncan* [w:] tegoż, *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997, s. 108.

<sup>28</sup> Tamże, s. 107.

przeszłości i fałszywe obrazy sławy (tak jak w wierszu *Klasyk*), iluzja panowania nad wypadkami minionymi (jak w *Listach umarłych*), subtelne medytacje o śmierci – jakby na marginesie innych spraw (jak w *Autotomii*). Natomiast w tomie Herberta *Raport z obłąkanego miasta* zakończenie wiersza *Izydora Duncan* najbliższe jest *Beethovenowi*<sup>29</sup>. Osąd potomnych porównać tu można do organizowania sławy przez samego artystę. Życie pośmiertne w kulturze pełne jest dramatyzmu<sup>30</sup>. Od obnażenia kiczu Herbert przechodzi do współczucia. Dziwne i trudne do jednoznacznego zakwalifikowania zjawisko Isadora Duncan zostaje wpisane we wspólnotę ludzkiego losu – wyznaczaną przez niepewność oparcia w świecie, niejasność wyborów, niedolę umierania:

A ona jeszcze tańczy ma przeszło sto lat  
siwa staruszka błada prawie niewidoczna  
między wielkością a śmiesznością tańczy  
już nie tak ekstatycznie jak przed laty  
z rozwagą przeoryszy dojrzałym namysłem  
stawia swe bose stopy nad przepaścią.

(514)

Uspokojona elegijna tonacja ostatniej strofy wiersza osłabia wcześniejsze drwiny. Podobną wymowę mają wersy zamykające *Znieruchomienie* Wisławy Szymborskiej. Zmienność perspektywy oglądu w obu porównywanych w tym szkicu utworach poetyckich pozwala wskazać z całą wyrazistością komiczne strony tragicznej egzystencji, uzurpacje sztuki, kapryśne przemiany społecznej wyobraźni, rozmyślać o spotkaniach z losem, o przemijaniu, o tyranii czasu.

<sup>29</sup> Por. J. Kornhauser, *Uśmiech Sfinksa...*, s. 104.

<sup>30</sup> Podobne zamknięcie dywagacji poetyckich, przypominające epilog, znajdziemy w wierszu Herberta *Beethoven* (ROM).

# Sen kamienia, tautologie natury

## Poeci złotego środka

„Najważniejszy jest fakt, że istnieje owa poezja złotego środka, mądrego smutku, dyskretnego słowa i dyskretnego heroizmu, ironii i prawdy”<sup>1</sup> – pisał przed laty Jerzy Kwiatkowski. Wyliczenie, jakim posłużył się krytyk, obejmuje postawę „ja” wobec świata, rozumienie słowa poetyckiego, aksjologię oraz etyczne powinności. Z lakonicznego celnego wywodu dowiadujemy się, że idea określana mianem *aurea mediocritas* w odniesieniu do polskiej poezji XX wieku oznacza unikanie wszelkich skrajności, potrzebę wyważonego sądu, dobranie odpowiednich proporcji między przeżyciem a wyrazem, konstruowanie wyzbytego gwałtownych emocji dialogu z odbiorcą. Na tym jednak rzecz się nie kończy, gdyż określenie „mądry smutek” odnieść należy do poezji medytacyjnej, roztrząsającej sprawy ostateczne, ale też takiej, która odpowiada na doświadczenia historii. Natomiast terminologiczne hasło „dyskretny heroizm” wiąże się z godnym przyjęciem niedogodności ludzkiego istnienia – w wymiarze egzystencjalnym i dziejowym. Z kolei użycie ironii, żartu, konceptu słownego co prawda nie uśmierzy potężnych mocy, ale świadczyć będzie o niezależności ludzkiego umysłu.

Pokusy retorycznej oraz erudycyjnej zdobności zostają odrzucone, nie są też w rozpatrywanym przypadku wysoko cenione wirtuozowskie efekty. Poeci powściągliwej moralistyki nie pragną nikogo przerażać, jednakże unikając ekscytacji rozległością działania zła w świecie oraz tworzenia posępnych eschatologicznych wizji, starają się wypowiadać pełną prawdę o grozie istnienia. Odpowiedzialność artysty słowa należy tu do założeń najważniejszych. Felieton krytyczny, a może raczej

---

<sup>1</sup> J. Kwiatkowski, *Poeci złotego środka* [w:] tegoż, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, s. 67.

mikroesej Jerzego Kwiatkowskiego *Poci złotego środka* tak został skomponowany, by stopniowo ujawniły się – rekonstruowane i zarazem postulowane, spełnione i w jakiejś mierze hipotetyczne – cechy wyodrębnionego przedmiotu, a dopiero w zakończeniu wywodu nastąpiła krystalizacja w postaci konkretnych nazwisk, z którymi kojarzą się znane czytelnikowi praktyki twórcze. Zacytujmy raz jeszcze Kwiatkowskiego:

Poci, których mam na myśli, są zresztą bardzo różni: z pewnością nie tworzą szkoły. Do najbardziej reprezentatywnych i najwybitniejszych, patronujących młodszemu należą tu – nie wymieniam nazwisk wszystkich – Zbigniew Herbert i Wisława Szymborska. W różnym też stopniu poezje ich odpowiadają powyższej charakterystyce<sup>2</sup>.

Dlaczego znakomity krytyk posłużył się suspensem? Opóźnił egemplifikację tak, żeby nasze domysły wyprzedzały pewność. Nie chodzi jedynie o retoryczny zabieg, lecz raczej o to, by wskazać złożoność komparatystycznych procedur. Takie postępowanie kryje w sobie wskazówkę metodologiczną, bowiem znalezienie *iunctim*, które określa nośna formuła „poci złotego środka”, musi się łączyć z szeregiem zastrzeżeń i dopowiedzeń. Innymi słowy podobieństwo wierszy dwojga poetów – Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta – nie może być absolutyzowane, gdyż ma zakres ograniczony. Nie całość dzieła, lecz określone jego wymiary nawzajem się do siebie zbliżają. Zatem próby porównań nie eliminują wskazywania różnic. Nie należy więc ulegać złudzeniu, iż paralela przyniesie bezdyskusyjne ustalenia.

Krytyk postępuje rozważnie, z wielkim poszanowaniem traktując odrębne światy poetyckie i osobne indywidualności artystów słowa. Pozostawia też margines dla doświadczeń czytelnika, nie daje pełnej listy poetów o pokrewnych tendencjach. W tym miejscu odbiorca może rozszerzyć paradygmat o twórczość na przykład Czesława Miłosza, Julii Hartwig, Artura Międzyrzeckiego, Wiktora Woroszyńskiego czy Adama Zagajewskiego i zastanowić się nad zasadnością takich przyporządkowań.

Herbert i Szymborska nie mają na artystycznym koncie wspólnych wystąpień programowych, nie tworzyli grupy, a ich poszukiwania są wybitnie indywidualne. Jednakże porównywanie przynosi poznawcze

<sup>2</sup> Tamże, s. 67.



pożytki – głównie w zakresie interpretacji<sup>3</sup>. Przydatne jest również w badaniach poetyki i rekonstruowaniu literackich oraz kulturowych kontekstów. Konfrontacja twórczości Szymborskiej i Herberta – jak w układzie lustrzanych odbić – rozświetla na nowo zrozumienie poszczególnych wierszy, pozwala wniknąć w reguły dykcji literackiej obojga poetów. Osobnym zagadnieniem stają się intertekstualne odwołania do tych samych źródeł, różniące się jednak, gdyż w obu przypadkach inaczej zostają wykorzystane znaczenia archetektu bądź prototektu<sup>4</sup>. Wspomnijmy o różnych odmianach języka ogólnego, utworach literackich i filozoficznych, a także zapisach rzeczywistości w malarstwie, filmie, fotografii. Zatem do dialogu Szymborskiej i Herberta włączają się również głosy innych poetów, a także szeroko pojmowane teksty kultury.

Podstawy porównywania twórczości Szymborskiej i Herberta są niejednorodne, gdyż obejmują język poetycki, podjęte tematy, fundamenty myślowe, idee, przesłania. Owo *iunctim* tworzą „męstwo bycia” pojmowane jako postawa wobec świata, wrażliwość na zło, etyczny nakaz upominania się o racje i prawa jednostki, utarczki z nierozumną historią, której „nauka” przynosi rozczarowanie i smutek, uwrażliwienie na wielkie pytania metafizyczne i egzystencjalne, a na innym planie: dyskurs dyskrecji, dystans ironiczny, żart na usługach głębszego znaczenia. Szymborska i Herbert niechętnie korzystają z materiału własnej biografii, a jeśli już tak się zdarza, to eksploracja prywatności ma zwykle wymowę uogólniającą, widziana jest w perspektywie uniwersalnych ludzkich doświadczeń.

Skoro wymienionych poetów obowiązuje „wstydlivość uczuć” i oboje nie cenią poetyckich wyznań, to należy zapytać o kreacje podmiotu poetyckiego, a także o kwestię liryki roli, maski, głosów. W wierszach Herberta dystans wobec konfesyjnych wypowiedzi zaznacza się poprzez wprowadzenie bohatera doznającego pouczających przygód ze światem i z istnieniem. Pan Cogito Zbigniewa Herberta jest eksperymentatorem i rezonerem, który pragnie również wniknąć w naturę

3 Zob. A. Legeżyńska [wypowiedź w dyskusji:], *Intertekstualność w badaniach porównawczych* (sesja czwarta) [w:] *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice 6–8 lutego 1997*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 1998, s. 141–143.

4 Zob. H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności* [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 210 i nn.

„ruchu myśli”. Jego sądów nie da się, rzecz jasna, utożsamić z poglądami autora, a czasami rozróżnienie staje się znaczny.

Natomiast Wisława Szymborska uprawia sztukę dystansu, często posługując się wyimaginowanym (niełatwo wyobraźnym) nie-ludzkim punktem widzenia i możliwie najdalszą perspektywą, na przykład kosmiczną. Temu, co pozornie oczywiste, przyglądają się minerały, rośliny lub zwierzęta i kiedy zmienia się optyka wraz z przyzwyczajeniami poznawczymi, pewniki również ulegają zakwestionowaniu, a ludzkie zbrodnicze sprawy wychodzą na jaw. Nowe spojrzenie dostarcza nowej samoświadomości. „Spójrzcie na siebie z gwiazd – radzi Kasandra z wiersza Szymborskiej (*Monolog dla Kasandry*, SP 133). Najtrudniej jest wytłumaczyć *ab ovo* naszą „komedię istnienia” (*Komedijki*, KIP). Oboje uprawiają przekorny dialog z odbiorcą. I dla Szymborskiej, i dla Herberta bardzo istotny okazuje się celny, lecz trudno przewidywalny ogląd zjawisk – demaskacja pozoru, eksponowanie „spojrzenia z innej strony”<sup>5</sup>.

Wiersze obojga poetów rozpatruje się we wspólnym porządku historycznoliterackim. Należą do tej samej formacji pokoleniowej, w ich poezji znajdziemy podobne zapisy traumatycznej przeszłości wojennej (na przykład w wierszach *Pamięć o wrzeźniu* Szymborskiej<sup>6</sup> i *Pożegnanie wrzeźnia*, sś Herberta), a także zbieżne reakcje na odmianę zbrodniczego losu po 1945 roku. Utwory polityczne, rozliczeniowe z tomu Herberta *Hermes, pies i gwiazda* (*Odpowiedź, Węgrom*) lokują się blisko podobnych przejmujących wypowiedzi Szymborskiej z *Wołania do Yeti* (*Przyjaciołom, Rehabilitacja, Pogrzeb*). Nawet topika trwogi ma wiele punktów stycznych: podobnie funkcjonują bowiem obrazy ziemi, krwi, motywy echa i „załamane gołosłowności”. Po październikowym przełomie Szymborska i Herbert zajmują zbliżone stanowiska w sporach o „wizję i równanie”, ich głosy łączą się także w dyskusji o nowoczesności sztuki. Mam tu na myśli sceptycyzm, ironię, niechęć do neofickiego zapachu, wielostronność oglądu, dychotomiczność racji, co wcale nie wyklucza odrzucenia demiurgicznej, nadto zadowolonej ze swych możliwości wyobraźni oraz mocnego opowiedzenia się po stronie „doznania rzeczywistości”<sup>7</sup>.

5 Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii...*, s. 81 i nn.

6 Pierwodruk: *Pamięć o wrzeźniu* 1939, „Dziennik Literacki” 1948, nr 2, s. 7. W późniejszych przedrukach: *Pamięć o wrzeźniu*.

7 A. Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998, s. 46 i nn., 166 i nn.

W obu przypadkach poetyckich doznawana rzeczywistość – tajemnicza, niedostępna czy groźna – budzi nieustające zdumienie. Szymborska i Herbert piszą o ograniczonej mocy kreacyjnej „małych stwórców”. Wzór poezji imaginatywnej dlatego zostaje zakwestionowany, że oddala się ona od empirii, godzi w prawdę doświadczenia, przyznaje prymat estetyce, rozgrzesza z braku współczucia wobec doli biednych ludzi.

Jeśli myślimy o poezji medytacyjnej, rozważającej dylematy istnienia w świecie, o takich utworach, w których wybija się na plan pierwszy aktywność umysłu poznającego, to warto poświęcić uwagę stylom filozofowania w poezji Szymborskiej i Herberta. Wskażmy refleksje o kulturze i cywilizacji, odniesienia do mitologii, opisy dzieł malarskich, przywołania innych sztuk – rzeźby, architektury, muzyki. Wykaz uzupełniałyby gry z wielką tradycją literacką oraz „wiersze pisane na marginesach lektury”<sup>8</sup>. Osobnym przedmiotem namysłu mogłyby się stać utwory o ewolucji i miejscu człowieka w „wielkim łańcuchu bytów”. W tym miejscu zestawień ze sobą można na przykład wiersze *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz* (pc) Herberta oraz *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy* i *Zdumienie* (ww) Szymborskiej. Studium porównawcze mogłoby obejmować odniesienia do transcendencji, zwykle powściągliwe, złączone z pytaniami i wątpliwościami, unikające potwierdzeń wiary religijnej. Narzuca się też inny temat w ujęciu komparatystycznym, chodzi mianowicie o elegijne rozrachunki w ostatnich zbiorach wierszy Szymborskiej i Herberta. Szczególną okazją dla czytelnika jest możliwość odczytania utworów, jeśli tak można powiedzieć, bliźniaczych, rozwijających podobne tematy, nieraz nawet zbieżnych w układzie detali świata poetyckiego.

Nic z oryginalności nie zostaje jednak uronione, gdyż dwoje znakomitych poetów w sposób odmienny rozumie podjęte zadania literackie. W takich repetycjach i wariacjach niekiedy dopatrujemy się dyskretnego współzawodnictwa – jednakże bez wyraźnego określenia zamiaru polemicznego. Rośnie więc skala trudności artystycznej, zaś odbiorca, który przyjmie rolę arbitra, zyska dodatkowe satysfakcje. Do bezpośredniego starcia dojść nie może. Przesądzają o tym nie tylko względy kurtuazji. Stanowiska poetów – filozoficzne oraz estetyczne – nie są wcale od siebie odległe. Poza tym niezręcznie byłoby uznać, że odbywa się konkurs wirtuozów. Sygnalizując tylko ową kwestię, podaję przykłady liryków

<sup>8</sup> T. Burek, *Herbert – linia wierności...*, s. 235.

bliźniaczych: *Radość pisania* Szymborskiej (SP) i *Pisanie* Herberta (SP), *Fetysz płodności z paleolitu* (SP) i *Pan Cogito spotyka w Luwrze posążek Wielkiej Matki* (PC), tytułowy wiersz tomu *Wielka liczba* i *Pan Cogito czyta gazetę* (PC), *Głosy* (WW) i *Przemiany Liwiusza* (ENO), *Klasyk* (WW) i *Beethoven* (ROM), *Znieruchomienie* (WW) i *Izydora Duncan* (ROM), *Trochę o duszy* (CH) i *Dusza Pana Cogito* (ROM).

Nieczęsto ogłaszane, perfekcyjne, wyczelowane tomy poetyckie Herberta i Szymborskiej były wydarzeniami literackimi. Warto pamiętać, że obcujemy ze zjawiskami o równie wysokiej randze poetyckiej. Przy tym uchyliłbym pochopne pytanie dotyczące inwencji oraz innowacji: kto pierwszy z dwójga poetów wprowadził jakiś koncept słowny, nowe rozwiązanie kompozycyjne, temat czy problem zadany czytelnikowi. Kryteria (względne) pierwszeństwa mają mniejsze znaczenie niż integralny układ idei oraz form w obu odrębnych całościach poetyckich.

### Tropy filozoficzne

Oczywiście zarysowany w tym wprowadzeniu projekt znacznie przekraczałby ramy pojedynczego szkicu, dlatego wybieram jedną z możliwości. Mianowicie pragnę przyjrzeć się kwestii dialogu z bytami przyrodniczymi, zmiennym obrazom natury, lekcjom odosobnienia człowieka w świecie. Inaczej mówiąc, interesować mnie będzie daremne marzenie, by – jak powiada Herbert – zamieszkać „w sercu rzeczy” (*Wersety panteisty*, s. 50). Problematyka ontologiczna i epistemologiczna, a także dywagacje o wartościach odgrywają tu istotną rolę. Nie sposób więc pominąć kilku uwag o stylu filozofowania porównywanych poetów.

Zbigniew Herbert eksponuje akty myślenia i poznawania, poświęca wiersze filozofom, nie stroni od pojęć i kategorii z tej dziedziny, przekłada przygody myśli na obrazy i anegdoty, a w ogóle jego poezja zasobna jest w filozoficzne odniesienia. Można powiedzieć, iż Herbert – uczeń Henryka Elzenberga – zaprzyjaźniony jest z europejskim dziedzictwem myśli, o czym świadczą groteska i humor poetycki. Jednakże poeta nie traci z pola widzenia moralnych pożytków, jakie płyną z filozofii<sup>9</sup>. Wy-sublimowane idee i twory czystej myśli w jego wierszach przechodzą

<sup>9</sup> Zob. K. Dedecius, *Uprawia filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości* [w:] *Poznanie Herberta...*, s. 140.

próbę – bywa, że trywialnych – sytuacji życiowych, tak jak na przykład w wierszu *Pan Cogito a perła* (PC). W takiej konfrontacji abstrakcje tracą swą moc przyciągania, a wycofują się zupełnie, gdy przychodzi rozważać kwestie choroby i bólu.

Inaczej postępuje Wisława Szymborska, która myli tropy, ukrywając filozoficzne ambicje oraz inspiracje. Dykcja poetycka ma wydać się naiwna, zapędy myślicielskie – łatwe do pojęcia, mniej skomplikowane i subtelne, niż są w istocie. Stylistyka Szymborskiej nie żywi się pojęciami. Lepiej, by Heideggerowskie „nicościowanie nicości” przybierało postać nicowania tkaniny bytu, by metafora krawiecka oswajała fundamentalne pytania, a metafizyczne zdziwienie, że istniejemy otoczeni przez nicłość, wyrażone zostało w słowach zwyczajnych (\*\*\*)*[Nicość przenicowała się także i dla mnie...]*, ww)<sup>10</sup>. Oczywiście nowe zbitki frazeologiczne to specjalność omawianego warsztatu poetyckiego. Dajmy przykład najbardziej znany z wiersza *Szkielet jaszczura* (ww): „niebo gwiazdziste nad myślącą trzcina / prawo moralne w niej” (181). Dopiero w późnych wierszach Szymborskiej zanika gra w fingowaną prostoduszność czy w udawane rozstanie się z lekturą filozofów. Poetka wprost rozważa niedostatki Bytu Idealnego, który musi się zadawać z niskim światem materii i nazbyt ziemskim ludzkim życiem (*Platon, czyli dlaczego*, CH), z jawną pochwałą spotykają się korzyści filozofii (*Okropny sen poety*, D), niepojmowane jednak jako pocieszenie, lecz jako możliwość zadawania nierozstrzygalnych i niepokojących pytań, jako obszar niesłabnącego zdumienia światem.

## Rozmowy z kamieniem: kwestie poznawcze

Naśladowanie „snu kamienia” przez poetę jako metoda poznawcza w *Przypowieści* (HPG) Herberta ma otworzyć dostęp – choć na mgnienie – do tajemnicy wieczności, zapoznać ludzką istotę śmiertelną z inkarnacją niepojętego, niezniszczalnego bytu<sup>11</sup>. Tak maksymalistycznie zaprojektowane marzenia wzięte zostają w ironiczny nawias:

<sup>10</sup> Piszę o tym dokładniej w książce: *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2002, s. 105–107.

<sup>11</sup> Wiersze te zestawia Jerzy Kwiatkowski, *Imiona prostoty...*, s. 372. Krytyk zastrzega się, iż „kamienne” obsesje Herberta nie miały bezpośredniego wpływu na Szymborską.

śpiąc wierzy że on jeden  
 zgłębi tajemnicę istnienia  
 i że bez pomocy teologów  
 chwyci w spragnione usta wieczność

(101)

Niewyobrażalna wieczność ma się objawić istocie cielesnej i przemijającej, a nawet stać się – w niepojęty sposób – dostępną dla zmysłów. Nieapetyczny sen z otwartymi ustami zderzony został z obrazem komunii. Jednakże zdobycie ostatecznych wyjaśnień podejmowane jest z całym ryzykiem heretyckiego błędzenia, choć przecież z tej próby nie zostaje wyeliminowane poszukiwanie *sacrum*. Kontemplacyjne znieruchomienie ma wyrażać koncentrację na istocie bytu. Wyłączony ze spraw potocznych, nieobecny, a jednocześnie czujący poeta przypomina u Herberta pełną bólu kamienną rzeźbę. Wielka jest zaiste jego pycha („on jeden” zmierzy się ze skrajnym wyzwaniem), wielkie też zawiedzione pragnienie. Poeta w tym wierszu „śpiewa”, a śpiew przechodzi w sen, w milczenie. Topos poety-ptaka zostaje obniżony, sam zaś ikoniczny znak przeradza się w karykaturę. Dramatyzm próby złagodzony zostaje poprzez wprowadzenie groteski i eliminację zwierzeń (mówi się tu w trzeciej gramatycznej osobie). W wierszu *Przypowieść* wielkie aspiracje poznawcze oraz intuicja metafizyczna spotykają się z ludzką niedoskonałością, mierzoną wedle skali kamiennego trwania. Oczywiście, ktoś musi pytać naiwnie i uporczywie o rzeczy pierwsze. Przeto nie sposób zdyskredytować „krzątaczki” poetów<sup>12</sup>.

Zamach na niemożliwe inaczej został pomyślany w słynnej *Rozmowie z kamieniem* Wisławy Szymborskiej (s), w tym wierszu bowiem wnikanie w zaklęty świat wewnątrz kamienia, który kryje w sobie fundamentalne zagadki ontologiczne, polega na wytworzeniu iluzji dialogu. Kamień-rozmówca dezawuuje uzurpację ludzkiego umysłu, kategorie językowe służące niby-porozumieniu nie mogą być uzgodnione, gdyż ich koherencja się rozpada. Istotny jest paradoks „elokwentnego milczenia”. Antropomorfizacja kamienia to – udowadnia Stanisław Balbus – „mystyfikacja”, pozorne porozumienie odbywa się bowiem na powierzchni, po to, by ukryć wewnątrz, „czyli istotę rzeczy, jej

<sup>12</sup> J. Błoński pisał, iż „Herbert po to poniża nosiciela wartości, aby wywyższyć wartość”. Tenże, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie...*, s. 72.

*eidos*<sup>13</sup>. Światy stają się nieprzenikalne, a monady, czyli człowiek i kamień, nie mogą się porozumieć. Można zatem odnieść wrażenie, iż poeci mówią o tym samym, konstruując inne sytuacje, sięgając po ironiczny, to znów współczujący monolog (Herbert), bądź po utrudniony, zacinający się dialog (Szyborska).

Jednakże o różnicy między tymi ujęciami decyduje, jak już wspominałem, określany przez bezpośrednie otoczenie tekstowe udział tych wierszy w każdorazowo innym projektowaniu architektury sensów. I tak, kiedy *Przypowieść* przeczytamy łącznie z innymi utworami z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (na przykład *Chciałbym opisać, Kotatka, Wybrańcy gwiazd*, ale też *Pudełko zwane wyobraźnią*, SP), to okaże się, iż Zbigniew Herbert zastanawia się głównie nad kształtami poznania poetyckiego, związkami z tak zwaną prawdziwą rzeczywistością, dwoistą rolą wyobraźni, która ustanawia wolność artysty i jednocześnie wiedzie na manowce dowolności. Poeta pragnie wniknąć w istotę demiurgicznego gestu – koniecznego i ograniczonego zarazem, a także dokonać analizy przydatności symboli opisujących uswięcone i przekłete posłannictwo artysty słowa. Przypomnijmy „nieustanną krzątaninę poety / wśród ptaków i kamieni” (*Przypowieść*, HPG 101).

Natomiast w tomie Szyborskiej *Sól* liryki sąsiadujące z *Rozmową z kamieniem: Woda, W rzecze Heraklita, Notatka* („*W pierwszej gablocie...*”) wyraźniej jeszcze wydobywają wątek antropologiczny. Otóż istota obdarowana rozwiniętym umysłem, „wysferzyła się” z innych, starszych gatunków lub – jak przeczytamy w wierszu *Jaskinia* (SP) – „wygłowiła się z pustki”. Z racji owego wyróżnienia musi stoczyć skazaną na klęskę samotną walkę o wyjawienie tajemnic bytu. Szyborską fascynują mikroświaty, takie jak kropla wody czy kamień, w których zawiera się całe istnienie, łącznie z pamięcią przemian ewolucji i zdarzeń historii. Natomiast w *Przypowieści* Herbert podejmuje refleksję o pisaniu, o tworzeniu światów literackich, ale również nie pomija problematyki ustanawiania wartości. Z kolei u Szyborskiej wyeksponowane zostają kwestie ograniczeń poznawczych człowieka, niedoskonałości instrumentu zmysłów, dysproporcji, jaka zachodzi między czasem życia ludzkiego a czasem geologicznym. Herbert zabarwia groteską i rozbraja komizmem horacjański topos poety-ptaka, tak pięknie zrealizowany w Pieśni 24 *Niezwykłym i nie leda piórem opatrzoney* (*Księgi wtóre*) Kochanowskiego.

<sup>13</sup> S. Balbus, „*Jesteś tylko jedną z rzeczy wielu*”..., s. 142.

Szyborska poprzez figurę niemożliwego, zaprzeczonego „śmiechu kamienia” delikatnie deprecjonuje „czystą ciekawość”, w jakiejś mierze spokrewnioną z Kantowskim „czystym rozumem”. Owa ciekawość sytuuje się w tym wierszu na pograniczu aktu gnoseologicznego i zwykłego wścibstwa. Po serii opisanych prób przeniknięcia do wnętrza kamienia okazuje się, że zmysły rozumiane jako forpoczty poznania nie mogą wypełnić swojej roli (jak pamiętamy, człowiekowi brakuje „zmysłu udziału”).

Bliższy *Rozmowie z kamieniem* byłby wiersz Herberta *Kamyk* z tomu *Studium przedmiotu*. Kamienna nieruchomość i doskonała tożsamość nas zawstydzają, ponieważ przez konfrontację z kamieniem zdemaskowane zostają nasze gry, stany niepewności, dzikie instynkty, ponad miarę zakrojone ambicje. Dalej: fałszywa dobroć i zmystyfikowane rozumienie rzeczy. Herbert prowadziłby rozmowę z kamieniem, choć ten partner milczy z godnością, w stronę osądów moralnych, gdy tymczasem Szyborska wskazuje i nazywa sytuację obcości umysłu poznającego. Bardzo blisko siebie sytuują się frazy dotyczące odmowy zawarcia bliższej znajomości filozoficznej. Kamień odrzuca świat ludzki i przyjęte tam sposoby odczuwania i opisywania rzeczy. Tak o istocie niemożliwego przymierza opowiada podmiot wiersza Herberta:

czuje ciężki wyrzut  
kiedy go trzymam w dłoni  
i ciało jego szlachetne  
przenika fałszywe ciepło

(*Kamyk*, 286)

W ludzkim świecie taka doskonałość uchodziłaby za skazę, gdyż łatwo nie podlegać emocjom, pragnieniom i pokusom, jeśli istnienie utożsamimy z niezmiennym, niepodzielnym trwaniem. Ludzkie namiętności i oczekiwania są chimeryczne, przelotne, nieugruntowane, wymyślone na podobieństwo fikcji literackiej, natomiast cnoty kamienne pochodzą nie z tego świata. Oto prozopopeja Szyborskiej wyrażona w nieugiętej, bezlitosnej kamiennej mowie. Mówi kamień:

Całą powierzchnią zwracam się ku tobie,  
A całym wnętrzem leżę odwrócony.

(*Rozmowa z kamieniem*, 110)

Z powierzchni niczego istotnego nie odczytamy, a wewnątrz pozostanie tajemnicą. W obu przypadkach paradoksów obcości nie da się rozwiąknąć,



oba wiersze traktują o niemożliwych do spełnienia warunkach dialogu. Wspólne dla Szymborskiej i Herberta wydają się ironia oraz empatia. W chłodnej perspektywie – doprowadzonego do okrucieństwa – obiektywizmu potęga ludzkich władz poznawczych wydaje się bardzo mizerna. Kamień to rozmówca, który się nie wzrusza, spowiednik, który nie rozgrzesza. Do tego jeszcze posługuje się nie-ludzkim milczeniem. Kamień jest zapewne doskonały, ale taki ideał nie przydaje się na nic, gdyż ten kształt doskonałości jest chłodny i martwy<sup>14</sup>. Jak pisze Zbigniew Herbert:

– Kamyki nie dają się oswoić  
do końca będą na nas patrzeć  
okiem spokojnym bardzo jasnym

(*Kamyk*, 286)

By opisać kamień, poeta używa tautologii (kamień bowiem jest „wypełniony dokładnie / kamiennym sensem”, 286) oraz negacji (zapach kamienia „niczego nie przypomina / niczego nie płoszy nie budzi pożądania”, 286). Innych miar znanych umysłowi ludzkiemu nie da się użyć. Kamień nie bierze udziału w lekkomyślnej grze zmysłów. Zatem przeniknięcie granicy między światem ludzkim a niepojętym kamieniem nie może się udać. Zbigniew Herbert tworzy szczególne porównanie ludzkich aspiracji z tym, co niemożliwe. Ten „piękny wiersz, będący hymnem do kamiennej, spokojnej, suwerennej obecności”<sup>15</sup>, kwestionuje zbyt oderwane, nadmiernie uduchowione dążenia, wskazuje powrót do rzeczywistości przedmiotowej, obrazowo wyklada marzenie o trwałej podstawie dla zmiennej natury człowieka. Wiersz – pisze Kazimierz Nowosielski – traktuje o tęsknocie do samospelnienia, jest „wezwaniami do ludzkiej pełni”<sup>16</sup>. Czy jednak potrafimy na nie właściwie odpowiedzieć?

Przekreślenie poszukiwanego przez intelekt i wyobraźnię ontologicznego powinowactwa u Szymborskiej naprowadza na relacje między ograniczonym czasem ludzkiego życia a wiecznym trwaniem, wskazuje też sprzeczność między ruchem myśli i wyobraźni a nieruchomością

<sup>14</sup> Por. M. Adamiec, „Pomnik trochę niezupełny...” *Rzecz o apokryfach w poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 1996, s. 144–145.

<sup>15</sup> A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, Kraków 2003, s. 15.

<sup>16</sup> K. Nowosielski, *Krajobraz z połamanymi kolumnami* [w:] tegoż, *Rozróżnianie głosów. O poetyckim myśleniu według wartości*, Gdańsk 2004, s. 43.

przedmiotu, konfrontuje przypisaną nam zmienność ról z nieporuszoną (wciąż taką samą) formą właściwą kamieniom:

Pukam do drzwi kamienia.

– To ja, wpuść mnie.

– Nie mam drzwi – mówi kamień.

(*Rozmowa z kamieniem*, III)

Dodać należy, iż w poezji Herberta symbolika kamienia ulega zmianom, ewoluuje. W wierszu *Uprawa filozofii* (sś) wysublimowane idee i twory czystej myśli stają się przedmiotem osobliwych eksperymentów. Polegają one na próbach zakorzenienia abstrakcyjnych teorii – w konkretnie (na taką ekstrawagancję poezja może sobie pozwolić) albo na odwrót, na eliminowaniu zmysłowego doświadczenia, żeby zrozumieć słowo „byt”, słowo „twarde i bezbarwne”. Jak pisze poeta:

trzeba długo żywymi rękami rozgarniać ciepłe liście

trzeba podeptać obrazy

zachód słońca nazwać zjawiskiem

by pod tym wszystkim odkryć

martwy biały

filozoficzny kamień

(*Uprawa filozofii*, sś, 46–47)

Warto zwrócić uwagę na przeciwstawienie żywe–martwe, implikujące kolejną parę pojęć ludzkie–nie-ludzkie. W wierszu *Biały kamień* (HPG) mówi się już otwarcie o doświadczeniu śmierci. Kamienny kształt nieobecności, doskonały, lecz niezrozumiały, jawi się jako coś obcego – po wyzbyciu się przez człowieka wrażeń zmysłowych i ciemnych namiętności. Tutaj o zapoczątkowanym i uchylanym procesie (śmierć jest przeczuwalna, ale jeszcze nie atakuje) opowiada się w języku osamotnionego ciała<sup>17</sup>. W liryku *Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela* (PC) bezład zwłok poeta przeciwstawia formie kamiennej figury – nieporuszonej, „godnej”, pozbawionej gwałtownej ekspresji, czyli takiej, którą estetycznie można zaakceptować. Jednakże rozmija się to z działaniem wyobraźni współczującej. Natomiast w *Poczuciu tożsamości* (PC)

<sup>17</sup> Zob. P. Czapliński, *Śmierć, czyli o niedoskonłości...*, s. 293, 297.

Herbert prowadzi przewrotną grę z własnymi wyobrażeniami, mia-  
nowicie zaprzecza przeświadczeniu, że kamień najlepiej reprezentuje  
„ideę niezmienności”. Przeciwnie, teraz istota ludzka uczy się od ka-  
mienia sztuki mimikry, czyli tego, jak nie być sobą w świecie potężnych  
żywiolów.

Świadkowie zdarzeń historycznych – bezsilni i przerażeni – w wier-  
szu Herberta przypominają publiczność teatralną (oczekującą na grecką  
tragedię). Na przymusowe uczestnictwo w spektaklu, który wcale  
nie jest wzniosłym zmyśleniem, reagują letargiem: „wizjowie na poły  
martwi oddychali płytko jak kamień” (*Postaniec*, ROM 515). Żadnego  
bowiem *katharsis* nie można się spodziewać. „Skamienienie” rozumiał-  
bym więc jako przeżycie grozy „bez oczyszczenia”, bez sensownego  
morału. Przypomnijmy, iż wiersz *Postaniec* odnosi się do dziejowych  
opresji – wypadków 17 września 1939 roku i zarazem stanu wojenne-  
go 1981 roku. Cytowany fragment brzmi podobnie jak fraza z *Przy-  
powieści* (HPG): „poeta naśladuje sen kamieni / [...] jest jak kawałek  
rzeźby / oddychającej rzadko i boleśnie” (101), lecz ujawnia inne sensy.  
Letarg twórczy (w oczekiwaniu na rewelację) różni się od degradującej  
martwoty zrezygnowanych, poniżonych przez wyroki historii. U Her-  
berta niepewne i wciąż zagrożone życie ludzkie poszukuje wzorów  
trwałości w naturze, ale też naturę heroiczną (*Tarnina*, ENO) i zbrod-  
niczą (*Rodzina Nepenthes, Dęby*, ENO) poeta ocenia, sięgając po miary  
historii.

Kolekcja minerałów u Szyborskiej jest o wiele skromniejsza.  
W liryku *Przyłot* (SP) kamień, jako twór najstarszy, tożsamy z sobą, zam-  
knięty, staje się pogardliwym świadkiem szaleństw natury w sezonach  
pór roku skazującej na śmierć kolejne pokolenia ptaków. Tautologicz-  
ny „kamień z kamienia”, prześmiewca ludzkich wzruszeń, zwycięzca  
w turnieju trwałości: „w swój archaiczny i prostacki sposób / patrzy na  
życie jak na odrzucane próby” (146). Natomiast w wierszu Szyborskiej  
*Notatka* [\*\*\* *W pierwszej gablocie...*] (S) napotykamy kamień z mało  
widoczną rysą – nie wiadomo, czy śladem ludzkiej ręki. Być może od  
tego kamienia przeskoczyła iskra do gwiazd, a zdolność umysłu do  
porównań lub też możliwość posługiwania się wyobraźnią zapoczątko-  
wała historię człowieka.

W spisywaniu niezmiernego inwentarza rzeczy, jakimi obdarza  
nas świat, skromny udział ma kamień szlachetny „beryl” (*Urodziny*, WW).  
Wszelako jest jednym z mnogich „innobyków” (słowo zapożyczyłem od

Stanisława Balbusa<sup>18</sup>), równie cennym i trudnym do przeniknięcia, jak wszystko inne, a o wyróżnieniu tej właśnie nazwy w wierszu noblistki zdecydowały eufonia i rytm. Jeszcze okrucieństwo paradoksalnego czasu, który może udzielić człowiekowi jednego błysku istnienia – sekundy życia, wypowiada się najlepiej w „kamiennej grece” (*Bagaż powrotny*, CH 357).

Na sporządzeniu protokołu literackich rozbieżności i rejestrze obszarów wspólnych moglibyśmy poprzestać, gdyby nie istniała inwazja petrografii w poezji polskiej po 1956 roku. Ergo porównywanie rozszerza się na całą kolekcję tekstową, do której zaliczymy – powołując się na esej Anny Nasiłowskiej *Kamienie* – wiersze Wata, Kamińskiej czy Krynickiego, dodając jeszcze ciekawe poznawczo i poetycko realizacje Erny Rosenstein<sup>19</sup>. Różnorodność filozoficznych medytacji związanych z kamieniami jest imponująca, uderza także wielość znaczeń tego motywu. Archetekt jednakże wydaje się rozmyty: może oderwane zauważenia i bardziej systematyczne medytacje poetów XX wieku biorą początek w wyobrażeniach alchemicznych, może wiążą się z romantycznym marzeniem o „kosmicznej jedności świata i duchowej tożsamości wszelkiego bytu”<sup>20</sup>? W każdym razie rozpatrujemy tu relacje między tekstami z mniej więcej tego samego czasu, w układzie względnej synchronii, a przynajmniej trzy wizje spotkań ze światem kamieni mocno ugruntowały się w świadomości współczesnych odbiorców poezji: seria wierszy Herberta (najbardziej popularne są chyba *Kamyk* i *Przypowieść*), *Rozmowa z kamieniem* Szymborskiej oraz cykl *Pieśni wędrowca* Aleksandra Wata z tomu *Wiersze śródziemnomorskie* (1962).

## Trudna do odczytania Księga

W poezji Szymborskiej często pojawia się motyw czytania Księgi Natury z najczęściej otwieranymi rozdziałami dotyczącymi roślin i zwierząt. Wskażmy jako przykłady wczesny wiersz *Obmyślam świat* (WDY), tytułowy utwór z tomu *Chwila*, późny *Moralitet leśny* (D). Zdarza się nawet

<sup>18</sup> S. Balbus pisze, iż u Szymborskiej „innobyty z naszej perspektywy stanowią tylko światy możliwe, albo i wręcz niemożliwe”. Tenże, *Świat ze wszystkich stron świata...*, s. 160.

<sup>19</sup> E. Rosenstein, *Kamień* [w:] tejże, *Ślad*, Warszawa 1972, s. 40; *Kamień* [w:] tejże, *Spoza granic mowy*, Warszawa 1976, s. 59.

<sup>20</sup> A. Nasiłowska, *Kamienie*, „*Twórczość*” 1991, nr 3, s. 74.

szczegółowa zbieżność konceptów poetyckich Szymborskiej i Herberta, mianowicie semantyczna figura tautologii zostaje użyta oryginalnie, wiodąc naszą wyobraźnię w stronę utopii świata nieodróżnicowanego. Likwiduje się oto, jakby na próbę i bez dobrej wiary, status człowieka jako odmienca wśród tworów natury. Znamca fenomenów przyrodniczych u Szymborskiej wie doskonale, że „przy ziębie zięba / i od kiedy na zrębie / dęby stają dęba” (*Moralitet leśny*, 373). Nie dajmy się zwieść – to nie jest figlarne konceptualne rymowanie dla dzieci jak u Tuwima czy Brzechwy, jasność porządku natury wynika tutaj z układu brzmień języka, rymów, rytmów, które łatwo zburzyć. W tych obszarach, здаwałoby się oswojonych, „tylko śmierć [...] gada / pospolitą prozą” (373).

Poeci powołują do istnienia kogoś wreszcie zorientowanego w tajemnicach bytu. U Herberta jest to wytchnienie, szczęście chwili w podróży, kiedy można wpisać się w ową niepojętą całość.

natura powtarzała swoje mądre tautologie: las był lasem  
morze morzem skała skałą

gwiazdy krążyły i było jak być powinno – *Iovis omnia plena*  
(*Modlitwa Pana Cogito – podróżnika*, ROM 454)

U Szymborskiej znaczenie chwili jest podobne. Przy czym nie tyle uspokajają się udreki egzystencji i prześladowania ze strony wysłanników złej historii (tak uzasadnia zachwyty Zbigniew Herbert), co pod powierzchnią idyllicznego pejzażu utaja się gwałtowność kosmicznego początku Ziemi. Wybuchami i potopami żywi się katastroficzno-apokaliptyczna wyobraźnia artystów. W przeżywaniu chwili można nawet zgodzić się na grę łagodnych pozorów, naiwnie przyjąć świadectwo oka:

Wszystko na swoim miejscu i w układnej zgodzie.  
W dolince potok mały jako potok mały.  
Ścieżka w postaci ścieżki od zawsze do zawsze.  
Las pod pozorem lasu na wieki wieków i amen,  
a w górze ptaki w locie w roli ptaków w locie.

(*Chwila*, Ch 329)

W obu przypadkach ład okazuje się kruchy, istniejący w zachwyconym spojrzeniu. Nie powinien być określany przez takie słowa, jak „zawsze” i „na wieki wieków”. Drugi człon tautologii skrywa złowrogie przeczucia. Dla niepoznaki jest tożsamy z pierwszym, gdyż „kostium” widzialnych

rzeczy ukrywa rozpad i nicość. Wszystko, co dostępne w chwili, w mgnieniu spojrzenia, występuje „zamiast” lub pojawia się „w roli”, jakby na moment przed rozprzęgnięciem się ładu. Oto szczególna postać udawania w teatrze natury. U obojga poetów to, że nastąpiła chwilowa równowaga, że nic nie wymyka się z naturalnego / nie-naturalnego porządku, (obok wskazanego już niepokoju) staje się źródłem zdumienia i zachwytu.

Wisława Szymborska w sposób wyrafinowany wykorzystuje wzór mowy codziennej, jaką posługuje się już niewielka liczba Polaków wtajemniczonych w wielkie dziedzictwo kultury. Określenie „chwila ziemska” implikuje myśl o jakimś pozaziemskim mgnieniu czasu (krótkim nieistnieniu, o którym nic nie możemy wiedzieć), chwilę z Goethego – w tym wierszu uprzejmie się prosi, by trwała. Ten żart językowy jest żartem z metafizyczną głębią. Natomiast Zbigniew Herbert sięga po stylistykę solennej modlitwy dziękczynienia. Uroczyste apostrofy przetykane są obrazami-przykładami i serią anegdot, które przechodzą w przypowieści. Pan Cogito-Podróżnik doznał wielu epifanicznych olśnień, porażony został pięknem natury i pięknem dzieł sztuki, zaznał też dobroci ludzkiej. Modli się zatem o empatię, o zrozumienie sensu cierpienia. Nawet prześladowcy, choć przypominani, mają zejść na plan dalszy. Pan Cogito nie jest do końca powściągliwy, ale ten bohater poetycki, obdarzony wieloma zmiennymi cechami, może sobie pozwolić na żarliwość ujawniającą się w apostrofach i eksklamacjach. I jeszcze: afirmacja jest intensywna, momentalna. W obu odczytywanych wierszach ujawnia się dar chwilowego zachwytu połączony z (mniej lub bardziej) ukrytą refleksją o złudzie trwałości rzeczy.

W *Moralitecie leśnym* Wisławy Szymborskiej wskaźmy efektowną grę pleonazmem. Trafność odczytania Księgi Natury jest tak oczywista, że można się nią cieszyć, smakować stopnie biegiłości, co odzwierciedlają zabawowe amplifikacje i gradacje. Szymborska przekształca powiedzenie „znać na wylot” – i konkretyzuje ten frazeologizm w obrazach ptasich obyczajów. Amator cudów przyrody zna las: „na wylot i na ptasi przelot, / odlot wędrowny i przylot ponowny” (372). Obserwując zjawiska, potwierdza to, co wie, jakby znalazł się na terytorium Wyspy-Utopii, „na której wszystko się wyjaśnia” (*Utopia*, wL 238).

Rzecz w tym, że przyjdzie powrócić do ludzkiego świata ufundowanego przede wszystkim na różnicy, że przejrzystość rzeczy na powrót zasnuje tajemnica. Stadne zachowania ptaków są przewidywalne, ale już odrębność każdego ludzkiego indywiduum wymyka się rozumieniu.

Być wśród „innych innym” (*Moralitet leśny*, 373) to podstawowe założenie antropologii Szymborskiej. Z różnicy, która jest tutaj dumą i zarazem źródłem cierpień, za żadną cenę nie można zrezygnować. Wcześniej sze uwagi, jakie pojawiły się w tym szkicu, przyjdzie nieco rozwinąć. Żywiołowe i żartobliwe rymowanie Szymborskiej oraz dobieranie efektów eufonicznych ma podtrzymywać złudną jedność człowieka i natury, ale widać od razu, iż ten sposób wyrażania – zbliżony do gier językowych w liryku *Urodziny* (ww) – jest niewystarczający, że tak właśnie ujawnia się ironia. Nie należy też zapominać o jednostronnym dialogu z bytami przyrodniczymi w wierszach Wisławy Szymborskiej. Język demaskuje tutaj nieudane antropomorfizacje materii nieożywionej i żywej. Porządkowanie rzeczy ogranicza się do naszych leksykonów i kompendiów. Nie funkcjonuje poza światem ludzkim. W wierszach *Widok z ziarnkiem piasku* (LNM) czy *Milczenie roślin* (CH) niedająca się przeniknąć natura wzmagą podejrzliwość wobec naszych kategorii poznawczych.

Co więcej, u Herberta ważne jest oczekiwanie na „komunikat z tamtej strony”, może nie na hierofanię, ale przynajmniej na jakiś znak zrozumienia. Tymczasem, jak w wierszu *Głos* (HPG), natura uparcie milczy albo człowiek nie słyszy przeczuwanych przesłań. Nawet jeśli porozumienie i zrozumienie nie są możliwe, to i tak nie znikną „pragnienia człowieka i jego [nadzieje] na ludzki kontakt z tym, co nie jest ludzkie”<sup>21</sup>. *Moralitet leśny* warto zestawić z Herbertową wyprawą do lasu opisaną w liryku *Ścieżka* (N). W tym przypadku wędrówka realna nie może być metaforą drogi poznawczej czy też „ścieżki prawdy”. Nie da się bowiem zespolić w jedność „wszystkich sposobów poznania”<sup>22</sup>. Jeżeli potraktować źródło leśne jako „matkę elementów którą uczył Tales” (*Ścieżka*, 325), wodę jako początkowy kształt materii, to kontemplacja wilgoci jako istoty życia odwodzi wędrowca od rzeczy poszczególnych. Zatem albo dotykamy konkretów, albo prowadzimy uogólniające spekulacje. Filozoficzna przechadzka u Herberta uświadamia ów rozbrat. Każda z alternatyw jest niedobra: można skonstruować przewodnik topograficzny bez żadnego znaczenia, z monotonnym rzeczowym wyliczaniem: „Na prawo

<sup>21</sup> P. Michałowski, *Czybanie na epifanię* [interpretacja wiersza *Głos*] [w:] tegoż, *Mikrokosmos wiersza. Interpretacje poezji współczesnej*, Kraków 2012, s. 38.

<sup>22</sup> L. Wiśniewska, *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta* [w:] *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 63.

było źródło”, „Na lewo było wzgórze” (325) lub starać się zrozumieć istotę tego, co się zjawia, i wówczas tracimy z pola widzenia konkretny las jako zbiorowisko małych wyodrębnionych istnień. Przy tej okazji poeta, który rozumiał zabójczą siłę abstrakcji, oskarża „szatański” umysł:

Czy naprawdę nie można mieć zarazem  
źródła i wzgórza idei i liścia  
i przelać wielość bez szatańskich pieców  
ciemnej alchemii zbyt jasnej abstrakcji

(325)

Retorta rozumu ma działanie niszczące, a paradoks ciemnej–jasnej abstrakcji wydaje się niebezpieczny. Całość odczuwania świata przez człowieka zostaje zredukowana do poznawczych preparatów, wyrazistych, lecz martwych. Filozof powinien zapłakać „nad swoją mądrością”, która sieje „na gładkiej roli / drewnianego stołka / ideę nieskończoności (*Uprawa filozofii*, s. 46). Poezja winna się wyrzec ogólnych idei. Zbigniew Herbert w późnym wierszu *Telefon* (EB 677), wykorzystującym poetykę zwierzenia, pisze o zbawiennym ograniczeniu:

nigdy w życiu  
nie udało mi się  
stworzyć  
przyzwoitej abstrakcji

W poezji Szymborskiej i Herberta całość bytu jest dostępna tylko pozornie. Mamy tu do czynienia z „prześlepieniem” wielkiej ilości fenomenów. Sprawia to ograniczenie możliwości poznawczych. Skoro wejście w relacje ze wszystkim, co istnieje, nie jest możliwe, poeci powtarzają naukę jednostkowej odrębności (Szymborska), odrzucają złudne oparcie w naturze, które ujawnia dotkliwą osobność miejsca człowieka w świecie (Herbert).

Studiowanie Księgi Natury – to nie jest zajęcie niewinne i naiwne. W tym obszarze istnienia można odkryć horrory przypominające efekty zbrodniczych poczynań historii. W wierszu Wisławy Szymborskiej *Przylot* (SP 146) przeczytamy:

Tej wiosny znowu ptaki wróciły za wcześnie.  
Ciesz się, rozumie, instynkt też się myli.  
Zagapi się, przeoczy – i spadają w śnieg.

W utworze Szymborskiej ptaki opisywane są w języku kultury, jak najdoskonalsze dzieła sztuki. Sentencjonalna przejrzyistość wypowiedzi,



przypominająca oświeceniową bajkę, wyraża ciemne okrucieństwa natury. Rozum więc „nie ma się z czego cieszyć”. Świadkiem śmierci ptaków jest kamień. Serce kamienia nie może się wzruszać i dopiero ta okrutna obiektywizacja uświadamia regułę, iż życie to w przeważającej mierze „odrzuć próby”. Natomiast w *Dębach* (ENO) Zbigniewa Herberta pada pytanie o szafowanie śmiercią przy narodzinach drzewa. Szalona, nierozumna i bezsensowna jest owa „rzeź niewiniątek”, czyli nasion. Oto apostrofa-pytanie, w istocie nierozstrzygalne:

Jak mam rozumieć waszą mroczną parabolę  
barok różowych aniołków śmiech białych piszczeli  
trybunał o zaranku egzekucja nocą  
[...]  
czy konieczność jest tylko odmianą przypadku  
a sens tęsknotą słabych uludą zawiedzionych (536)

Natura zajmuje się wyrokami śmierci, Darwinowską eliminacją słabych, naturą rządzi „demiurg nikkzemnych tablic statystycznych” (*Dęby*, 536). Spójrzmy na dyskurs poetycki Zbigniewa Herberta. Przede wszystkim poeta zwraca uwagę na kłopoty z odczytywaniem szyfrów natury, używając nazwy gatunkowej, która od razu odsyła do hermeneutycznej interpretacji. Mianowicie tworzy przypowieść i staje się równocześnie odbiorcą „mrocznej paraboli”, jaką układa natura. Poeta przywołuje wizję świętych dębów w gaju Zeusa w Dodonie, opis śmierci wspiera barokowym makabryzmem, rozbija wyobrażenia idylli w przyrodzie. Ludzkie miary i racje moralne nie pasują do świata natury. Na bukoliczny spokój nakłada się hekatomba w świecie roślinnym. Wszystko jest sprawą niszczącego przypadku: studiowanie niepojętych jego scenariuszy łączy Herberta z Szymborską.

W wierszu Herberta człowiek traci oparcie w wyroczeni starającej się przeniknąć los, opuszczony został przez proroków, zwątpił w sensowne urządzenie świata, gdyż odradzająca się natura odsłania szydercze szaleństwo. Słusznie zauważa Marian Stala:

Zbliżając się do natury, próbując rozszyfrować jej mowę, wpisujemy w jej istnienie własne pytania, obsesje niepokoję. [...] Spotkanie z naturą zmienia się w wierszu Herberta w spotkanie rozpacz. Może to znaczyć, iż rozpacz jest dla poety jedną w podstawowych tonacji, jednym z podstawowych wymiarów istnienia<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> M. Stala, *W cieniu dębów. Nie tylko o jednym wierszu Zbigniewa Herberta* [w:] tegoż, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 95–96.

Traktat kulturowy wpisany w wiersz *Dęby* ma bogaty zasób odwołań i aluzji<sup>24</sup>, natomiast słowo „rozpacz”, które pojawia się w ostrej kadencji ostatniego wersu, pozostaje nagie, odosobnione, bezbronne. Odczytanie Księgi Natury w wierszach Szymborskiej i Herberta ujawnia utopijność takiego zamiaru, a ruch wyobraźni w stronę przeniknięcia całego istnienia każe powrócić do osobnej ludzkiej egzystencji, wydanej na cierpienie i śmierć, a w zakresie poznania – na niepewność i pomyłki. Lekcja niezrozumienia natury okazuje się bardzo pouczająca, w tych wierszach bowiem nieodwołalnie odosobniona pozycja człowieka każe przyjąć heroizm bycia w świecie, opowiedzieć się po stronie wartości – pomimo zagrożeń przez nicość, bezsens, rozpacz

---

<sup>24</sup> Zob. K. Górniak, *Milczenie natury. „Dęby” z tomu „Elegia na odejście”* [w:] *Gąszcz srebrnych liści...*, s. 183–204.

# Without Routine

## The Poetry of Wisława Szymborska and Zbigniew Herbert

This is a book, in which these two great literary personalities – however different – stand in close proximity to each other. Ligęza weaves a well-thought-out tale, in which, despite the fundamentally different poetic discourses, the analogies between the two are none-the-less revealed to the reader. They are noticeable by the reader very early on, well before they have completed the book, thanks to a three-part arrangement of the whole, as well as to how the interrelations are brought to light by the composition of subsequent solutions. In the first two parts separate interpretations of both poets' poems can be found, whereas in the third part Szymborska and Herbert meet in a diverse "community" of topics, attitudes, and applied aesthetic categories.

In the first cycle of sketches the subject of research is the poetry of the Nobel laureate – the book opens with a brief overview of the main themes of Szymborska's poetry, leading the reader into a vast span of anthropological, philosophical, cultural and aesthetic issues. Respecting the chronological order makes it possible to capture significant changes in artistic thinking and poetic forms, exposing the "thematic variations". Preliminary assumptions are fulfilled in subsequent inquiries and interpretations, which the author presents in the sketch *In the Trap of Being*. He considers the topics written in the poems, discussing the situation of being in the world, the consequences of participating in History, awe for the mysterious nature of being, confrontation with one's own, separate existence, as well as with a multitude of other beings. Wojciech Ligęza observes a sequence of changes, exposes what lies at the foundation of Szymborska's thoughts, discusses her collection of

“miracles” and fascination with art, linguistic treaties and her cognitive uncertainty, befitting of a poet, as well as the care she takes in formulating judgements. The perspective Ligęza has adopted emphasises his belief that the human being in Szyborska’s poetry is a continuous potentiality, and is a being invariably torn by contradictions.

The second part contains five texts on the works of Zbigniew Herbert. The interpreter reads the poems of “musical Herbert”. In Ligęza’s essay titled *Herbert and Music*, the main theses can be found in the subtitles: *The Music Lover who Loved Silence*, *The Drum – a Lecturer of Contemporary History*, *A Piece of Wood as a Whole Instrument*, *Music and Body*, *Inferior Art?* Starting from the question: “Why is it that the most beautiful music is that, which does not exist?”, through the rejection of music by disinherited people, which justifies Herbert’s choice of muffled strings and castanets, we reach “concerts” of the suffering body. Based on an overview of Herbert’s lyrical works, made from a chronological perspective, the critic notices that the musical themes evolve, they exist as a carrier of diverse topics and messages. Next, in the *History of Music According to Mr Cogito* he goes on to describe Mr Cogito’s adventures with music, meditations on the phenomenon and the influence of music. After his sketches on the elegies, he goes on to present a modern, modified interpretation of the diptych of *Ankhenaton and Nefertiti*, which is usually omitted by critics. The proposed reading refers to the cultural contexts of ancient Egyptian knowledge of the afterlife.

Next, the third part, comprised of two comparative analyses, is a statement of a comparatist. *The Two Isadoras* is a comparative analysis of Szyborska’s *Immobility* and Herbert’s *Isadora Duncan*, as well as being a study of different perspectives on art (dance – a volatile art), photography, memories, legends... In the closing essay of Wojciech Ligęza’s book, *A Stone’s Sleep, Tautologies of Nature*, the critic describes the poetic dialogues with nature’s beings in order to bring the common elements (such as irony and empathy) to light, without omitting the differences. By indicating a possible basis for further comparisons, the author seems to be foretelling an extensive project of comparative research: Szyborska – Herbert.

The message portrayed in the last chapter corresponds with the title of the book. Szyborska and Herbert – each in their own way, she more anthropologically, he more philosophically, with various attitudes and in different discourses – “without routine”.

## About the Author

**Wojciech Ligęza**, literary historian, critic, essayist, titular professor, Head of the Department of the History of Twentieth Century Polish Literature (the Faculty of Polish Studies at the Jagiellonian University). Board member of the Krakow branch of the Polish Writers Association, co-editor of the series “Krakowska Biblioteka SPP” (The Krakow Library of the Polish Writers Association).

Author of: *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych* (Jerusalem and Babylon. The Cities of Emigrant Poets) 1998, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych* (The Brighter Sides of a Catastrophe. Sketches of the Works of Emigrant Poets) 2001, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty* (The Poetry of Wisława Szymborska. The World in a State of Correction) 2002, *Pod kreską. Teksty z lat 1996–2013* (Under the Line. Texts from 1996–2013) 2013.

Co-author and editor of collective volumes, such as: *Pamięć głosów. Studia nad twórczością Aleksandra Wata* (The Memory of Voices. A Study of the Works of Aleksander Wat) 1992, *Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny. Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej* (Whoever You Are Without a Homeland. A Repertoire of Topoi of Contemporary Polish Emigration Poetry) 1995, *Powroty w zapomnienie. Dekada literatury emigracyjnej 1989–1999* (Returns to Oblivion. A Decade of Emigration Literature 1989–1999) 2001, *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje* (A Portrait From the Beginning of the Century. The Works of Zbigniew Herbert – Continuations and Revisions) 2005, *Etapy Józefa Wittlina* (The Various Stages of Józef Wittlin) 2014, *Zestania i powroty. Twórczość Józefa Bujnowskiego* (Exiles and Returns. The Works of Józef Bujnowski) 2014.

Decorated with the Golden Cross of the Merit (2000), the Medal of the Committee of National Education (2008) and the Silver Medal “Merit to Culture – Gloria Artis” (2011).



## Nota bibliograficzna

- W pułapce bytu. O tematach poetyckich Wisławy Szymborskiej* [w:] *Widnokreśli literatury – wielogłosy krytyki. Prace ofiarowane Profesor Teresie Walas*, red. T. Kunz, A. Łebkowska, R. Nycz, M. Popiel, Kraków 2015, s. 371–379.
- Historia naturalna według Wisławy Szymborskiej*, „Dekada Literacka” 2003, nr 5–6 (197–198), Kraków, s. 12–21.
- „Nasi Ludzie nie umieją mówić z sobą”. *Obcość i bliskość w wierszach Wisławy Szymborskiej*, „Akcent” 2016, nr 2 (144), s. 27–37.
- Zamiast traktatu poetyckiego (wokół „Recenzji z nienapisanego wiersza” Wisławy Szymborskiej)*, „Warsztaty Polonistyczne” 1996, nr 2 (17), s. 116–126.
- „Żart jest najlepszą dla mnie rekomendacją powagi”. *O humorze poetyckim oraz Wisławy Szymborskiej zabawach słowem i obrazem*, „Polonistyka. Innowacje” 2015, nr 2, s. 1–12, <http://pressto.amu.edu.pl/index.php/pi> [dostęp: 31.07.2016].
- Nowy pępek na brzuchu artysty. O wierszu „Wizerunek” Wisławy Szymborskiej* [w:] *Poszukiwanie realności. Literatura – Dokument – Kresy. Prace ofiarowane Tadeuszowi Bujnickiemu*, red. S. Gawliński, W. Ligęza, Kraków 2003, s. 221–231.
- „Ja – zła publiczność dla własnej pamięci”. *Chwila i trwanie w nowych wierszach Wisławy Szymborskiej* [w:] *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, t. II, red. Z. Andres, J. Pasterski, Rzeszów 2010, s. 21–41.
- Wspominać z wdzięcznością*, „Kwartalnik Artystyczny” 2012, nr 1, s. 53–62; przedruk: *Zachwył i rozpacz. Wspomnienia o Wisławie Szymborskiej*, wyd., red., oprac. A. Papińska, Warszawa 2014.
- Herbert a muzyka* [w:] *Herbert. Poetyka, wartości i konteksty*, red. E. Czajlewicz, W. Sadowski, Warszawa 2002, s. 60–79.

- Historia muzyki według Pana Cogito* [w:] *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, przy współudziale M. Cichej, Lublin 2005, s. 153–181.
- Elegie Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne”, seria XLVIII: *Twórczość Zbigniewa Herberta*, Łódź 1993, s. 81–102; przedruk, poprawiona wersja: *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 27–50.
- Przedmioty i współzucie* (O „Elegii na odejście pióra atramentu lampy” Zbigniewa Herberta) [w:] *Poezja w szkole średniej*, red. E. Kram-Mikoś, Warszawa–Kraków 1995, s. 114–131.
- Zawieszone podróże w zaświaty. „Ankhenaton” i „Nefertiti” Zbigniewa Herberta* [w:] *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2015, s. 81–97.
- Dwie Isadory (o wierszach Szymborskiej i Herberta)* [w:] *Sztuka słowa. Sztukaobrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes*, red. J. Zach, A. Ziółowicz, Kraków 2009, s. 329–341.
- Sen kamienia, tautologie natury. O kilku motywach w wierszach Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta* [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 145–165.

Jak pisałem we wstępie, teksty dawniejsze zostały opracowane na nowo. Niekiedy ich układ z powodów kompozycyjnych został zmieniony. Taka też była przyczyna zmiany tytułów. Kilka pierwodruków ukazało się w przekładach na język angielski, portugalski, rosyjski, węgierski i esperanto.



# Bibliografia

## Szyborska

- Balbus S., *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szyborskiej*, Kraków 1996.
- Bauer G., *Radość pytania. Wiersze Wisławy Szyborskiej*, tłum. Ł. Musiał, wstęp A. Woldan, Kraków 2007.
- Bikont A., Szczęsna J., *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szyborskiej*, Kraków 2012.
- Burzka-Janik M., „Tyle naraz świata...” *Szkice o poezji Wisławy Szyborskiej*, Opole 2012.
- Gralewicz-Wolny I., *Poetka i świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szyborskiej*, Katowice 2014.
- Legeżyńska A., *Wisława Szyborska*, Poznań 1996
- Ligeża W., *O poezji Wisławy Szyborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2002.
- Nyczek T., *Tyle naraz świata. 27 x Szyborska*, Kraków 2005.
- Rusinek M., *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szyborskiej*, Kraków 2016.
- Węgrzyniak A., *Nie ma rozpusty większej niż myślenie. O poezji Wisławy Szyborskiej*, Katowice [1996].
- Wiatr A., *Szyzyf poezji w piekle współczesności. Rzecz o Wisławie Szyborskiej*, Warszawa 1996.
- Niepojęty przypadek. O poezji Wisławy Szyborskiej*, red. J. Grądziel-Wójcik, K. Skibski, Kraków 2015 (E. Balcerzan, *Wyklejanki – felietony – wiersze [o twórczości Wisławy Szyborskiej]*; K. Pietrych, *O czym mówią zwierzęta (u) Szyborskiej?*; B. Przymuszała, *Bezradność. Na marginesie wierszy Wisławy Szyborskiej*; A. Rydz, *Wisławy Szyborskiej „trudne życie z pamięcią”*; W. Sadowski, *Żart wersyfikacyjny*

w poezji Wisławy Szymborskiej; B. Skrzypczak-Walkowiak, *Przychodzi Platon do... Szymborskiej, czyli o filozofowaniu poezja Noblistki na lekcjach języka polskiego*).

Wisława Szymborska. *Tradice – současnost – recepcje*, red. M. Balowski, J. Ráclavská, Ostrava 2004 (M. Balowski, *Wietrzna czy wieczna chwila? O trwaniu w „Chwili” Wisławy Szymborskiej*; K. Kardyni-Pelikánová, *Wisławy Szymborskiej igraszki z genologią [problematyka kwalifikacji gatunkowej utworów polskiej noblistki]*).

*Wokół Szymborskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka 11 (xxii)”, Poznań 1995 (J. Grądział, *Świat w pułapce wiersza. Autoreflexja a praktyka poetycka Wisławy Szymborskiej*; W. Wantuch, *Miłość na wieży Babel [O liryce mitosnej Wisławy Szymborskiej]*).

\*

Abramowska J., *My i one. Wariant Szymborskiej* [w:] *Poetyka, polityka, retoryka*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2006.

Balbus S., „Jesteś tylko jedną z rzeczy wielu” („Ja” wobec rzeczy w poezji Szymborskiej) [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999.

Balcerzan E., *W szkole świata* [w:] *Szymborska. Szkice*, Warszawa 1996.

Biedrzycki K., *Chwilo, trwaj – Wisława Szymborska „Chwila”* [w:] tegoż, *Wariacje metafizyczne. Szkice i recenzje o poezji, prozie i filmie*, Kraków 2007.

Bieńkowski Z., *Poezja jawna*, „Kultura” 1967, nr 34.

Brzozowski J., *Poetycki sen o dojrzałości. O dwóch małpach Bruegla* [w:] *O wierszach Wisławy Szymborskiej. Szkice i interpretacje*, red. J. Brzozowski, Łódź 1996.

Czermińska M., *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3.

Fiut A., *Wisława*, „Kwartalnik Artystyczny” 2012, nr 1.

Głowiński M., *Przestrzenne tematy i wariacje* [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska (tom poświęcony VIII Kongresowi Sławistów), Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978.

Grądział-Wójcik J., *Wszystko, czyli »burza przed ciszą« („Chwila” Wisławy Szymborskiej)* [w:] tegoż, *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*, Poznań 2010.

- Kamieńska A., *Heroizm racjonalizmu* [w:] tejże, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1974.
- Kloch Z., *Uwagi o wspólnocie języka i porozumiewaniu się inspirowane wierszem „Na wieży Babel” Wisławy Szymborskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1998, nr 4.
- Kozioł U., „Przekład podobieństwa” [w:] *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996.
- Kryński M.J., Maguire R.A., *Od tłumaczy* [w:] W. Szymborska, *Poezje/Poems*, Kraków 1989.
- Kwiatkowski J., *Błazen i Hiob* [w:] tegoż, *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973.
- Lam A., *Echa baroku w poezji Szymborskiej*, „Życie Literackie” 1987, nr 47.
- Łukasiewicz J., *Chwila* [w:] tegoż, *Ruchome cele*, Warszawa 2003.
- Matuszewski R., „*Wzrusza nas poszczególnosc*” [w:] tegoż, *Z bliska*, Kraków 1981.
- Neuger L., „*Prosto z uchylonej jeszcze chwili*” [w:] *Zachwyty i rozpacz. Wspomnienia o Wisławie Szymborskiej*, oprac. A. Papińska, Warszawa 2014.
- Nieuwerkerken A. van, *Wisława Szymborska i cudowność odczarowanego świata* [w:] tegoż, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998.
- Pieszczachowicz J., „...*póki żyję, nic mnie nie usprawiedliwia...*” [w:] tegoż, *Pegaz na rozdrożu*, Łódź 1991.
- Prokop J., *Wisława Szymborska albo wstydlivość uczuć* [w:] tegoż, *Lekcja rzeczy*, Kraków 1972.
- Sandauer A., *Na przykład Szymborska* [w:] tegoż, *Liryka i logika*, Warszawa 1971.
- Stala M., *Nawias, znak zapytania, dwukropek. O jednym z wątków nowego tomu Wisławy Szymborskiej; Piosenka o końcu świata. Na marginesie tomu „Tutaj” Wisławy Szymborskiej* [w:] tegoż, *Niepojęte: jest. Urywki nienapisanej książki o poezji i krytyce*, Wrocław 2011.
- Szymański W.P., *Wisława Szymborska „Woda”* [w:] tegoż, *Outsiderzy i słowiarze. Eseje Szkice Interpretacje*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
- Wojda D., *Sprzeczność uczuć. O liryce miłosnej Wisławy Szymborskiej*, „Dekada Literacka” 2008, nr 2–3.

## Herbert

- Adamiec M., „Pomnik trochę niezupelny...”. *Rzecz o apokryfach w poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 1996.
- Adamowska J., *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.
- Barańczak S., *Uciekinier z utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984.
- Brzozowski J., „Pan Cogito” *Zbigniewa Herberta*, Warszawa 1991.
- Franaszek A., *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998.
- Kaliszewski A., *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982.
- Kornhauser J., *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001.
- Łukasiewicz J., *Herbert*, Wrocław 2001.
- Mazurkiewicz-Szczyszek A., *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008.
- Mikołajczak M., *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007.
- Mikołajczak M., „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004.
- Opacka-Walasek., „... pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice 1996.
- Rozmus J., *Zbigniew Herbert w ogrodzie sztuk. Szkice literackie*, Kraków 2007.
- Ruszar J.M., *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, posł. J. Życiński, Lublin 2004.

\*

*Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2015 (K. Górniak, *Milczenie natury. „Dęby” z tomu „Elegia na odejście”*; W. Kudyba, *Ostatnie rzeczy Herberta. Troska w „Elegii na odejście pióra atramentu lampy”*; J. Wiśniewski, *Szamotoanina śpiewnych tonów? „Klawesyn” z tomu „Hermes, pies i gwiazda”*). *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2009 (D. Pawelec: *Elegia*; K. Pisarkowa, *To jest ów owoc*). O „Brewiarzu Zbigniewa Herberta).

*Poznanwanie Herberta*, wyb., wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 1998 (T. Burek, *Herbert – linia wierności*; P. Czapliński, *Śmierć, czyli o niedoskonałości*; K. Dedecius, *Uprawa filozofii. Zbigniew Herbert w poszukiwaniu tożsamości*).

*Poznanwanie Herberta 2*, wyb. wstęp A. Franaszek, red. M. Rola, Kraków 2000 (B. Burdziej, *Objawienie w Martwym Domu według Zbigniewa Herberta*; B. Carpenter, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, tłum. M. Heydel; J. Łukasiewicz, *Elegia na odejście pióra atramentu lampy*; tenże, *Ostatnie książki Herberta*).

\*

Antoniuk M., *Czułość bywa jak... Bezsilność wobec czułości – Norwid, Wyspiański, Herbert, Miłosz* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. II, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006.

Balcerzan E., *Arkadyjczyk w obłożonym mieście (O poezji Zbigniewa Herberta)*. „*Twórczość*” 1986, nr 10.

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

Barańczak S., *Cnota, nadzieja, ironia (Zbigniew Herbert: „Pan Cogito o cnocie”)* [w:] tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dla czego się pisze*, Londyn 1990.

Błoński J., *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie* [w:] tegoż, *Romans z tekstem*, Kraków 1981.

Dybciak K., *W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości* [w:] tegoż, *Gry i katastrofy*, Warszawa 1980.

Dzień M., *Bogowie Herberta*, „*Teksty Drugie*” 2000, nr 3.

Fiut A., *Ukryty dialog* [w:] tegoż, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003.

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

Latawiec B., *Lotniska Zbigniewa Herberta* [w:] tejże, *Zegary nie do zatrzymania*, Mikołów 2012.

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

- Michnik A., *Potęga smaku* [w:] tegoż, *Z dziejów honoru w Polsce. Wypisy więziennie*, Paryż 1985.
- Mikołajczak M., *Od Orfeusza do Arijona. Pieśń i muzyka w świecie poetyckim Zbigniewa Herberta* [w:] tejże, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2013.
- Nowosielski K., *Krajobraz z połamanymi kolumnami* [w:] tegoż, *Rozróżnianie głosów. O poetyckim myśleniu według wartości*, Gdańsk 2004.
- Opacka-Walasek D., „*W nieprzerwanym szumie ogromnej klepsydry*”. *Obrazy czasu w poezji Zbigniewa Herberta* [w:] tejże, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005.
- Przybylski R., *Między cierpieniem a formą* [w:] tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Rogoziński J., *O poezji Zbigniewa Herberta* [w:] tegoż, *Preteksty. Szkice o współczesnej poezji polskiej*, Warszawa 1985.
- Ruszar J.M., *Zmysły i metafory. Hierarchia zmysłów według Zbigniewa Herberta* [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. I, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Lublin 2006.
- Stala M., *W cieniu dębów. Nie tylko o jednym wierszu Zbigniewa Herberta* [w:] tegoż, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997.
- Sulikowski A., „*Brewiarz*” Zbigniewa Herberta, „*Pogranicza*” 2008, nr 3.
- Sztukiecka G., *Śmierć „moja” – i świat w jej cieniu ukazane w seniliach Zbigniewa Herberta* [w:] tejże, *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza*, Warszawa 2011.
- Trznadel J., *Kamieniowanie mądrości* [w:] tegoż, *Płomień obdarzony rozumem*, Warszawa 1978.
- Wiśniewski J., *W obronie muzyki. Adam Zagajewski („Wiolonczela”) w rozmowie ze Zbigniewem Herbertem („Skrzypce”)* [w:] tegoż, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich poetów po roku 1945*, Łódź 2013.
- Wyka M., *Herbert – poeta metafizyczny* [w:] tejże, *Szkice z epoki powinności*, Kraków 1992.
- Zagajewski A., *Początek wspominania*, „*Zeszyty Literackie*” 1999, nr 4 (68).
- Zarębianka Z., *Postacie duszy. Refleksje wokół kilku wierszy Zbigniewa Herberta* [w:] *Dusza*, „*Punkt po Punkcie*”, z. 3, Gdańsk 2002.
- Zgorzelski C., *Czytając Herberta* [w:] *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. N. Cieślińska, P. Rudziński, Warszawa 1990.

## Konteksty

## [krąg literaturoznawczy]

- Baluch J., *Jak układać limeryki? Poradnik praktyczny wraz z ćwiczeniami dla początkujących i zaawansowanych*, Kraków 2013.
- Czapliński P., *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Warszawa 1997.
- Eco U. oraz Rorty R., Culler J., Brooke-Rose C., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996.
- Fiut A., *Moment wieczny w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993.
- Przybylski R., *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998.
- Stankowska A., *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998.
- Tramer M., *Literatura i skandal: na przykładzie okresu międzywojennego*, Katowice 2000.
- Watała E., Woroszyński W., *Życie Sergiusza Jesienina*, Warszawa 1982 [1983].
- Zagajewski A., *Obrona żarliwości*, Kraków 2003.
- Zaleski M., *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005.

\*

- Balcerzan E., *Wieloznaczność „awangardy” [w:] tegoż, Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*, Kraków 1982.
- Czermińska M., *Wędrówki duszy. Ciało i „zielona łąka” w poezji współczesnej [w:] Dusza, „Punkt po Punkcie”, z. 3, Gdańsk 2002.*
- Kwiatkowski J., *Poeci złotego środka [w:] tegoż, Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975.
- Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności [w:] tegoż, Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989.
- Nasiłowska A., *Kamienie, „Twórczość” 1991, nr 3.*
- Sławiński J., *O problemach „sztuki interpretacji” [w:] tegoż, Dzieło. Język. Tradycja*, Warszawa 1974.

## [krąg filozofii]

- Bergson H., *Pamięć i życie*, wybór tekstów G. Deleuze, tłum. A. Szczepańska, Warszawa 1988.
- Bergson H., *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, przedm. S. Morawski, Kraków 1977.
- Bohrer K.H., *Absolutna teraźniejszość*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003.
- Bronowski J., *Potęga wyobraźni*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1988.
- Buczyńska-Garewicz H., *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003.
- Geier M., *Z czego śmieją się mądrzy ludzie. Mała filozofia humoru*, tłum. J. Czudec, Kraków 2007.
- Guitton J., *Sens czasu ludzkiego*, tłum. W. Sukiennicka, Warszawa 1989.
- Heller M., *Kosmiczna przygoda człowieka mądrego*, Kraków 1994.
- Kołąkowski L., *Bóg nam nic nie jest dłużny. Krótka uwaga o religii Pascala i duchu jansenizmu*, tłum. I. Kania, Kraków 1994.
- Lipiec J., *Filozofia miłości. Obrazy z cyklu „Pejzaż erotyczny”* Janusz Trzebiatowski, Kraków 2016.
- Lovejoy A.O., *Wielki tańcuch bytu. Studium historii pewnej idei z dodaniem tekstów „Historiografia idei”, „Obecne stanowiska i przeszła historia” oraz „Refleksje i historii idei”*, tłum. A. Przybysławski, Gdańsk 2009.
- May R., *Miłość i wola*, tłum. H. Śpiewak, P. Śpiewak, wstęp K. Obuchowski, Warszawa 1978.
- Morin E., *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, tłum. R. Zimand, przedm. B. Suchodolski, Warszawa 1977.
- Ortega y Gasset J., *Szkice o miłości*, tłum. K. Kamyszew, posł. M. Szpakowska, Warszawa 1989.
- Skarga B., *Kwintet metafizyczny*, Kraków 2005.

## [krąg sztuki]

- Adorno T.W., *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, wstęp S. Jarociński, Warszawa 1974.
- Craig E., *Gordon Craig. Historia życia*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1976.
- Czartoryska U., *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1976.
- Dahlhaus C., Eggebrecht H.H., *Co to jest muzyka*, tłum. D. Lachowska, wstęp M. Bristiger, Warszawa 1992.



- Guczalski K., *Znaczenia muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 1999.
- James J., *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996.
- Kowalska B., *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988.
- Kowalska J., *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa 1991.
- Łobaczewska S., *Beethoven*, Kraków 1984.
- Pociej B., *Klawesyniści francuscy*, Kraków 1968.
- Przybylski R., *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Kraków 1995.
- Sachs C., *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. S. Olędzki, Kraków 1989.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, tłum. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.
- Stern C., *Poeta i tancerka. Isadora Duncan i Siergiej Jesienin*, tłum. U. Szymanderska, Warszawa 2006.
- Wojciechowski A., *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983.

\*

- Arnheim R., *Co to jest fotografia?*, „Dialogue-USA” 1977, nr 2.
- Benjamin W., *Mała historia fotografii*, tłum. J. Sikorski [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.
- Gorczyńska R., *Isadora na marach* [w:] tejże, *Skandale minionego życia*, Kraków 2001.
- Lissa Z., *O „rozumieniu muzyki”* [w:] tejże, *Wybór pism estetycznych*, wpraw., wyb., oprac. Z. Skowron, Kraków 2008.
- Pociej B., *Kompozytor a perspektywa metafizyczna*, „Twórczość” 1980, nr 9.

[krąg religioznawczy]

- Andrzejewski T., *Dusze Boga Re. Wśród egipskich świętych ksiąg*, Warszawa 1967.
- Barwik M., *Księga wychodzenia za dnia. Tajemnice egipskiej Księgi Umarłych*, Warszawa 2009.

Eliade M., *Historia wierzeń religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, tłum. S. Tokarski, Warszawa 2007.

Ikram S., *Śmierć i pogrzeb w starożytnym Egipcie*, tłum. J. Aksamit, Warszawa 2004.

Michałowski K., *Nie tylko piramidy... Sztuka dawnego Egiptu*, Warszawa 1974.

# Indeks osobowy

## A

Abramowska Janina 35  
Abrams Meyer Howard 230  
Adamiec Marek 229, 289  
Adamowska Joanna 6, 8, 237  
Adorno Theodor Wiesengrund 184  
Ajschylos 274  
Aksamit Joanna 247  
Albinoni Tomaso Giovanni 180  
Ałpatow Michał W. 190  
Amsterdamski Stefan 40  
Anaksymander z Miletu 218  
Anaksymenes z Lampsakos 218  
Andres Zbigniew 303  
Andrzejewski Tadeusz 244, 249,  
253  
Ankhenaton zob. Echnaton  
Antoniuk Mateusz 6, 8, 257  
Arnheim Rudolf 266  
Arystoteles ze Stagiry 182, 206

## B

Bach Johann Sebastian 151, 156–157,  
167, 180, 188  
Bahr Hermann 270  
Balbus Stanisław 42, 52, 60, 68, 82,  
90, 286, 287, 292

Balcerzan Edward 54, 86, 98, 109,  
156, 207, 210  
Balowski Mieczysław 93, 114  
Baluch Jacek 90, 93,  
Barańczak Stanisław 10, 92–93, 161,  
203, 205–206, 208, 215, 228,  
235, 253, 282  
Barwik Mirosław 247, 252  
Bauer Gerhard 113  
Beethoven Ludwig van 160–162,  
164–165, 167, 170, 178, 180,  
185, 261, 278, 284  
Benjamin Walter 266  
Berenson Bernard 168  
Bergson Henri 38, 112, 181, 183, 233  
Bernhardt Sarah 264,  
Bettelheim Bruno 234  
Beylin Paweł 183–184  
Białoszewski Miron 93  
Biber Heinrich Ignaz Franz 188  
Biedrzycki Krzysztof 113  
Bieńkowski Zbigniew 83  
Bieroń Tomasz 73  
Bikont Anna 85, 88  
Blond Georges 33  
Błońska Wanda  
Błoński Jan 121, 207, 286

Bocheński Józef Maria 33  
 Bohrer Karl Heinz 121  
 Bolecki Włodzimierz 35  
 Bolingbroke Henry Saint John 36  
 Botticelli Sandro 34  
 Boulton William Henry 250  
 Brahmer Mieczysław 232  
 Brahms Johannes 261  
 Bristiger Michał 178  
 Brodziński Kazimierz 207–208  
 Brodzka Alina 180  
 Bronowski Jacob 40, 43  
 Brooke-Rose Christine 73, 304  
 Bruegel Pieter 19, 31, 35  
 Brzozowski Jacek 31, 213  
 Buczyńska-Garewicz Hanna 124  
 Bujnowski Józef 210, 301  
 Bukowski Ignacy 118  
 Bunsch Karol 261, 273  
 Burdziej Bogdan 158  
 Burek Tomasz 154, 201, 210, 283  
 Burzka-Janik Małgorzata 59  
 Brzechwa Jan 293

## C

Carpenter Bogdana 196, 210  
 Charpentier Marc-Antoine 155  
 Chevalier Jacques 78  
 Chopin Fryderyk 91, 185, 261  
 Cicha Magdalena 203, 304  
 Cichowicz Stanisław 182, 228  
 Cieślińska Nawojka 149  
 Citko Henryk 10  
 Collini Stefan 73  
 Corelli Arcangelo 180  
 Couperin François 180  
 Craig Edward 261, 266

Craig Gordon (właśc. Wardell  
 Henry Edward Gordon  
 Godwin) 265–266, 271  
 Culler Jonathan 73  
 Czaplejewicz Eugeniusz 179, 303  
 Czapliński Przemysław 99, 106,  
 193, 245, 251, 256, 290  
 Czartoryska Urszula 107  
 Czaykowski Bogdan 214  
 Czechowicz Józef 136  
 Czermińska Małgorzata 246, 276  
 Czudec Joanna 82

## D

D'Annunzio Gabriel 271  
 Dahlhaus Carl 178, 181  
 Dali Salvador 101–102, 107, 156  
 Danek Danuta 234  
 Daquin Claude 189  
 Darwin Karol 27, 38, 297  
 Dedecius Carl 284  
 Delacroix Eugène 185  
 Deleuze Gilles 112  
 Dickens Charles 138  
 Diogenes 97, 104  
 Draaisma Douwe 128–129  
 Dröscher Vitus B. 40  
 Dubiski Stanisław 164  
 Duccio de Buonisegna 168  
 Duchamp Marcel 86  
 Duncan Isadora 13, 261–278,  
 284, 300  
 Duncan Raymond 277  
 Dutkiewicz Mieczysław 164  
 Dürer Albrecht 236  
 Dybciak Krzysztof 208, 217  
 Dzień Mirosław 254

**E**

Echnaton (Amenhotep IV), faraon  
(XVIII dynastia) 243–244,  
248–249, 253–255, 257–258  
Eco Umberto 73  
Eggebrecht Hans Heinrich 178, 181  
Elektorowicz Leszek 212  
Eliade Mircea 248, 250, 252  
Eliot Thomas Stearns 83, 123  
Elzenberg Henryk 284  
Engels Friedrich 236  
Erhardt Ludwik 177  
Eurypides 274  
Ewagryusz z Pontu 192

**F**

Falski Marian 115  
Fautrier Jean 107  
Fellini Federico 136  
Filipczuk Magdalena 218  
Fiut Aleksander 88, 211, 277  
Fonferko Zbigniew 76  
Forajter Waclaw 267  
Frajlich Anna 89  
Frasaszek Andrzej 154, 158, 160, 201  
Frankiewicz Stefan 186  
Frankowska Bożena 270  
Frescobaldi Girolamo 180

**G**

Gabrielli Giovanni 180  
Gałczyński Konstanty Ildefons 92,  
108–109, 156, 195  
Gawliński Stanisław 303  
Geier Manfred 82, 90

Ghirlandaio Domenico 179  
Giovanni da Udine 151  
Gluck Christoph Willibald 261  
Głowiński Michał 35  
Godyń Mieczysław 166  
Goethe Johann Wolfgang 34, 294  
Goliński Zbigniew 94  
Gombrowicz Witold 64, 73–74, 135,  
188, 266  
Gorczyńska Renata 273, 275  
Górniak Karolina 5, 7, 298  
Graaf Vera 76  
Grabowski Mikołaj 136  
Grabska Elżbieta 6, 8, 100  
Gralewicz-Wolny Iwona 71  
Grądziel-Wójcik Joanna 31, 69, 154  
Grochowiak Stanisław 214  
Guczalski Krzysztof 181  
Guitton Jean 121  
Gwizdalanka Danuta 164

**H**

Hadrian (Hadrianus), cesarz  
rzymski 246  
Halliday John 264  
Hartwig Julia 119, 280  
Hatszepsut, królowa egipska  
(XVIII dynastia) 249  
Hausmann Raoul 100  
Haydn Joseph 170  
Hegel Georg Wilhelm Friedrich  
235–236  
Heidegger Martin 285  
Heller Michał 76  
Heraklit z Efezu 36, 60, 176, 287  
Hercen Aleksander 158  
Heydel Magdalena 90, 196

- Hildebrand Dietrich von 238  
Hillar Małgorzata 53  
Hobbes Thomas 84  
Homer 105, 233  
Horacy (Quintus Horatius Flaccus)  
136, 287  
Huelsenbeck Richard 100  
Hunefer, pisarz z czasów  
XIX dynastii 252
- I**
- Ikram Salima 247, 250, 251–252  
Irzykowski Karol 58, 99  
Iwanow Grigorij 272  
Iwaszkiewicz Jarosław 180, 195, 214
- J**
- Jacq Christian 248–249  
James Jamie 166, 179  
Jarociński Stefan 184  
Jarosiński Zbigniew 106  
Jaruzelski Wojciech 139  
Jastrun Mieczysław 115, 215, 235  
Jaworski Stanisław 105  
Jesienin Sergiusz 262, 272, 274, 277  
Josquin des Prés 180  
Joachimowicz Leon 204  
Jusewicz-Kalter Ewa 129
- K**
- Kaczmarewicz-Fedorowska Janina  
Kafka Franz 142  
Kaliszewski Andrzej 156, 207, 246  
Kamieńska Anna 82, 214, 292  
Kamyszew Krzysztof 59  
Kandinsky Wassily 179  
Kania Ireneusz 78  
Kaniewska Bogumiła 52  
Kant Immanuel 43, 79, 82, 233, 288  
Kantor Tadeusz 107–108  
Karasek Krzysztof 215  
Kardyni-Pelikánová Krystyna 93  
Kartezjusz (Descartes René) 76, 78  
Kądziała Paweł 10, 13  
Keats John 235  
Kisielewski Jan August 270  
Kisielewski Stefan 161  
Klimowiczowa Zofia 100  
Kloch Zbigniew 62  
Klominek Wanda 90  
Kłoskowska Antonina 217  
Kochanowski Jan 287  
Kolenda-Zaleska Katarzyna 90  
Kołakowski Leszek 78  
Kornhauser Julian 194, 211, 278  
Kortas Jan 102  
Kowalska Bożena 108  
Kowalska Jolanta 266  
Kozioł Urszula 42, 214  
Kragen Wanda 182  
Kram-Mikoś Elżbieta 304  
Kramkowska-Dąbrowska  
Agnieszka 5, 7, 10, 181  
Krasicki Ignacy 94  
Krawczuk Aleksander 118  
Kreczmar Agnieszka 265  
Kruk Stefan 270  
Krynicky Ryszard 9, 89, 292  
Kryński Magnus J. 36  
Krzemieniowa Krystyna 121  
Krzemień-Ojak Krystyna 184  
Krzywicka Irena 182  
Kudyba Wojciech 5, 7, 229, 232

Kunz Tomasz 303  
 Kurecka Maria 188, 190  
 Kwiatkowski Jerzy 48, 208, 210,  
 279–280, 285

## L

Lachowska Dorota 178  
 Laforgue Jules 136  
 Lam Andrzej 58, 68, 78  
 Langer Suzanne 181  
 Lasso Orlando di 180  
 Latawiec Bogusława 229  
 Lear Edward 92  
 Legeżyńska Anna 33, 37, 55, 109,  
 192, 199, 219, 281  
 Leibniz Gottfried W. 36, 48, 178–179  
 Lem Stanisław 70, 212  
 Lenin Włodzimierz Iljicz (właśc.  
 W.I. Ulianow) 236, 272  
 Leonardo da Vinci 86  
 Leśmian Bolesław 49, 82, 256  
 Lévinas Emmanuel 228  
 Lichański Jakub Zdzisław 6, 8, 207  
 Ligęza Wojciech 3, 5, 7, 12, 14, 117,  
 203, 299–301, 303–304  
 Linneusz Karol (Linné Carl von) 44  
 Liotard Jean-Étienne 86  
 Lipiec Józef 51  
 Lipiński Karol 187  
 Lissa Zofia 177  
 Locke John 36  
 Lovejoy Arthur O. 36–37  
 Lubaszewska Antonina 192

## Ł

Łebkowska Anna 303

Łobaczewska Stefania 162, 164  
 Łukasiewicz Jacek 45, 116, 192, 205,  
 230, 237  
 Łunaczarski Anatol 272

## M

Machej Zbigniew 86  
 Maguire Robert A. 36  
 Maj Bronisław 90  
 Mao Tse-tung (Mao Zedong) 92  
 Márai Sándor 182–183  
 Marais Marin 180  
 Marek Aureliusz 123, 158, 202, 205  
 Marianowicz Antoni 92  
 Markiewicz Henryk 90, 140, 281  
 Marks Karol 236  
 Martini Simone 168  
 Maruszewski Tomasz 130  
 Maryańska Teresa 33  
 Matuszewski Ryszard 68, 89  
 May Rollo 51  
 Mazurkiewicz-Szczyszczek Anna  
 210–211  
 Menander z Aten (Menandros) 101  
 Mendelssohn-Bartholdy Felix 164  
 Michał Anioł Buonarroti  
 (Michelangelo) 232  
 Michałowski Kazimierz 249  
 Michałowski Piotr 295  
 Michnik Adam 201  
 Mickiewicz Adam 60, 71  
 Międzyrzecki Artur 103, 156, 180  
 Mikołajczak Małgorzata 151, 153,  
 199, 214, 235–237, 247, 273  
 Miłosz Czesław 10, 97, 104, 119,  
 192, 202, 210–211, 214–215,  
 234, 257, 276–277, 280

Miłosz Oskar (Miłosz Oscar  
Vladislas de Lubicz) 177  
Minkiewicz Janusz 92  
Mizerkiewicz Tomasz III  
Molier (Molière, właśc. Poquelin  
Jean Baptiste) 155  
Montaigne Michel de 138, 173  
Morawska Hanna 100  
Morawski Stefan 182  
Morin Edgar 40  
Mozart Wolfgang Amadeusz 91,  
155, 167, 169–171, 178  
Mrowczyk Ewa 90  
Mroźek Sławomir 93, 100  
Musiał Grzegorz 276  
Musiał Łukasz 113  
Mytych-Forajter Beata 267

## N

Napoleon Bonaparte 91  
Nasiłowska Anna 292  
Nefertiti (Nefretete), żona  
Echnatona (XVIII dynastia)  
241, 243–251, 253–256, 300,  
304  
Neron (Claudius Caesar Drusus  
Germanicus Nero), cesarz  
rzymski 218, 264  
Netz Feliks 183  
Neuger Leonard 89–90  
Neumayr Anton 164  
Niemack-Charles Ilza 164  
Nieukerken Arent van 64  
Nietzsche Friedrich 179  
Norwid Cyprian Kamil 257  
Nowak Zbigniew Jerzy 208  
Nowakowski Piotr 251

Nowicka-Jeżowa Alina 281  
Nowicki Andrzej 92  
Nowosielski Kazimierz 289  
Nycz Ryszard 35, 303  
Nyczek Tadeusz 92

## O

Obuchowski Kazimierz 51  
Okopień-Sławińska Aleksandra 35  
Olędzki Stanisław 189  
Opacka-Walasek Danuta 114, 157,  
162, 238, 256, 264  
Ortega y Gasset José 58–59  
O'Shea John 164

## P

Pachelbel Johann 180  
Paganini Niccolò 187  
Palestrina Giovanni Pierluigi da 180  
Papieska Agnieszka 89, 303  
Pascal Blaise 22, 43, 67, 77–79, 256  
Pasierb Janusz Stanisław, ks. 186  
Pasterski Janusz 303  
Pawelec Dariusz 230, 238  
Peiper Tadeusz 105  
Peri Jacopo 261  
Pieniążek Szczepan 35  
Pieszczachowicz Jan 78  
Pietrych Krystyna 31, 35  
Pinturicchio (Bernardino di  
Betto) 168  
Pirożyński Marian 178  
Pisarkowa Krystyna 193  
Pius II, papież (Piccolomini Enea  
Silvio) 168  
Platon 49, 68, 77, 178–179, 272, 285



Pociej Bogdan 178–180, 184, 189  
 Polkowski Jan 214  
 Pope Alexander 36  
 Popiel Jerzy 161  
 Popiel Magdalena 303  
 Poprawa Adam 220  
 Potocka Anna Maria 89  
 Poulet Georges 121  
 Prokop Jan 78  
 Proust Marcel 27, 121, 123, 128  
 Przyboś Julian 97, 103–105, 137  
 Przybylski Ryszard 123, 151–152, 158,  
 185, 205  
 Przybyśławski Artur 37  
 Przybyszewski Stanisław 184, 271  
 Przymuszała Beata 55

## R

Raclavská Jana 93  
 Rafael (Raffaello Santi) 86, 151  
 Rembrandt van Rijn 86  
 Ricœur Paul 73  
 Rilke Rainer Maria 235, 251  
 Rimbaud Arthur 156  
 Roberts Mary F. 270  
 Rogoziński Julian 228  
 Rola Maria 154, 158  
 Rolland Romain 161  
 Romaniuk Anna 213  
 Romanowski Andrzej 140  
 Rorty Richard 73  
 Rosenstein Erna 292  
 Roth Joseph 182  
 Rozmus Jacek 157, 161  
 Różewicz Tadeusz 10, 92, 192, 237  
 Rudziński Piotr 149  
 Rusinek Michał 85, 89–90, 92

Ruszar Józef Maria 4, 6, 8, 14,  
 189, 193, 206, 218, 230, 254,  
 304  
 Rydz Agnieszka 128  
 Rymkiewicz Jarosław Marek 192, 215

## S

Sacha-Piekło Małgorzata 251  
 Sachs Curt 189  
 Sadowski Witold 84, 179, 303  
 Sandauer Artur 97, 103–104, 106  
 Santarcangeli Paolo 118  
 Sartre Jean-Paul 128, 136  
 Sauerland Karol 184  
 Schopenhauer Arthur 81  
 Schönberg Arnold 184  
 Schubert Franz 170, 261  
 Schulz Bruno 37  
 Schweitzer Albert 188  
 Seneka (Lucius Annaeus Seneca)  
 204–205  
 Seredyńska Eugenia 238  
 Shaftesbury Anthony Ashley  
 Cooper (trzeci hrabia) 82, 90  
 Shakespeare William zob. Szekspir  
 William  
 Siemaszko Piotr 186  
 Sikorski Janusz 266  
 Siwiec Marek 228  
 Siwor Dorota 4, 14, 234  
 Skarga Barbara 113–114  
 Skibniewska Maria 261  
 Skibski Krzysztof 31  
 Skowron Zbigniew 177  
 Skręt Rościsław 103  
 Skrzypczak-Walkowiak Bogna  
 68, 77

- Skubalanka Teresa 92  
 Sławińska Irena 270  
 Sławiński Janusz 73  
 Słomczyński Maciej 90, 92  
 Słonimski Antoni 109  
 Słowacki Juliusz 27  
 Soulages François 267  
 Spinoza Baruch 36  
 Stabro Stanisław 202  
 Staff Leopold 232  
 Stala Marian 116, 124, 297  
 Stalin Josif Wissarionowicz  
     (właśc. Dżugaszwili Josif)  
     18–19, 150, 153–154, 156, 201,  
     236  
 Stanisławski Konstanty 271  
 Stankowska Agata 282  
 Steegmuller Francis 265  
 Stern Anatol 104, 106  
 Stern Carola 262, 270, 272, 275  
 Stern Jonasz 107  
 Stoichita Victor I 251  
 Strauss Johann (ojciec) 167, 182  
 Strawński Igor 277  
 Suchodolski Bogdan 40  
 Suchodolski Rajnold 93–94  
 Sukiennicka Wanda 121  
 Sulikowski Andrzej 164–164, 192  
 Supervielle Jules 83  
 Syrokomla Władysław (właśc.  
     Kondratowicz Ludwik) 153,  
 Szczepańska Anita 112  
 Szczęsna Justyna 85, 88  
 Szebujew Nikołaj 270  
 Szekspir (Shakespeare) William  
     19, 91, 233, 274–275  
 Szpakowska Małgorzata 59  
 Sztukiecka Grażyna 192  
 Szuber Janusz 92, 119  
 Szymanowska Urszula 262  
 Szymański Wiesław Paweł 38
- Ś
- Śpiewak Helena 51  
 Śpiewak Paweł 51  
 Świeściak Alina 111  
 Świrszczyńska Anna 53
- T
- Tarnowski Karol 73  
 Tokarski Stanisław 248  
 Tołstoj Lew 168  
 Toruńczyk Barbara 9, 10  
 Totmes III, faraon (xviii dynastia)  
     249  
 Tramer Maciej 106  
 Trzebiatowski Janusz 51  
 Trznadel Jacek 205, 236  
 Tuwim Julian 92, 293  
 Tycjan (Ticiano Vecellio) 86
- V
- Velázquez Diego 86  
 Veracini Francesco Maria 180  
 Vermeer van Delft Jan 21–22,  
     136–137  
 Vivaldi Antonio 155, 167
- W
- Walas Teresa 90, 303  
 Waldorff Jerzy 182  
 Wantuch Wiesława 54

- Wat Aleksander (właśc. Chwat Aleksander) 106, 215, 292, 301  
Watała Elwira 272, 274  
Wayda Fryderyka 184  
Ważyk Adam 214  
Webern Anton 184  
Węgrzyniak Anna 4, 14, 62, 83  
Wiatr Aneta 53  
Wieland Christoph Martin 82  
Wieniawski Henryk 187  
Wirpsza Witold 188, 190  
Wiśniewska Lidia 295  
Wiśniewski Jerzy 6, 8, 188–189, 295, 304  
Witkowski Maciej G. 248  
Wojciechowski Aleksander 97  
Wojda Dorota 42, 61  
Woldan Alois 113  
Wołczek Olgierd 77  
Wołowiec Grzegorz 97, 104  
Woroszyński Wiktor 272, 274, 280  
Woźniak-Łabieniec Marzena 6, 8, 292, 304  
Woźniakowski Jacek 149  
Wróblewski Andrzej 61  
Wyka Marta 229  
Wyrzykowski Stanisław 179  
Wysłouch Seweryna 52  
Wyspiański Stanisław 257
- Y**
- Young Edward 36
- Z**
- Zach Joanna 304  
Zagajewski Adam 170, 172, 174, 188, 214, 220, 233, 280, 289  
Zaleski Marek 276  
Zarębianka Zofia 5, 7, 245  
Zaworska Helena 106  
Zechenter-Spławińska Elżbieta 135  
Zgorzelski Czesław 149, 153  
Zimand Roman 40  
Ziołowicz Agnieszka 304
- Ż**
- Żeleński Tadeusz (Boy) 78, 178, 182  
Żeleński Władysław 182  
Życiński Józef, abp 206



# Utwory poetyckie cytowane i komentowane<sup>1</sup>

Szyborska

## HISTORIA NATURALNA

- Dwie małpy Bruegla* (WDY) 31  
*Jaskinia* (SP) 39–40  
*Psalm* (WL) 34–35  
*Sto pociech* (SP) 41  
*Szkielet jaszczura* (WW) 42–43  
*Tomasz Mann* (SP) 37–38  
*Zwierzęta cyrkowe* (DŻ) 31  
*Żywy* (SP) 41

## OBCOŚĆ I BLISKOŚĆ

- Album* (SP) 56  
*Bez tytułu* (S) 62–63  
*Cień* (S) 55  
*Czwarta nad ranem* (WDY) 50  
*Miłość od pierwszego wejrzenia* (KIP) 59–60  
*Miłość szczęśliwa* (WW) 57–58, 59  
*Nic dwa razy* (WDY) 54  
*Niespodziane spotkanie* (S) 61

---

<sup>1</sup> Wyróżnione zostały tytuły utworów omawianych szerzej. Wykaz nie uwzględnia tekstów przywołanych egzemplarycznie.

*Obmyślam świat* (WDY) 49–50

*Pierwsza miłość* (CH) 60–61

*Podziękowanie* (WL) 63

*Przy winie* (s) 52

*Śmiech* (SP) 56

*Złote godziny* (s) 52–54

#### ZAMIAST TRAKTATU POETYCKIEGO

(WOKÓŁ *Recenzji z nienapisanego wiersza*)

*Recenzja z nienapisanego wiersza* (WL) 67–80

#### ŻART – REKOMENDACJĄ POWAGI. O HUMORZE POETYCKIM ORAZ ZABAWACH SŁOWEM I OBRAZEM

*Rymowanki dla dużych dzieci* (RDDD) 86–87, 92–94

„NOWY PEPEK NA BRZUCHU ARTYSTY”. O WIERSZU *Wizerunek*

*Wizerunek* (s) 95–110

#### PAMIĘĆ I CZAS W PÓŹNYCH WIERSZACH NOBLISTKI

*Chwila* (CH) 113–114

*Kilkunastoletnia* (T) 126–127

*Notatka [II]* (CH) 124

*Pierwsza miłość* (CH) 125

*Stary profesor* (D) 122–123

*Trudne życie z pamięcią* (T) 127–128

*Tutaj* (T) 118–120

*Właściwie każdy wiersz* (D) 115–116

## Herbert

### HERBERT A MUZYKA

- Apollo i Marsjasz* (SP) 158  
*Arijon* (SŚ) 150–151  
*Balkony* (HPG) 154  
*Beethoven* (ROM) 160–165  
*Do pięści* (HPG) 152  
*Kołatka* (HPG) 155  
*Niepoprawność* (HPG) 149  
*Organista* (HPG) 160  
*Ornamentatorzy* (HPG) 156–157  
*Pan Cogito i wyobrażenia* (ROM) 155–156  
*Pan Cogito – zapiski z martwego domu* (ROM) 158–159  
*Pana Cogito przygody z muzyką* (ENO) 148, 167, 171  
*Pieśń o bębnie* (HPG) 148–149, 151–152  
*Przeczucia eschatologiczne Pana Cogito* (ROM) 147  
*Przypowieść o emigrantach rosyjskich* (HPG) 150  
*Tren Fortynbrasa* (SP) 152  
*Życiorys* (HPG) 153

### HISTORIA MUZYKI WEDŁUG PANA COGITO

- Brewiarz* [\*\*\* *Panie, obdarz mnie zdolnością...*] (EB) 192–194  
*Brewiarz* [\*\*\* *Panie, pomóż nam wymyślić owoc...*] (EB) 193–194  
*Brewiarz* [\*\*\* *Panie, wiem, że dni moje są policzone...*] (EB) 193–194  
*Dalida* (EB) 196  
*Harfa* (HPG) 189–190  
*Klawesyn* (HPG) 188–189  
*Organista* (HPG) 190  
*Pana Cogito przygody z muzyką* (ENO) 174–184, 186–187  
*Po koncercie* (HPG) 190–191

ELEGIE ZBIGNIEWA HERBERTA

- Cmentarz warszawski* (SŚ) 200–201  
*Do Marka Aurelego* (SŚ) 202  
*Dojrzałość* (HPG) 204–205  
*Dwie krople* (SŚ) 201  
*Moje miasto* (HPG) 209  
*Nigdy o tobie* (HPG) 209  
*Obłoki nad Ferrarą* (R) 220  
*Podróż* (ENO) 216–218  
*Pożegnanie* (ENO) 218–219  
*Pożegnanie miasta* (N) 210  
*Późnojesienny wiersz Pana Cogito*  
*przeznaczony dla kobiecych pism* (PC) 213–214  
*W mieście* (EB) 211–212  
*Widokówka od Adama Zagajewskiego* (R) 219–220  
*Wilki* (R) 203  
*Wysoki Zamek* (EB) 212

INICJACJE DZIECIŃSTWA I ZBRODNICZY DUCH DZIEJÓW  
(o *Elegii na odejście pióra atramentu lampy*)

*Elegia na odejście pióra atramentu lampy* (ENO) 223–239

ZAWIESZONE PODRÓŻE W ZAŚWIATY (*Ankhenaton* i *Nefertiti*)

- Ankhenaton* (HPG) 241–258  
*Nefertiti* (HPG) 241–258



## Szyborska i Herbert

### DWIE ISADORY

**Zbigniew Herbert, *Izydora Duncan* (ROM) 261–278**

**Wisława Szymborska, *Znieruchomienie* (WW) 261–278**

### SEN KAMIENIA, TAUTOLOGIE NATURY

#### **Zbigniew Herbert:**

*Biały kamień* (HPG) 290

*Dęby* (ENO) 297–298

*Kamyk* (SP) 288–289

*Modlitwa Pana Cogito – podróżnika* (ROM) 293, 294

*Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela* (PC) 290

*Przypowieść* (HPG) 285–286, 287

*Ścieżka* (N) 295–296

*Uprawa filozofii* (sś) 290, 296

#### **Wisława Szymborska:**

*Chwila* (CH) 292–293

*Moralitet leśny* (D) 292–293, 294, 295

*Przylot* (SP) 291, 296

*Rozmowa z kamieniem* (s) 285–286, 288, 289–290



Opiekę merytoryczną nad Warsztatami  
Herbertowskimi  
sprawuje Rada Naukowa, w skład której wchodzi:

- prof. dr hab. Stanisław Balbus – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. Włodzimierz Bolecki – Instytut Badań Literackich PAN  
prof. dr hab. Andrea Ceccherelli – Università di Bologna  
prof. dr hab. Anna Czabanowska-Wróbel – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. Przemysław Czapliński – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
prof. dr hab. Jolanta Dudek – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. Adam Dziadek – Uniwersytet Śląski  
prof. dr hab. Aleksander Fiut – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. Wojciech Gutowski – emerytowany profesor zwyczajny Uniwersytetu  
Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy  
prof. dr hab. Grażyna Halkiewicz-Sojak – Uniwersytet Mikołaja Kopernika  
prof. dr hab. Jan Andrzej Kłoczowski – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie  
prof. dr hab. Jakub Z. Lichański – Uniwersytet Warszawski  
prof. dr hab. Wojciech Ligęza – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. Andrzej Mencwel – Uniwersytet Warszawski  
prof. dr hab. Małgorzata Mikołajczak – Uniwersytet Zielonogórski  
prof. dr hab. Zdzisław Najder – Wyższa Szkoła Europejska im. Józefa Tischnera  
prof. dr hab. Arent van Nieukerken – Uniwersytet w Amsterdamie  
prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek – Uniwersytet Śląski  
prof. dr hab. Dariusz Pawelec – Uniwersytet Śląski  
prof. dr hab. Jacek Petelenz-Łukasiewicz – Uniwersytet Wrocławski  
prof. dr hab. Zbigniew Stawrowski – Instytut Myśli Józefa Tischnera  
prof. dr hab. Karol Tarnowski – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie  
prof. dr hab. Ewa Wiegandt – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
prof. dr hab. Zofia Zarębianka – Uniwersytet Jagielloński  
prof. dr hab. Andrzej Zieniewicz – Uniwersytet Warszawski  
prof. dr hab. Tadeusz Żuchowski – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
prof. UG dr hab. Marek Adamiec – Uniwersytet Gdański  
prof. UAM dr hab. Michał Januszkiewicz – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
prof. UP dr hab. Marek Karwala – Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie  
prof. UKSW dr hab. Wojciech Kudyba – Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego  
prof. UWB dr hab. Dariusz Kulesza – Uniwersytet w Białymstoku

prof. UG dr hab. **Dariusz Sikorski** – Uniwersytet Gdański  
prof. UAM dr hab. **Agata Stankowska** – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
prof. UZ dr hab. **Bogdan Trocha** – Uniwersytet Zielonogórski  
dr hab. **Ewa Badyda** – Uniwersytet Gdański  
dr hab. **Alina Biała** – Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy  
im. Jana Kochanowskiego w Kielcach  
dr hab. **Tomasz Garbol** – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
dr hab. **Dorota Kozicka** – Uniwersytet Jagielloński  
dr hab. **Radosław Sioma** – Uniwersytet Mikołaja Kopernika  
dr hab. **Marta Smolińska** – Uniwersytet Mikołaja Kopernika  
dr hab. **Tomasz Tomasik** – Pomorska Akademia Pedagogiczna  
dr hab. **Mirosław Tyl** – Uniwersytet Śląski  
dr hab. **Jerzy Wiśniewski** – Uniwersytet Łódzki  
dr hab. **Marzena Woźniak-Łabieniec** – Uniwersytet Łódzki  
dr hab. **Joanna Zach** – Uniwersytet Jagielloński  
dr **Joanna Adamowska** – Uniwersytet Wrocławski  
dr **Mateusz Antoniuk** – Uniwersytet Jagielloński  
dr **Tomasz Cieślak-Sokołowski** – Uniwersytet Jagielloński  
dr **Karol Hryniewicz** – Uniwersytet Warszawski  
dr **Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska** – Instytut Badań Literackich PAN  
dr **Anna Mazurkiewicz-Szczyszek** – Firma Edytorsko-Edukacyjna Ampersandowie  
dr **Michał Mrugalski** – Uniwersytet w Tybindze  
dr **Małgorzata Peroń** – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II  
dr **Magdalena Śniedziewska** – Instytut Badań Literackich PAN  
dr **Agnieszka Tomasik** – Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi  
dr **Adam Workowski** – Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie  
dr **Dagmara Zawistowska-Toczek** – Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Kierownik Warsztatów Herbertowskich

dr **Józef Maria Ruszar** – Akademia Ignatianum w Krakowie

## Seria wydawnicza Biblioteka Pana Cogito

- Józef Maria Ruszar, *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004.
- *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.
- *Czułość dla Minotaura. Metafizyka i miłość konkretności w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, M. Cicha, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2005.
- *Wyraz wyluskany z piersi*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006:  
  
*część 1: Herbert w oczach zachodnich literaturoznawców. Materiały z Międzynarodowej Konferencji Naukowej Ośrodka Kultury Polskiej przy Uniwersytecie Paris–Sorbonne (jesień 2004)*, red. D. Knysz-Tomaszewska, B. Gautier;  
*część 2: „Pamięć i tożsamość”. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2005)*, red. M. Zieliński, J.M. Ruszar.
- *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*, cz. 1 i 2, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta* (album rysunków poety oraz reprodukcji dzieł malarskich, które były inspiracją dla wierszy i esejów), red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2006.
- Dagmara Zawistowska-Toczek, *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.
- Anna Mazurkiewicz-Szczyszek, *W asyście jakich dzwonów. Obrazy miasta w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Gaudium, Lublin 2008.

- *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.
- Mateusz Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009.
- *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo Platan, Kraków 2010.
- *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Wydawnictwo Platan, Kraków 2011.
- Grażyna Szczukiecka, *Umrę cały? Rozmowy w cieniu śmierci. Senilna poezja Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta i Jarosława Marka Rymkiewicza*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012.
- Małgorzata Mikołajczak, „Światy z marzenia”. *Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Zielona Góra–Kraków 2013.
- Magdalena Śniedziewska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji* (rozprawa i album), Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2013.
- Karol Hryniewicz, *Cogito i dubito. Dyskurs estetyczny w poezji Zbigniewa Herberta i Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2014.
- Józef Maria Ruszar, *Słońce republiki. Cywilizacja rzymska w twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2014.
- *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, Kraków 2015.

- *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. J.M. Ruszar i D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.
- Wojciech Ligęza, *Bez rutyny. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.
- Józef Maria Ruszar, *Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.

## W przygotowaniu:

- Radosław Sioma, *Krzeseł i zmięta serweta. Szkice o poezji Zbigniewa Herberta*, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2016.
- *Zemsta ręki śmiertelnej. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, red. J.M. Ruszar i D. Siwor, Instytut Myśli Józefa Tischnera, Kraków 2017.
- *Studium przedmiotu. Interpretacje poematu Zbigniewa Herberta*, red. K. Hryniewicz, Wydawnictwo JMR Transatlantyk, Kraków 2017.

DRUK I OPRAWA

Drukarnia Tekst  
ul. Wspólna 19, 20-344 Lublin