

Zbigniewa Herberta przygoda z formą dramatyczną. Od widowiska historycznego do dramatu niekonkluzywnego.

Mateusz Antoniuk

Mateusz ANTONIUK

Zbigniewa Herberta przygoda z formą dramatyczną. Od widowiska historycznego do dramatu niekonkluzywnego

Przygoda z formą dramatyczną – takim określeniem próbuję objąć całość dramaturgicznego doświadczenia Zbigniewa Herberta, zebranego w latach 1948–1956. Wskazany okres był dla przyszłego autora *Pana Cogito* czasem pisarskich inicjacji oraz pospiesznych działań, mających na celu zagarnięcie szerokiego spektrum literackiej wypowiedzi: od liryki, przez prozę, aż do dramatu¹. Już pod koniec lat czterdziestych poeta doszedł do przekonania, iż nie stanie się pełnym, suwerennym artystą słowa, jeśli nie opanuje formy dramatycznej². Świadomy tego warunku przystąpił do ciekawego eksperymentu, polegającego na sprawdzaniu walorów i przydatności różnych języków dramatycznych i, co się z tym wiąże, teatralnych. Niniejszy szkic jest próbą diachronicznego opisanie tych działań. Centralne miej-

-
- ¹ W świetle badań archiwalnych wypada stwierdzić, iż pierwszym sezonem intensywnej i prawdziwie owocnej aktywności poetyckiej Zbigniewa Herberta był rok 1949, kiedy powstały takie liryki, jak *Dwie krople*, *Napis* czy *Pożegnanie września*. Równocześnie poeta zapoczątkował pisanie opowiadań. Do roku 1956 powstało ich ponad 20, spośród czego większość nigdy nie opublikowanych.
- ² Por. list do J. Zawieyskiego z 10 V 1949 r. „Chodzi mi raczej o uchwycenie problemu, który wymyka się kategoriom filozoficznym, ale w dramacie, jak sądzę, nabierze życia i wagi. Wierzę bowiem, że jest jakieś odrębne – myślenie dramatyczne. I są dramatyczni myśliciele, tacy jak na przykład Soren Kierkegaard”. (Zbigniew Herbert, Jerzy Zawieyski *Korespondencja 1949-1967*, wstęp J. Łukasiewicz, oprac. i przyp. P. Kądziela, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2002).

sce przyznają *Jaskini filozofów*, sztuce po raz pierwszy ogłoszonej drukiem na łamach „Twórczości” w roku 1956. Ten najczęściej i najobszerniej komentowany dramat Herberta³ nie będzie jednak analizowany sam w sobie, ale jako punkt dojścia dłuższej, bo około ośmioletniej, przygody z formą dramatyczną. Takie ustawienie perspektywy badawczej możliwe jest tylko i wyłącznie dzięki kwerendzie archiwalnej, odsłaniającej teksty nigdy dotychczas niepublikowane i niekomentowane. Pragnę serdecznie podziękować Pani Katarzynie Herbertowej za wyrażenie zgody na to przedsięwzięcie. Dziękuję także Panu Henrykowi Citce, który wprowadzał mnie w świat warszawskiego archiwum poety.

Dokonana kwerenda początkowo kieruje uwagę w stronę dwu ciekawych dokumentów. Pierwszy z nich to stary (drukowany jeszcze w latach trzydziestych XX wieku) zeszyt do rachunków handlowych, z napisem na okładce: „Skład Papieru i Galanterii Z. Ziembicki, Kraków, Pl. Mariacki 2”. Herbert wykorzystał ów zacny rekwizyt kupieckiego stanu w sposób cokolwiek niezgodny z jego właściwym przeznaczeniem. Na okładce sporządził inskrypcję tytułową – *Sokrates. Dramat*, natomiast w rubryki oznaczone nagłówkami „Dochód”, „Bilans” etc. wpisał imiona i dialogi swoich *dramatis personae*. Niestety, w żadnym miejscu rękopisu nie postawił daty.

³ Tradycję interpretacyjną *Jaskini filozofów* wyznaczają między innymi następujący autorzy i ich teksty: M. Piwińska *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, „Dialog” 1963 nr 8; B. Wojdowski *Jaskinia filozofów (list do reżysera)*, w: tegoż *Próba bez kostiumu (szkice o teatrze)*, PIW, Warszawa 1966; S. Kruk *Teatr Byrskich i dramat Herberta*, „Więź” 1968 nr 9; A. Czerniawski *Herbert, Homer i Sokrates*, „Oficyna Poetów” 1971 nr 4; J. Dudek *Zatopiony w ciemnych promieniach ziemi... (O poezji Zbigniewa Herberta)*, „Ruch Literacki” 1971 nr 5; Z. Jarosiński *Dramaty Herberta*, „Tygodnik Kulturalny” 1971 nr 2; B. Mamoń *Teatr Herberta*, Tygodnik Powszechny 1971 nr 35; M. Szpakowska *Kuszenie Sokratesa*, *Twórczość* 1971 nr 1; J. Marczyński *Konstrukcja dramatów Zbigniewa Herberta*, „Przegląd Humanistyczny” 1974 nr 5; E. Miodońska-Brookes *W poszukiwaniu Chóru jako osoby dramatu*, w: tejże *Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej. Szkice o twórczości St. Wyspiańskiego*, Universitas, Kraków 1997; E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak *Teatr poety* i A. Krajeńska *Teatralna persona*, w: *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński i in., Wydawnictwo Naukowe UAM–Wydawnictwo WiS, Poznań 1995. W ostatnich latach zainteresowania badawcze skupione wokół *Jaskini filozofów* rysują się bardzo wyraziście, por.: H. Filipowicz *Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Zbigniewa Herberta* oraz B. Sienkiewicz *Platon Herberta, czyli o rozumie, namiętnościach, pustce i lęku*, „Teksty Drugie” 2000 nr 3; K. Ruta-Rutkowska *Poetyka dysonansu w dramatach Herberta*, w: *Herbert. Poetyka, wartości, konteksty*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, DiG, Warszawa 2002; M. Kalemba *Jaskinia filozofów – analiza Herbertowskiej wizji Sokratesa* oraz M. Adamiec „Zanim zdejmie mu maskę, ustalmy ostatnie słowa...” *Jaskinia filozofów – tradycja, poezja i manipulacja*, w: *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje. Studia*, red. W. Ligęza, współudz. M. Cicha, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”, Lublin 2005.

Interpretacje

Dokument drugi to notatnik nr 2, zawierający nie tyle gotowy tekst dramatyczny, co raczej szkic partii dialogowych⁴. Tematem głównym jest sprawa Sokratesa, a całość opatrzona została adnotacją: *Do mojej Jaskini Platona*. W notatniku nr 2, podobnie jak w zeszycie do rachunków handlowych, nie ma daty postawionej ręką poety.

Oba rękopisy uważam za kluczowe dla rekonstrukcji punktu wyjścia Herbertowskiej przygody z formą dramatyczną, dlatego konieczny jest w tym miejscu pedantyczny wywód z zakresu metodologii datowania. Rozumuję w sposób następujący: notatnik nr 1 zawiera dwie daty: 25 I 1948 oraz 1 III 1948. Po czym następuje sekwencja notatników bez dat, przerywana dopiero notatnikiem nr 14, gdzie zaznaczony jest czerwiec i lipiec roku 1949. Wyprowadzam stąd „zdroworozsądkowy” wniosek: notatnik nr 2 (zawierający tekst *Do mojej Jaskini Platona*) zapisany został w roku 1948. Dalej: tekst w zeszycie do rachunków handlowych traktuję jako wcześniejszy od zapisu z notatnika (założenie to opieram na analizie formalnych aspektów obu prób dramatycznych). Po uwzględnieniu wszystkich wynikłych przesłanek rozumowanie przyjmuje postać dwuczłonowej hipotezy:

- a) pracę nad dramatem o Sokratesie Zbigniew Herbert rozpoczął w roku 1948 lub nieco wcześniej⁵;
- b) pierwszy etap tej pracy dokumentują dwa rękopisy: wcześniejszy, czyli *Sokrates. Dramat*, zapisany w zeszycie do rachunków i późniejszy, czyli *Do mojej Jaskini Platona*, zapisany w notatniku nr 2.

Wedle tej hipotezy prowadzona będzie próba rekonstrukcji Herbertowskiej przygody z formą.

Dramat z Akropolem w tle

„Scena przedstawia pustynię w pobliżu Aten. Widać Akropol” – od tych słów rozpoczyna się tekst *Sokrates. Dramat*, zapisany w zeszycie do rachunków handlowych. Sposób sformułowania didaskaliów ujawnia bardzo tradycyjne i stereotypowe myślenie o sztuce scenicznej. Iluzjonistyczny prospekt, plastyka sceniczna jak w dziewiętnastowiecznym teatrze miejskim, przedstawienie Akropolu w podwójnej funkcji (sygnał antycznego kolorytu lokalnego oraz konkretyzacja miejsca akcji) – przynajmniej dla pierwszej sceny dramatu wystarczające okazują się

⁴ Co najmniej od roku 1948, aż do roku 1998 Herbert miał w zwyczaju prowadzenie tak zwanych „notatników”. Były to zeszyty, notesy, w których poeta czynił zapisy bardzo różnego rodzaju, ale mające jeden wspólny mianownik: wszystkie związane z procesem twórczym. Na kartach notatników powstała większość Herbertowskich wierszy.

⁵ Np. w roku 1947, zamykającym krakowskie lata w biografii Herberta. Taka sugestia zgodna jest ze wspomnieniem Leszka Elektorowicza, wedle którego poeta czytywał fragmenty dramatu o Sokratesie na spotkaniach towarzyskich w Krakowie. Zob. L. Elektorowicz *Wspomnienie o przyjacielu*, w: *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, red. K. Szczypka, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000.

te spetryfikowane i dawno już wyklęte (przez najróżniejsze awangardy) metody kreowania teatralnej rzeczywistości. Tradycjonalizm w praktyce pisarskiej kontrastuje z teoretycznymi wypowiedziami młodego Herberta, by przywołać *passus* z listu do Jerzego Zawieyskiego z dnia 22 VIII 1949 roku, gdzie początkujący autor jako swój ideal formalny wskazał „dramat klasyczny”, który „nie kopiuje rzeczywistości [...] – ale poszukuje jej istoty”⁶.

Przebieg fabularny I sceny jest burzliwy. Zgromadzeni na pustyni uczniowie Sokratesa, wśród których brakuje jedynie Platona, oskarżają swojego nauczyciela o nieludzkie postępowanie, wyliczają cały rejestr doznanych krzywd. Wszyscy porzucili przed laty dotychczasowe życie, nadzieje kariery, stabilność, ład, by od Sokratesa nauczyć się prawdy. Tymczasem filozof nie podarował im żadnej pewnej wiedzy. Stracili zatem wszystko – nie uzyskali nic. „Czy myślicie, że szukanie prawdy jest jak wędkarstwo a poznawanie jej to tycie? [...] Myślałem, że się coś z tego wykluje. No i udało się. Teraz kopie” – replikuje atakowany mędrzec.

Scena I jest jedyną napisaną sceną aktu I. Brakuje również całego aktu II. Następny zapis to już scena I aktu III. W rękopisie nie widać śladów po wrywaniu kartek, więc najprawdopodobniej Herbert, po napisaniu inicjalnej sceny dramatu, postanowił zmierzyć się z aktem ostatnim. Na później odłożył zatem opracowanie wydarzeń prowadzących do skazania Sokratesa.

Akt III rozpoczyna się od następujących didaskaliów: „Cela Sokratesa w ateńskim więzieniu. Na środku prycza, nad nią okienko, po lewej stronie schody”. Nadal tkwimy zatem w konwencji realistycznych dekoracji i scenicznej ilustracyjności. W centrum uwagi pozostają relacje filozofa z uczniami. Herbertowska „rzecz o Sokratesie” rozwija się konsekwentnie jako „drama pedagogiczna”: samotność nauczyciela, ograniczenie adeptów nierozumiejących, że prawdę muszą poznawać na własny rachunek, a nie dostawać w formie gotowego rezultatu, naiwność, podatność na wpływy – oto lista problemów, które młody Herbert wydobywa z tematu Sokratejskiego.

W sekwencji kolejnych scen następuje jednak punkt, w którym dramat – zarówno tematycznie, jak formalnie – ulega gwałtownej metamorfozie. Wszystko zaczyna się od didaskaliów:

Celę zalega głęboki cień. Szeleści piasek w klepsydrze [...] Zacierają się granice czasu
Scena alegoryczna
głos: Oto zaskarżył pod przysięgą Meletos, syn Meletosa z Pittos, Sokratesa, syna Sofronika z Alopeków(?): Zbrodnię popełnia Sokrates, bogów, których państwo uznaje nie uznając, zaś nowe duchy wprowadzając; zbrodnię też popełnia psując młodzież. Kara śmierci.
scena przedstawia sąd, w środku Sokrates, sędziowie w szkarłatnych maskach

Na tle tradycyjnej faktury dramatycznej aktu I oraz inicjalnych scen aktu III ta nowa odsłona wyróżnia się w sposób ostentacyjny. Didaskalia brzmią jak instrukcja dla potencjalnego inscenizatora: ukazać widzowi, że dotychczas obowiązujące

⁶ Z. Herbert, J. Zawieyski *Korespondencja...*, s. 26.

reguły kreowania teatralnej rzeczywistości zostają zawieszane. Sygnały podkreślające nagłą przemianę materii dramatycznej są wyraźne: wyciemnienie sceny, głos o nieustalonym pochodzeniu, trudny do zidentyfikowania, dochodzący z nieokreślonej przestrzeni. Takie rozwiązania, zastosowane w sztuce po raz pierwszy, wywołują efekt „wytrącenia widza” z ustalonego trybu odbioru. (Mówimy tu cały czas o przedstawieniu teatralnym. W przypadku lektury tekstu najmocniejszym sygnałem przemiany jest nowa kwalifikacja genologiczna: „scena alegoryczna”). W miejsce unieważnionych konwencji dramatycznych „scena alegoryczna” wprowadza inne reguły i zasady. Najogólniej można by je określić mianem „poetyki alegorii”, tworzącej system wyrazistych znaków scenicznych o czytelnym i precyzyjnym komunikacie. I tak, rekwizyt klepsydry pojawia się jako sygnał upływu czasu, co jest konceptem tyleż skutecznym i sugestywnym, co oczywistym i konwencjonalnym. Podobnie jednoznacznie, tylko w sposób bardziej rozwinięty, wykorzystany został rekwizyt maski. Tu również zwraca uwagę przede wszystkim poszukiwanie silnego efektu scenicznego. Nagłe wyłonienie się z ciemności grupy postaci w szkarłatnych maskach ma zaskoczyć widza, przyzwyczajonego już do oglądania aktorów w antykizujących kostiumach. Nieprzypadkowy jest także wybór koloru, budzącego skojarzenie z ikoną kata. Można przypuszczać, że asocjacja ta miała charakteryzować kolegium sędziowskie, w sposób niewerbalny, ale jednoznaczny, jako zgromadzenie oprawców.

Młody autor dramatyczny sam „wplątuje się” w łańcuch przyczyn i skutków, w crescendo scenicznych efektów, z których jeden domaga się następnego, jeszcze bardziej wyrazistego i gwałtownego. Decydując się na wprowadzenie rekwizytu masek, poeta musiał rozstrzygnąć kwestię zasadniczą: czy maski zostaną na twarzach, czy też będą uchylone? W tej scenie, gdzie wszystko zdaje się ciążyć ku efektom jaskrawym i wyostrzonym, trudno oczekiwać innego rozwiązania niż odsłonięcie, rozwiązanie tajemnicy. Jeśli jednak samo pojawienie się masek posiadało w sobie tyle sensacyjności, w jaki sposób rozegrać teraz sytuację dekamufażu?

P r z e w o d n i c z ą c y: Motywy odczytanej skargi są niejasne i mówiąc szczerze nieważne. Dlatego otwieram ponownie obronę Sokratesa, aby tej całej sprawie nadać oblicze ludzkie. Przeto wzywam zebranych do zdjęcia masek.

(Sędziowie zdejmują maski. Twarze degeneratów. Sokrates cofa się)

Zastąpienie twarzy – maską okazuje się kolejnym etapem „osądzenia” sędziów, a monstrualność wyglądu nie pozostawia już złudzeń co do właściwego charakteru całego „sądu” nad Sokratesem. W dalszej części dialogu Herbert próbuje jeszcze wykorzystać znaczeniowo motyw maski:

P r z e w o d n i c z ą c y: Czy to (pokazuje zebranych) nie jest ludzkie?

S o k r a t e s: Arcyludzkie

P r z e w o d n i c z ą c y: A teraz ty, Sokratesie, zdejm maskę

S o k r a t e s: (Przeciąga palcami po twarzy raz i drugi) Ja mam twarz

P r z e w o d n i c z ą c y: Proszę zaprotokołować: oskarżony oświadcza, że maska zbrodniarza jest jego twarzą.

I znów wypada zauważyć, że gra motywem maski przebiega według reguł przewidywalnych, konwencjonalnych i utartych. Konfrontacja maski i twarzy staje się wyrazem konfliktu między prawdą i kłamstwem, autentycznością i zafalszowaniem.

Wraz z postępem akcji sens „sceny alegorycznej” zostaje stopniowo wyjaśniony. Jesteśmy oto świadkami procesu Sokratesa, symbolicznie wznowionego i podniesionego na nowy, wyższy poziom sztuki sądowej:

Przewodniczący: Co ciebie łączy ze Spartą? [...]

Sokrates: Nie byłem agentem Sparty. Ich złoto płynęło do innych domów. Przeszkajcie lepiej swoje [...]

Przewodniczący: Zwracam ci uwagę, Sokratesie, że oskarżony, który oskarża jest podwójnym przeczeniem, które się znosi [...] Czy w Sparcie rządzi lud?

Sokrates: Nie.

Przewodniczący: A więc arystokraci?

Sokrates: Niby tak.

Przewodniczący: A może zaprzeczysz Sokratesie, że całe życie obracałeś się wśród arystokratów? Alcybiades, Platon to twoi najlepsi przyjaciele. A ich polityka jest reakcyjna, antyludowa. [...] I dalej: czy ktoś, kto łamie solidarność klasową w czasach walki mas ludowych o władzę, nie zasługuje na karę? [...] Dialektyka to cudowna broń, Sokratesie.

Wydaje się jasne, że intencją Herberta było stworzenie dramatu nie tyle historycznego, co historiozoficznego, nasyconego pesymistycznym dyskursem o dziejach człowieka. Proces historyczny zrozumiany został jako progresja siły totalitarnej władzy, zyskującej coraz większą dominację nad jednostką. Treści te należało jeszcze wyrazić w języku teatru – i właśnie w tym celu powstała „scena alegoryczna”. Odrealnienie przestrzeni scenicznej, oniryczna konsystencja przedstawianej rzeczywistości pozwalały wziąć w nawias antykwaryczny akt I. Utwór miał mówić jednocześnie o sprawie Sokratesa i o polskiej rzeczywistości końca lat czterdziestych, identyfikowanej za pomocą czytelnych aluzji. Jako istotny rys dwudziestowiecznego totalitaryzmu pokazane zostało panowanie nad rzeczywistością, osiągnięte dzięki fałszowaniu jej obrazu.

I tak dramat otwarty iluzjonistycznym propektem dotarł do sceny onirycznej, meta-czasowej i meta-przestrzennej...

Zwrot ku teatralności teatru

„Scena alegoryczna” stanowi ostatni zapis w zeszycie do rachunków handlowych. *Sokrates. Dramat* pozostał tym samym niedokończony. Pora teraz przyjrzeć się drugiemu rękopisowi, mieszczącemu się, jak już zostało powiedziane, w notatniku nr 2. Zastawania już zmiana formuły tytułowej: *Do mojej Jaskini Platona*. Czy oznacza to, że Herbert w pewnym momencie tak właśnie tytułował swój projektowany dramat – *Jaskinia Platona*?⁷ Jak wspomniano, notatka nie jest formalnie upo-

⁷ Tytuł *Jaskinia Platona* inaczej niż *Sokrates. Dramat* nie zawiera prostego odniesienia do tekstu (wskazanie protagonisty oraz ogólnej kwalifikacji genologicznej), ale

Interpretacje

rządkowanym zapisem dramatu, z didaskaliami, podziałem na akty i sceny, gdzie każdą kwestię wypowiada osobna, obdarzona imieniem postać. To po prostu ciąg sytuacji, których wyróżnik stanowi zmiana tematu i okoliczności rozmowy. Uczestniczące w dialogu glosy nie są opatrzone imionami, kolejne kwestie Herbert oznacza pauzami. Można powiedzieć, że na kartach tej notatki przemawiają glosy, stanowiące dopiero materiał na pełnowymiarowe postaci dramatyczne, albo, jeszcze inaczej, będące projektami *dramatis personae*.

Przykładowo: Ateńczycy rozprawiają o trudnym położeniu swego małego państwa.

z prawa Persja z lewa Sparta w środku malaria. Fatalne położenie geopolityczne!
Słuszne zwracanie uwagi na ? geopolitycznie, to ładne [...] i usprawiedliwiające
Do czynników politycznych dodałbym jeszcze pojęcie państwa buforowego. I do tego napór sił neokolonialnych na naszą młodą demokrację. [...]
W naszych rozważaniach nie uwzględniłem jeszcze czegoś, co nazwałbym kulturalnym zużyciem.
Aha, dekadencja na tle malarii i dialektyki.
Mówisz obrazowo: słońce nasze zachodzi

Warto poświęcić chwilę uwagi językowi tych dialogów, jakże dalekiemu od tonacji stylistycznych, obowiązujących w utworze *Sokrates. Dramat*. Wszystkie kwestie ustawione zostały w rejestrze specyficznej parodii i autoparodii. Głosy mówiące sięgają po zużyte klisze językowe, sztuczne bądź kiczowate sformułowania, i czynią to z pełną świadomością ich wewnętrznej pustki oraz bezwartościowości. Ale też właśnie pustka i bezwartościowość stanowią dla nich walor. Źródłem satysfakcji okazuje się być bezsens. Nieprzypadkowo konstytutywnym składnikiem świadomości projektowanych bohaterów jest mit dekadencji, wyobrażenie nadmiernej wyrafinowanej, przeestetyzowanej cywilizacji, która utraciła siły żywotne i skazana jest na powolne umieranie. Wobec takiego wzorca kulturowego przyrównują własny los szkicowani przez Herberta ateńscy mieszcianie.

Najgorsze jest to, że ginimy, nie będąc nawet ani na chwilę arystokratami. Oczywiście względem czegoś lub choćby względem nicości.
Nawet nie będziemy arystokratami względem nicości.
Tak, obskurnym sposobem schyłkowości jest parweniuszowski dekadentyzm.

Jeden z rozmówców proponuje plan pozwalający ukrócić ogólne rozprzężenie, anarchię, kryzys aparatu państwowego. Należy znaleźć oskarżonego i wytoczyć mu proces polityczny zakończony wyrokiem skazującym i egzekucją. W ten sposób

stanowi próbę tegoż tekstu zinterpretowania. Wskazuje też chyba na chęć podjęcia przez Herberta problematyki ontologicznej i epistemologicznej, praktycznie nieobecnej we wczesnych rękopisach dramatycznych (przynajmniej nie w zachowanych), natomiast od około 1949 roku podejmowanej w liryce (np. *Dialektyka*). Problematyka ta została ujęta w zwięzłym projekcie dramatycznego – w *Jaskini filozofów*.

Antoniuk Zbigniewa Herberta przygoda z formą dramatyczną

państwo odzyska energię, siłę działania, inicjatywę i zdolność organizacji. Całą scenkę zamyka kwestia:

No, kończmy już. Nie wiem tylko czy jesteśmy już dość obrzydliwi

Idea sądowego morderstwa powraca jako temat w sytuacji drugiej. Odbyna się narada w sprawie procesu. Wysuwane są kandydatury oskarżonych. Arystokrata, który zgwałcił swoją córkę, okazuje się być złym kandydatem: „arystokraci są już tak bardzo zastrachani, że już i tak nie możemy nawet marzyć o najskromniejszej rewolucji z ich strony, trzeba ich trochę ośmielić”. Upada projekt wytoczenia publicznego procesu przeciw kapłanowi, fałszującemu wyrocznie. Procesy religijne stały się bowiem w ostatnich czasach nagminne, a tu potrzebny jest proces szokujący, jedyny w swoim rodzaju. Jeden z uczestników spotkania przypomina, iż wpłynęło oskarżenie przeciw Sokratesowi, dotyczące demoralizacji młodzieży. Dyskusja nie prowadzi do ostatecznych rozstrzygnięć, ale obradujący skłaniają się ku ostatniej kandydaturze.

Ale kończmy już, panowie. Nie wiem tylko czy jesteśmy już dość obrzydliwi

pada po raz kolejny znana kwestia.

Jak nietrudno zauważyć, w cytowanych dialogach kontynuuje Herbert strategię mowy ezopowej, stosowaną wcześniej w „scenie alegorycznej”. Zjawiskiem gruntownie nowym jest natomiast autotematyzm. Owo „kończmy już”, wypowiedane kilkakrotnie w finale rozmowy, to sygnał, poprzez który mówiące głosy wyrażają znudzenie przedłużającą się grą. A równocześnie pytanie „czy jesteśmy dość obrzydliwi” ujawnia perwersyjną przyjemność w wywieraniu możliwie najgorszego wrażenia na świadkach owej gry. Tendencja autotematyczna przybiera na sile – w jednym z zapisków Herbert projektuje krótkie didaskalia, informujące o „głosie zza sceny”, wydającym stanowczą komendę:

Niech wejdzie chór

Rzeczywistość przedstawiona na scenie zostaje tym samym zdemaskowana jako rzeczywistość reżyserowana, organizowana – spoza sceny. Co więcej, reżyserowana niezbyt sprawnie, po partacku, skoro nie obeszło się bez mało dyskretnego instruowania wykonawców. W skutek ich nieporadności forma spektaklu kruszy się, zarysowuje; przez nadwątloną iluzję przeziera liche rzemiosło. Podczas wygłaszania kwestii chórzyci poprawiają kostiumy i charakteryzacje. Całości dopełnia znana kwestia: „No, kończmy, panowie. Nie wiem tylko czy jesteśmy już dość obrzydliwi”, tym razem wypowiedana przez postać określoną jako Prolog I (wyjątek od zasady nieoznaczania kwestii imionami).

Warto postawić pytanie o funkcje autotematycznych chwytów w Herbertowskich dialogach. Czy w ogóle mamy tu do czynienia z czymś więcej niż z prostą radością początkującego autora, który odkrył nową dla siebie konwencję i teraz cieszy się nią jak zabawką? Skłonny byłbym twierdzić, że jednak – tak. Na scenie,

imitującej pejzaż antycznego miasta, stoją postaci w kostiumach kojarzących się z szatami antycznymi i rozprawiają o Sokratesie, antycznym filozofie. Dwie strony uczestniczące w wydarzeniu teatralnym, scena i widownia, zgodnie respektują pakt, w myśl którego przedstawione wydarzenia są wydarzeniami starożytnymi, a akcja rozgrywa się w starożytności. Jeśli nagle jedna z postaci oświadczy, że pora już kończyć występ, historyczna rzeczywistość przedstawiona zostanie obnażona jako tylko gra. A tym samym czas, za sprawą konwencji przemieniony w „epokę Sokratesa”, ujawni się w sposób fizycznie doświadczalny, jako tylko terażniejszość, to znaczy ta chwila obecna, w której widzowie siedzą na krzesłach, a aktorzy jawnie bawią się widowiskiem o Sokratesie. Ten mechanizm – tak oczywisty, że właściwie niewymagający objaśnienia – spełnia w utworze Herberta ważną rolę. Staje się swoistym mechanizmem interpretującym, objaśniającym sens spektaklu. Jeśli bowiem podkreślenie fikcjonalności czasu starożytnego skłania uwagę ku terażniejszości, to tym samym terażniejszość może ujawnić się jako właściwy temat utworu. Terażniejszość, to jest ta rzeczywistość, którą zgromadzeni w teatrze ludzie, aktorzy i widzowie, znają i do której wrócą – po skończonym spektaklu.

Tak więc dwie strategie określające kształt dialogów z notatnika – aluzyjność i autotematyzm – są ze sobą sprzężone we wspólnym działaniu i wzajemnie się uwypuklają. Autotematyzm obnaża rzeczywistość historyczną jako tylko grę, ale i aż grę. Bo właśnie „gra”, bardziej niż „naiwny” dramat historyczny, ma szansę stać się parabolą, zdolną opisywać rzeczywistość nieograniczoną do ram jednej epoki i jednej fabuły. Z kolei technika aluzji pozwala znaleźć punkt zaczepienia – we współczesności.

Przesilenie dramatu

Pora określić wzajemną relację omówionych powyżej rękopisów i prób dramatycznych. Oba teksty świadczą o historiozoficznej intencji autora; diametralnie różne są natomiast sposoby przekładania refleksji kulturowej i cywilizacyjnej na język dramatu oraz teatru. *Sokrates. Dramat* godzi anachroniczny model sceny sprzed Wielkiej Reformy z koncepcją widowiska odrealnionego, onirycznego. Dialogi zapisywane w notatniku nr 2 są opozycyjne w równym stopniu wobec obu tych możliwości. Przeciwstawiają im bowiem projekt teatru teatralnego, który zajmuje się sam sobą i – paradoksalnie – w ten sposób dociera do rzeczywistości historycznej, pozateatralnej.

Nasuwa się następujący komentarz: już w końcu lat czterdziestych Herbertowski projekt dramatyczny, skupiony wokół tematu Sokratejskiego, osiągnął taki punkt rozwoju, który można określić mianem przesilenia. Pierwsza próba pisarska zaowocowała stworzeniem ramy fabularnej, pomysłem na akcję, sekwencją gotowych scen, która jednakowoż posiadała pewne luki fabularne. Próba druga przyniosła szkice sytuacji scenicznych, mogących częściowo zapełnić puste miejsca, ale zarazem oznaczała nieodwracalną zmianę w samym sposobie kształtowania materii dramatycznej. Trudno było liczyć na możliwość porozumienia między

tymi wariantami. „Dramat bebeszy się we mnie” – tak pisał Zbigniew Herbert do Jerzego Zawieyskiego w liście z dnia 22 X 1949. Wielce prawdopodobne, że to kolokwialne, a zarazem ekspresywne określenie odnosi się właśnie do omawianej powyżej sytuacji. Nie tylko sukces artystyczny, ale w ogóle sam byt utworu jako całości skomponowanej i zamkniętej pod względem fabularnym, artystycznym i myślowym, uzależniony został od tego, czy młody autor zapanuje nad konfliktogenną wielością rozwiązań formalnych, wykazując się konsekwencją, świadomością i talentem.

Niestety, nawet archiwalna kwerenda nie pozwala zrekonstruować dalszej ewolucji projektu dramatycznego. Nie zachowały się żadne rękopisy bądź notatki związane z dramatem o Sokratesie, które pochodziłyby z lat 1950-1954. Chronologicznie następnym dokumentem (po dialogach z notatnika), poświadczającym rozwój projektu, jest dopiero pierwszy rękopis *Jaskini filozofów*, datowany na styczeń-kwiecień 1955. Dalsze ogniwa w łańcuchu to: drugi rękopis (czystopis) i wersja maszynopisowa, w której dramat uzyskuje niemal ostateczną postać⁸. Możemy zatem uchwycić początek i rezultat procesu twórczego. Co działo się z projektem dramatycznym pomiędzy wyznaczonymi datami krańcowymi, o tym trudno wyrokować. Wątpliwe, aby po dwóch wczesnych próbach z okolic roku 1948 Herbert zarzucił pracę nad dramatem o Sokratesie i wrócił do pomysłu dopiero w roku 1955. Przeczy temu fakt, iż pierwszy (zachowany) rękopis *Jaskini filozofów*, datowany na styczeń-kwiecień 1955, charakteryzuje się stosunkowo niewielką ilością skreśleń, dopisków i poprawek. Sprawia on tym samym wrażenie tekstu, pisanego w oparciu o jakieś warianty wcześniejsze, notatki czy próby.

Obraz komplikują jeszcze pewne wzmianki listowne i archiwalne, świadczące o tym, że w latach pięćdziesiątych Herbert pracował nad odrębnym projektem dramatycznym, skupionym wokół Nietzscheańskiej idei Powrotu. W liście do Haliny Misiółkowej z 12 III 1951 poeta wzmiankuje o „nowym dramacie” i dwu możliwych tytułach: *Kolo* albo *Powrót*⁹. Dodajmy, że dwa lata później, w roku 1953, zwierza się Henrykowi Elzenbergowi: „Jestem pod świeżym wpływem Nietzschego. Doznałem bardzo wielu zapładniających i olśniewających myśli na temat «wiecznego powrotu»”¹⁰. Wreszcie w papierach z okolic roku 1954 zachowała się

⁸ Niemal, bo pewne różnice, szczegółowe, ale ważne, zachodzą pomiędzy rękopisem z 1955 roku, czystopisem, wersją w maszynopisie, tekstem publikowanym w „Twórczości” i wreszcie wydaniem książkowym. Zagadnienie to wykracza jednak poza niniejsze ujęcie.

⁹ Listy Zbigniewa Herberta do Haliny Misiółkowej zostały wydane (bez zgody spadkobierczyń poety) pt. *Listy do muzy* w sposób niedbały, nieprofesjonalny, co nie zmienia faktu, że pewne fragmenty tej korespondencji są ciekawym i ważnym kontekstem dla wczesnej twórczości Herberta (Z. Herbert *Listy do muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*, Wydawnictwo Małgorzata Marchlewska, Gdynia 2000).

¹⁰ Z. Herbert, H. Elzenberg *Korespondencja*, red. i posł. B. Toruńczyk, Fundacja „Zeszytów Literackich”, Warszawa 2002, s. 54.

luźna karta z próbą dramatyczną i tytułem *Wieczny Powrót. Prolog*. Zapisane zostały jednak ledwie trzy wersy, z których pierwszy brzmi „Ach gdybym kiedy mógł wydobyć głos”, pozostałe są zaś prawie nieczytelne. Na tym próba tekstowa się urywa, choć poeta nie rozstał się jeszcze z myślą o dziwnym utworze. W notatniku z roku 1956, a więc zapisanym już po ukończeniu *Jaskini filozofów*, znajduje się krótki plan dramatu o Wiecznym Powrocie. Trudno wszakże na jego podstawie wyciągać głębsze wnioski, a to z dwóch powodów: niskiej czytelności zapisu i wysokiej enigmatyczności sformułowań. Tyle można się domyśleć, że dramat miał być ujęty w akty, każdy akt posiadał, wedle planu, strukturę dnia, dzielonego na trzy pory: rano, południe, wieczór. Bohater dramatyczny (bliżej niesprecyzowany) miał się budzić, zasypiać i chyba równocześnie – w planie symbolicznym – umierać, nadal żyć. Zagadką pozostaje jednak treść, która powinna ów schemat wypełnić. Być może zresztą treści takiej Herbert w ogóle się nie dopracował, a idea dramatu o Wiecznym Powrocie była tylko mglistą intencją?

Warto zwrócić uwagę na to, że sam motyw „powrotu”, „koła”, „nawrotu” koresponduje z motywem „powtórzenia”, „repetycji”, obecnym w projekcie dramatu sokratejskiego od samego początku. „Scena alegoryczna” przedstawiała przecięż wznowiony proces filozofa. W *Jaskini filozofów* powrót stał się natomiast jednym z naczelných, organizujących całość chwytów kompozycyjnych¹¹. Bliżej przez Herberta niesprecyzowany zamysł dramatu o Wiecznym Powrocie nie musi być zatem postrzegany jako projekt silnie alternatywny wobec dramatu sokratejskiego.

Jaskinia filozofów – tragedia nieudana

W jaki sposób i w jakim sensie *Jaskinia filozofów* wieńczy Herbertowską przygodę z zapoczątkowaną około roku 1948 formą? Sądzę, że istotę problemu uchwycić można następująco. Herbertowski projekt dramatyczny z lat 1948-1955 przenika jedno, zasadnicze pytanie: jak powinien wyglądać dramatyczny/teatralny kształt pesymistycznej refleksji o historii, cywilizacji, kulturze, polityce. Próbami odpowiedzi były wczesne realizacje z roku 1948. Odpowiedzią decydującą i dojrzałą okazała się *Jaskinia filozofów*. Herbert definitywnie odrzucił rozwiązanie przyjęte w utworze *Sokrates. Dramat*. W roku 1955 dla poety nie był już atrakcyjny zabieg odrealnienia przestrzeni scenicznej, łamiący umowność widowiska kostiu-

¹¹ Por. zdanie wypowiedziane przez Chór aż trzykrotnie: „Gramy do końca, a potem jeszcze raz”. Zdanie to jest wysoce wieloznaczne, funkcjonuje na kilku poziomach rzeczywistości. Po pierwsze, odnosi się do konkretnej czynności wykonywanej przez mieszczan – chórzystów, czyli do gry w kości. Po drugie, może być czytane jako stwierdzenie metateatralne, informujące o wznowieniu spektaklu (wypowiedzenie takiej kwestii w finale dramatu niejako zaprasza czytelnika do wznowienia aktu lekturowego). I wreszcie po trzecie, funkcjonuje także w planie refleksji historiozoficznej. Zwraca wówczas uwagę na problem powtarzalności zła, przemocy, kłamstwa i okrucieństwa w ludzkiej historii.

mowego i stwarzający „miejsce metahistoryczne”, na którym dopiero można mówić swobodnie – o historii. Herbert podjął natomiast program oparty o zasadę autotematyzmu, zarysowany w notatniku z roku 1948.

Manifestowana teatralność teatru stała się w *Jaskini filozofów* formalnym wyrazem autorskich przekonań o cywilizacyjnym, kulturowym, moralnym kryzysie współczesności. Teatr zdradza swą teatralność dlatego, że się nie udaje. Ale istotne jest, jaki to model teatru i jaki model dramatu nie udał się autorowi i aktorom (oraz widzom, oczywiście). Herbert przemyślnie skonstruował system sygnałów, identyfikujących formę dramatyczną i teatralną, podskórnie obecną w *Jaskini filozofów*, zawsze jednak w postaci karykaturalnej, pokracznej, wypaczonej. Adres odniesienia jest czytelny – tragedia grecka. Sygnałami informującymi są: ostentacyjne wręcz przestrzeganie tzw. trzech jedności (a więc ideałów formalnych, które w świadomości kultury europejskiej zostały ściśle związane z formą tragiczną), kompozycyjny podział na prolog, akty i epilog oraz obecność Chóru. Ten ostatni poddany został przemyślanym procedurom deprecjonującym. Świadczy o tym już sam sposób pojawienia się chórzystów w *Prologu*, tak jak został on opisany w didaskaliach: „Muzyka. Na tle hałasu bębna i miedzi przeszywający głos piszczałki. Scena pusta, bez żadnych dekoracji. Wchodzą osoby chóru ubrane w krótkie jasne sukienki, na głowach papierowe spiczaste czapeczki. Twarze mocno upudrowane”.

Warto zastanowić się nad sposobem, w jaki Herbert konstituuje byt Chóru w samym języku, w słowie mówionym ze sceny. Tutaj bowiem deprecjacja instancji Chóru przebiega, moim zdaniem, najciekawiej. Właśnie w języku realizuje się postawa, którą określiłbym jako skrajny cynizm¹², stosunek cyniczny do protagonisty, do świata, w którym bohater działa, do reguł rządzących rzeczywistością i wreszcie – do sztuki, czyli zdolności zdawania relacji o świecie i bohaterze. Cecha ta najostrzej odróżnia Chór Herberta od chóru antycznej tragedii, który wypełniając swą komentatorską rolę, respektował wizję świata, będącą fundamentem danej tragedii. Niewiele z tej postawy pozostało chórzystom *Jaskini filozofów*, którzy w Prologu operują językiem zblazowanych inteligentów, sprawnych w operowaniu pojęciami, gotowych zawsze do parodiowania aktualnie obranego stylu:

CHÓRZYSTA I

Sztuka, jako się rzekło, o filozofie

CHÓRZYSTA II

Który żył długo

CHÓRZYSTA III

Działął na niwie oświaty.

¹² Operując pojęciem „cynizmu” oddalam pojęcie „ironii”, tradycyjnie związane z poezją Herberta. Sądzę bowiem, że właśnie „cynizm” opisuje postawę Chórzystów, której dominantą jest bierność, zgoda na amoralną rzeczywistość, dostosowanie do okoliczności oraz wszystko unicestwiająca kpina jako odniesienie do świata. Postawa ta wydaje się odmienna od „ironii” Herbertowskich podmiotów mówiących, będącej próbą demaskacji, osądzenia rzeczywistości.

Interpretacje

CHÓRZYSTA IV

Ale nie umarł śmiercią naturalną

CHÓRZYSTA V

Co daje postaci posmak sensacji

CHÓRZYSTA VI

A także szczyptę heroizmu.

Prezentowanie treści sztuki – naturalna funkcja prologu – staje się dla Chóru jedynie okazją do kpin z utartych klisz językowych, gotowych schematów wypowiedzi. Właściwie każde sięgnięcie po słowo, każdy kontakt z żywą materią języka przeradza się w mniej lub bardziej wyraźne przywołanie jakiegoś s t y l u wypowiedzi. Tym samym akt mówienia staje się dla Chóru przede wszystkim grą, z której czerpie się satysfakcję. Jest to satysfakcja płynąca ze świadomości pełnego panowania nad grą, możliwego dzięki perfekcyjnej znajomości reguł.

Problem polega na tym, że Chórzyści nie potrafią – na płaszczyźnie języka – oddzielić samych siebie od owej gry. Są nie tyle użytkownikami parodii, ale raczej figurami oddanymi jej w użycie, niepotrafiącymi poza nią przemawiać. Precyzując: Chór Herberta jest już (i tylko) samą parodią Chóru. Zwróćmy uwagę – wyraźna ciągłość zachodzi pomiędzy taką wizją Chóru tragicznego, a kreacją ateńskich mieszczan – dekadentów, zarysowaną około siedem lat wcześniej w dialogach *Do mojej faskini Platona*. Obie zbiorowości sceniczne łączy nihilizm, zwątpienie w sens własnego działania, raczej igranie konwencjami i maskami niż aktywna i twórcza obecność. A także: poczucie uczestniczenia w schyłku formacji dziejowej i kulturowej.

Jaki jest zatem rezultat podjętej przez Herberta „gry z tragedią”? Najprościej można powiedzieć, iż tragedia się „nie udaje”. Owszem, są do dyspozycji gotowe materiały konstrukcyjne: prolog, epilog, chór. Zachowały się konwencje dramaturgiczne i można je zastosować. A jednak, złożone razem, elementy te nie tworzą całości. Tragedia chwieje się w posadach, pokracznie, przechodzi w tonację buffo, kpinę, w negację samej siebie. Z pewnością intencją poety nie było napiętnowanie formy tragicznej jako przestarzałej i już nieaktualnej. Jeśli nieudany eksperyment tragiczny miał stanowić akt oskarżenia, to celował on raczej w samego autora oraz w czytelników-widzów, wreszcie – we współczesną kulturę. Albowiem współczesność i jej obywatele nie dorastają do miary tragedii. „Nieobecność tragedii w jakimś obszarze lub w jakimś momencie rozwoju kultury uniwersalnej czy narodowej od dawna bywała postrzegana jako sygnał kryzysu duchowego¹³ – pisała Ewa Miodońska-Brookes w szkicu poświęconym *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego i jego szeroko pojętym kontekstom.

Widzenie rzeczywistości człowieka współczesnego, żyjącego w połowie XX stulecia, jako nietragicznej zdaje się stale towarzyszyć Herbertowi na poszczególnych etapach rozwoju projektu dramatycznego. Co jednak podlega zmianie, to diagnoza przyczyn „wyjałowienia z tragizmu”. Inna w młodzieńczym utworze *Sokrates*.

Dramat, inna w Jaskini filozofów. We wszystkich zachowanych próbach dramatycznych obecny jest jeden znamieny motyw, „obsługujący” temat zaniku tragiczności: wyobrażenie komarów-małych Eryni. Przemiany tego motywu w toku pracy nad projektem dramatycznym są znaczące i wiele mówią o ewolucji Herbertowskiego poczucia „tragizmu niemożliwego”. Warto przyrzeć im się dokładniej.

Komary i erynie – historia jednego motywu

Po raz pierwszy małe Erynie pojawiły się w „scenie alegorycznej”:

PRZEWODNICZĄCY

Więc powiadasz, że bałeś się śmierci?

SOKRATES

Tak, obywatelu, każdy zdrowy człowiek boi się śmierci. Pomyślcie: jestem a potem mnie nie ma. Ani tu, ani tam, nigdzie. Ani trochę, ani nawet tak jak we śnie. Nie ma. Ale my jesteśmy. Wy jesteście i ja z wami jestem. Ja jestem, jestem, jestem, jestem (zachłystuje się tym słowem).

Obywatele: Wulgarny egzystencjalizm

S: To jedyna filozofia. To lekarstwo na malarię.

O: Milcz. Zamknąć okna

S: (odzyskuje przewagę) Tak, obywatelu, to straszne słowa. Bogowie odeszli od nas – zostały małe Erynie – komary

Komary brzęczą

Obywatele: Milcz, milcz. Zamknijcie okna.

Sokrates sformułował pewną propozycję filozoficzną: losem człowieka jest trwać w zawieszeniu między przerażeniem niebytem i zachwytem nad bytem. A następnie odsonił źródła takiej filozofii: samotność człowieka opuszczonego przez bogów. Filozofia egzystencjalna, to jest taka, która rodzi się z przerażenia niebytem i z tej trwogi ucieka w ekstatyczną pochwałę samego faktu istnienia, uznana zostaje przez Sokratesa za jedynie możliwą w zrujnowanym pejzażu ludzkiej myśli, jaki pozostał po „odejściu bogów”.

Proweniencja motywu „odejścia bogów” wydaje się dość oczywista. Z pewnością zaważył tutaj silny wpływ refleksji i stylistyki (może bardziej stylistyki?) Fryderyka Nietzschego. Herbert pod koniec lat czterdziestych i w początkach pięćdziesiątych był pilnym czytelnikiem dzieł niemieckiego filozofa, o czym najlepiej świadczą zapiski w notatnikach, w postaci obszernych cytatów, komentarzy i podsumowań¹⁴. Świadomość Sokratesa w „scenie alegorycznej” jest świadomością „postnietzscheańską”; tkwi w niej wiedza o „śmierci Boga”, która postawiła przed człowiekiem konieczność stworzenia własnego sensu egzystencjalnego. Zwróćmy jednak uwagę na to, co zmienia w sferze znaczeń tej sceny wyobrażenie komarów-małych Eryni jako motyw diagnozujący rzeczywistość po „śmierci Boga”. Dopóki Sokrates przedstawiał grozę śmierci, czyli grozę nieistnienia, obywatele zachowy-

¹⁴ Por. Z. Herbert, H. Elzenberg *Korespondencja*, s. 28.

wali spokój. Dopiero wtargnięcie komarów-Erynii wywołuje przerażenie. Grozę budzi nie – opuszczenie ludzi przez bogów, nie dekonstrukcja religijnej wizji świata, ale raczej fakt, iż okazała się ona częściowa. Likwidacji podlega bowiem idea opatrności – ale nie idea kary. Człowiek nie może już odwołać się do opieki innej niż własna, nie może szukać przebaczenia poza światem ludzkim, ale może i powinien oczekiwać kary – za sam fakt istnienia. Instytucja kary zostaje wydrażona – znika bowiem jej sens moralny – a pozostaje to, co wedle religijnej wizji świata miało stanowić tylko sposób działania: cierpienie. Wpływ Nietzschego na myślowy kształt wczesnej próby dramatycznej jest więc tyleż silny, co ograniczony, jakby natychmiast natrafiał na opór, kontrę. W świecie Herberta niemożliwy wydaje się „skok w wiedzę radosną”, przejście od świadomości opuszczenia przez Boga do afirmacji niewinnego stawania się. Nie ma niewinności tam, gdzie są erynie – choćby pod postacią komarów.

Cóż jednak oznacza skarlenie groźnych demonów zemsty? Sądzę, iż zawarte tu zostało pewne przesłanie. Wyzucie z religijnej wizji świata jest też wyzuciem z prawdziwie wielkiej skali refleksji i wyobraźni. Orestesa, który naruszył prawo bogów, mogły ścigać czarne, groźne, antropomorficzne postaci. Bohaterów dramatu Herberta, żyjących pod pustym niebem, ścigają już tylko owady. Przejście od antropomorficznej postaci do mniej rozwiniętej formy bytu staje się jakby wizualizacją degradacji, jaką przeszedł świat po „śmierci Boga”. Czy jednak w pełni właściwe jest stwierdzenie, iż Erynie bohaterów dramatu to już tylko owady? Chyba należałoby skorygować: tylko i aż. Małe Erynie straciły dostojność Erynii Orestesowych, ale zachowały pełną moc prześladowania ludzi. Innymi słowy: świat po „śmierci Boga” jest mniej wzniosły, ale nie mniej straszny. Co więcej, perspektywa religijna, jaką dysponował twórca *Orestei*, pozwalała zachować nadzieję na przestoczenie Erynii – w Eumenidy. Takiej nadziei i takiej perspektywy wydają się pozbawieni bohaterowie Herberta.

Wystarczy jednak zajrzeć do drugiego zachowanego rękopisu, do dialogów z notnika, by zobaczyć, iż motyw małych Erynii zyskał szybko odmienne naświetlenie:

- Wieczór z domu nie można wychodzić. Całe chmury
- Pobożni mówią, że komary to erynie
- Mitologia zmałała, zmałały erynie
- To i Zeus też mały za przeproszeniem jak tygodniowy prosiak.
- Inflacja obywatela na całej linii

Herbert zdecydował się tym razem osadzić motyw komarów-Erynii w innym kontekście leksykalnym i w odmiennej aurze emocjonalnej. Jeśli poprzednio inwazja komarów spotkała się z reakcją gwałtowną, wyrażoną panicznymi eksklamacjami, teraz jest ona przedmiotem narzekania – to już istotna zmiana. Dalej, widoczne jest odjęcie powagi: metamorfoza Erynii staje się efektem *buffo*, składnikiem „dekadenckiej” świadomości mieszczan, zaczątkiem prymitywnego konceptu, który wyraża ogólną frustrację, pogardę dla rozpadających się instytucji religijno-państwowych.

Antoniuk Zbigniewa Herberta przygoda z formą dramatyczną

Takie ujęcie tematu jest już wyraźnym krokiem w kierunku *Jaskini filozofów*, gdzie komary-Erynie nie są zjawiskiem, które mogłoby przerażać. „No, żegnam. Tępcie komary i idealizm” – rzuca na odchodnym Opiekun Zwłok. Możliwość tragizmu podlega więc bardzo drastycznej redukcji. Obecność Eryinii, nawet skarłatych, oznacza przecież choćby cień poczucia winy, a tym samym szansę – na oczyszczenie. Przekreśla ją dopiero recepta tępego doktrynera, przyjęta z wyraźną ulgą przez Chórzystów, którzy mogą spokojnie oddać się grze w kości. Zwycięża ludzkość, ta zapowiedziana już w Prologu, ludzkość wyzwolona: od wątpliwości i sztuki.

CHÓRZYSTA I

Autor kazał przeprosić i powiedzieć, że odpowiedzi nie da. [...]

CHÓRZYSTA VI

I my, którzy sztukę godzenia się na wszystko doprowadziliśmy do szczytu, także z tym musimy się pogodzić.

CHÓRZYSTA I

Okolicznością łagodzącą jest fakt, że sztuka pochodzi z czasów zamierzchłych.

CHÓRZYSTA II

Wtedy technika przesłuchań stała na niskim poziomie.

CHÓRZYSTA III

Sokrates dopiero wynalazł dialektykę.

CHÓRZYSTA IV

Praktyczny podręcznik dla sędziów śledczych został opracowany znacznie później.

CHÓRZYSTA V

Dlatego oskarżony tak długo się bronił.

CHÓRZYSTA VI

A głowa jego, wyrzucona na wysoki brzeg naszych czasów, ma zamazane rysy.

CHÓRZYSTA I

My nie zrobimy potomnym takiego kawału.

CHÓRZYSTA II

Wszyscy wysłani na tamtą stronę będą mieli do szyi przytwierdzony kamień z parasolem, na który umarli. [...]

CHÓRZYSTA V

W ten sposób ludzkość wyzwolona będzie od dramatów i od sztuki, która rodzi się z wątplenia.

CHÓRZYSTA I

I zostanie tylko historia dowiedziona sposobem geometrycznym.

Cywilizacja triumfująca, uzbrojona przeciw Eryniom w środki owadobójcze, wyzbyta wszelkich duchowych ekscesów, radząca sobie doskonale bez pojęcia winy, bez wyrzutów sumienia. Pytanie zasadnicze i, jak uważam, płynące z tekstu Herberta brzmi: czy jeszcze ludzka? O ile bowiem w utworze młodzieńczym *Sokrates. Dramat* esencją grozy było „odejście bogów” i samotność człowieka, o tyle w *Jaskini filozofów* jest nią odczłowieczenie ludzkiego bytu. Tym samym dramat urasta do rangi jednej z najbardziej pesymistycznych wypowiedzi Zbigniewa Herberta na temat kondycji duchowej współczesnego człowieka. (Jako najbliższy kontekst wewnętrzny, ustanowiony w obrębie samej twórczości poety, wskazałbym tu wiersz *Bęben*). Świat zmierza nieuchronnie ku przerażającej epoce tryumfującego totali-

taryzmu, kiedy nad umysłami i duszami ludzkimi zapanuje niepodzielna Władza, co musi oznaczać jedno – śmierć sztuki. Niewątpliwie, Chór obarczony taką fatalistyczną, katastroficzną świadomością mógł stać się chórem cynicznym, zastygnąć w pozycji parodii, tracąc legitymizację dla swego istnienia i swej misji.

Warto zastanowić się przez moment nad proveniencją tego rodzaju pesymizmu. Nie ulega bowiem wątpliwości, że prezentowane poglądy nie posiadają znamienia oryginalności. Pod rozwagę poddaję następujące inspiracje: Stanisław Ignacy Witkiewicz oraz Aldous Huxley. Witkacowskie przeczucie końca religii, filozofii, sztuki, metafizyki w obliczu ery zrównania, uspołecznienia, mechanizacji... Huxlejowska wizja nowego wspaniałego świata, w którym tradycja kultury europejskiej zostaje zapoznana, co jest ściśle związane z utratą samej esencji człowieczeństwa, poddanej medycznym i psychologicznym manipulacjom... Zapewne, myślenie polskiego katastrofisty i myślenie angielskiego antyutopisty nie jest tożsame, inne są uwarunkowania, konteksty. Chciałbym wszakże podkreślić, że obaj pisarze powinni zostać dostrzeżeni jako intelektualni patroni dramatu Herberta, w tym sensie, w jakim jest ów dramat pesymistyczną wizją procesu historycznego jako postępującej zagłady człowieczeństwa. Teza o takim patronacie ma na swoje poparcie określone dane i fakty. Że Herbert był zaznajomiony z twórczością Witkacego wydaje się oczywiste, a potwierdzeniem owego założenia są wzmianki i odniesienia do twórcy *Mątwy* w felietonach z lat 1949–1957¹⁵. Co się tyczy Huxleya: polskie wydanie *The Brave New World* ukazało się w roku 1934 i można by formułować rozmaite domysły, czy utwór ten znalazł się w kręgu lektur Herberta – gdyby nie ciekawy passus z listu do Haliny Misiolkowej, datowanego na 31 stycznia 1952 roku: „Czytam także A. Huxleya *Muzyka nocą* takie świetne eseje o sztuce i nie o sztuce. Jego książkę *Nowy wspaniały świat* powinnaś koniecznie przeczytać, bo na czasie i jedna z tych, po których potomni będą rozpoznawali nasze zmierzwione twarze”¹⁶. Nasuwa się myśl, iż powstaniu *Jaskini filozofów* towarzyszyła podobna ambicja: stworzyć dzieło, po którym potomni rozpoznają zmierzwione twarze przodków.

Punkt dojścia: dramat niekonkluzywny

Próbowałem spojrzeć na wczesne próby Zbigniewa Herberta, a następnie na jego dzieło finalne w taki sposób, by po pierwsze: dostrzec *continuum* procesu twórczego, po drugie: zobaczyć jak kształtowało się i jak zmieniało myślenie poety o formie dramatycznej. Ambicja historiozoficzna, chęć znalezienia płaszczyzny porównania „czasu Sokratesa” i „współczesności” szybko zniechęciła Herberta do formuły „płaskiego” fresku widowiska historycznego. Ta sama ambicja stała się –

¹⁵ Zob. Z. Herbert *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone: 1948-1998*, oprac. P. Kądziela, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2001, s. 240, 313, 332, 493-494, 598-600.

¹⁶ Z. Herbert *Listy do muzy...*, s. 65.

w moim mniemaniu – motywem sprawczym wielu poszukiwań dramaturgicznych, próbowania nowych konwencji i rozwiązań formalnych. Doprowadziła młodego autora do tak odmiennych modeli teatru, jak „scena alegoryczna”, utrzymana w rejestrze oniryczno-wizyjnym i „gra autotematyczna”. W dziele finalnym zebrane doświadczenia złożyły się w całość, zaś interakcja między refleksją historiozoficzną a sposobem kształtowania formy dramatycznej osiągnęła najwyższy stopień intensywności. Pesymistyczna wizja cywilizacyjna stała się bowiem źródłem zakwestionowania formy, i to formy najdoskonalszej, bo tragicznej. Na oczach czytelnika i widza teatralnego Herbert przeprowadził pokaz: proszę, są do dyspozycji gotowe materiały konstrukcyjne, prolog, epilog, chór, zachowały się konwencje dramaturgiczne i można je zastosować. A jednak, złożone razem, elementy te nie stworzą już całości. Jako rezultat wyłoniła się „tragedia” sama siebie podająca w wątpliwość, „forma nieczysta”, bo angażująca także konwencje o odmiennym rodowodzie kulturowym (por. „intermedium” jako nazwa jednego ze strukturalnych elementów dramatu Herberta). I tak właśnie, na sposób ironiczny, spełnił się wyrażany sześć lat wcześniej zamiar stworzenia dramatu „który z całą odwagą i świadomością stosuje konwencje dramatyczne, te, bez których nie można zrozumieć ani dramatu greckiego, ani misterium”¹⁷.

Przygoda z formą nie doprowadziła jednak Herberta do samej tylko negacji i destrukcji formalnej, to oczywiste. Mniej oczywiste jest jednak zrozumienie istoty tego, czym ostatecznie pod piórem Herberta stał się utwór o Sokratesie. Użyję tu skrótu: d r a m a t n i e k o n k l u z y w n y. Likwidacja autorytetów formalnych (konwencji, gatunku, struktur i instancji nadawczych, takich jak chór) sprawia, iż otwiera się pole dyskusji dla wielu wzajemnie sprzecznych racji, wizji świata, (w mniejszym stopniu, choć także) języków. Tej dyskusji nie należy puentować (czego nie mogła często zrozumieć krytyka literacka¹⁸), gdyż nie prowadzi ona, bo prowadzić nie może, do ostatecznego rezultatu myślowego, ale jest po prostu kształtem dynamicznego procesu myślenia.

¹⁷ Z. Herbert, J. Zawieyski *Korespondencja*, s. 26.

¹⁸ Komentatorzy *Jaskini filozofów* dokonali wielu rozpoznań, kluczowych dla zrozumienia sensu dramatu, bliższych i dalszych kontekstów, stosunku do źródeł, konstrukcyjnej logiki oraz miejsca utworu w całości wypowiedzi artystycznej Zbigniewa Herberta. Zarazem jednak rysem charakterystycznym tego odbioru wydaje się być predylekcja do odnajdywania w utworze jakiegoś rodzaju przesłania filozoficznego, tezy światopoglądowej, z czym wiązało się często traktowanie protagonisty w kategoriach swoistego rezonera (tendencja ta zadziałała, w różnym nasileniu, w wielu dotychczasowych interpretacjach, bodaj najjaskrawszym przykładem jest klasyczny już artykuł Marty Pivińskiej *Zbigniew Herbert i jego dramaty*). Opisany modus interpretacji w sposób wyrazisty i świadomy uchyla dopiero analiza Haliny Filipowicz (*Szklane oczy Hery*), eksponująca niekoherencję (konstrukcji postaci, struktury dramatycznej, refleksji) jako główny walor tekstu Herberta.

Interpretacje

W roku 1957, a więc już po publikacji *Jaskini filozofów*, Herbert napisał niewielki artykuł poświęcony sztukom Witkacego. Próbując scharakteryzować model dramaturgii genialnego zakopiańczyka, napisał wówczas coś, co w kontekście niedawno ukończonego dzieła własnego, wydaje się być niejawnym autokomentarzem:

dramat Witkiewicza jest w ścisłym tego słowa znaczeniu filozoficzny, gdzie głównym elementem akcji jest proces intelektualny, starcie tez i antytez, stawianie problemów i próba ich rozwiązania za pomocą argumentów, a nie psychologii czy przebiegu zdarzeń. [...] istotne węzły dramatyczne to są problemy [...] akcja polega na ostrzeliwaniu tych problemów przez różne stanowiska filozoficzne, a nie na perypetiach osób, które w końcu giną, a na scenie pozostają nierozwikłane zagadki i prowokujące tajemnice.¹⁹

Abstract

Mateusz ANTONIUK
Jagiellonian University (Kraków)

Zbigniew Herbert's adventure with the dramatic form. From a historical spectacle to a non-conclusive drama

An attempted reconstruction of the dramatist thread in Zbigniew Herbert's early literary works (1948-1956). The author has used the outcome of his archival enquiry that unveils the hitherto unpublished and uncommented dramatic attempts dated late 1940s. Observed is also *Jaskinia filozofów* ['The cave of philosophers'], a piece published in 1956.

The article aims at describing Z. Herbert's experience as a playwright in diachronic categories. It attempts at naming and describing the changes in the way the dramatic form was shaped, whilst also setting the line of evolution: from a historical spectacle through an oneiric convention, increasingly self-thematic tendencies, up to the final work, summarising the formal experiment that had been developing for some seven years. At the background of the analyses, the question emerges about the motivation and semantics of the dramaturgical forms and solutions.