

**„Krasnoludki rosną w lesie”. Żywioł groteski  
i mowy dziecięcej w prozie poetyckiej  
Zbigniewa Herberta**

Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska

Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska

## „Krasnoludki rosną w lesie”. Żywioł groteski i mowy dziecięcej w prozie poetyckiej Zbigniewa Herberta

Zbigniew Herbert, będąc jeszcze na początku swej drogi twórczej, w liście do Haliny Misiólkowej ze stycznia 1955 roku napisał:

Najczęściej teraz patrzę na świat przez wizjer groteski (*Sprawa słonia*). Wydaje mi się, że więcej można tą formą wyrazić niż starym realistyczno-psychologicznym trybem (mechanizm, nonsens)<sup>1</sup>.

Wypowiedź ta dotyczy prób prozatorskich<sup>2</sup>, lecz żywioł groteski ujawnia się także w poezji Herberta. Godna uwagi jest w tym kontekście proza poetycka, gdzie następuje swoiste przemieszanie gry wyobraźni, dziecięcego postrzegania świata oraz estetyki groteski. Estetyki te jednak nie kolidują ze sobą, ale tworzą spójną całość, głównie dlatego, że (w świetle współczesnych badań) groteskowość przenika nie tylko literaturę dorosłych, lecz również twórczość dzieci. Anna Janus-Sitarz, badając żartobliwe rymowanki dziecięce, zauważa, że nie służą one jedynie celom rozrywkowym. Podobnie jak ludowe bajki, choć posługują się właściwościami śmiechu, mają w sobie moc oddalania lęku i przewycięzania strachu:

Istnieje znacząca, wielopłaszczyznowa zbieżność między cechami folkloru dziecięcego a oficjalną literaturą groteskową. Widać wyraźną analogię

---

<sup>1</sup> List z 15 I 1951, w: Z. Herbert, *Listy do Muzy*, Gdynia 2000, s. 106.

<sup>2</sup> Opowiadania *Sprawa słonia* nie wydrukowano za życia autora, choć było przeznaczone do publikacji. Wydawca nie zdecydował się podać go do druku prawdopodobnie ze względu na jego upolitycznioną treść.

w kathartyczno–terapeutycznej funkcji (ujarzmianie grozy, dystansowanie się śmiechem wobec brzydoty, fałszu i patosu); w zasobie środków semantyczno–leksykalnych; w operowaniu absurdem i deformacją, które stają się nośnikami szerszego obszaru znaczeniowego; wreszcie — w podobieństwie tematycznym (motywy eschatologiczne, tabu, demistyfikacje itp.)<sup>3</sup>.

Badacze twórczości Herberta, interpretując jego prozę poetycką, zauważyli już zdolność autora *Pana Cogito* do posługiwania się mową dziecięcą (Wiesława Wantuch)<sup>4</sup>, dostrzegali również żywioł humoru zaprzęgnięty do rozważań o wyrazistym zamyśle filozoficznym<sup>5</sup> (Joanna Bożyk) — z czym oczywiście należy się zgodzić. Trudno jednak przeoczyć fakt, że wśród krótkich utworów prozą Herberta są takie, w których radość języka dziecięcego miesza się z okrucieństwem: bądź to wywodzącym się ze świata zewnętrznego, bądź zdomowionym w wyobraźni samego mówiącego. Dzieje się tak w prozie zatytułowanej *Krasnoludki*:

Krasnoludki rosną w lesie. Mają specyficzny zapach i białe brody. Występują pojedynczo. Gdyby się dało zebrać ich garść, ususzyć i powiesić nad drzwiami — może mielibyśmy spokój<sup>6</sup>.

Postaci z opowieści dla dzieci, w obliczu racjonalnego świata, muszą zostać polichzone. Okrutny koniec baśniowych stworzeń ma udowodnić ich istnienie. Wiesława Wantuch inaczej interpretuje ten utwór:

Rozstrzygnięcia dzieci często są prostsze niż przecięcie węzła gordyjskiego i w ich mniemaniu nadzwyczaj skuteczne. Są wypadkową cech przypisywanych obserwowaniu zjawisk i spraw odkrytych przez dziecko w otaczającej je rzeczywistości: krasnoludki są małe, nie warto zajmować się więc nimi pojedynczo, lepiej od razu ususzyć całą garść, bo to i mniej pracochłonne, i bardziej skuteczne<sup>7</sup>.

Trudno rozstrzygnąć, czy przedstawiona sytuacja jest wynikiem racjonalistycznego działania dzieci, czy raczej ich reakcją na opresyjny w swej racjonalności świat dorosłych. Groteskowość proponowanego w utworze rozwiązania (zabawnego w swej prostocie i niewykonalności) wskazuje raczej na tę drugą możliwość — ukazany w *Krasnoludkach*

<sup>3</sup> A. Janus–Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Kraków 1997, s. 8.

<sup>4</sup> Por. W. Wantuch, *Tekst jako pretekst*, „Nurt” 1981, nr 1.

<sup>5</sup> Por. J. Bożyk, *Studia przedmiotów w prozie poetyckiej Zbigniewa Herberta*, „Prace Polonistyczne”, seria XLVI (1990).

<sup>6</sup> Z. Herbert, *Krasnoludki*, w: idem, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 117. Dalsze cytaty z tego wydania opatrzone skrótem HPG i numerem strony.

<sup>7</sup> W. Wantuch, *Tekst jako pretekst*, op. cit., s. 26.

sposób myślenia może raczej świadczyć o próbie przyjęcia postawy obronnej. Osoba mówiąca stwierdza: „może mielibyśmy spokój” — a przecież nie chodzi o rozwianie własnych wątpliwości co do istnienia krasnoludków (bo dziecko nie ma z tym kłopotów), lecz uzyskanie akceptacji świata zewnętrznego, który rządzi się prawami matematyki i nauk przyrodniczych (bo przecież krasnoludki mają być zasuszone jak zioła).

Należy jednak podkreślić, że nie jest to ani bajka dla dzieci, ani ludyczna stylizacja na mowę dziecięcą. Pomieszenie stylów wypowiedzi (powodujące trudności z identyfikacją statusu postaci narratora), w warstwie tematycznej również pomieszenie elementów zabawnych i groźnych, niosą za sobą groteskową wizję świata dla dorosłych. Groteskowość rozsadza tekst od środka i obraca się przeciw tradycji dziecięcego postrzegania świata, które ma zmierzać od nieświadomości i niedojrzałości do oswojenia i zrozumienia świata. Żywiół groteski ujawniający się w tym tekście prowadzi na powrót do patrzenia zdziwionymi oczami na świat, nie po to, aby się nim zachwycać, ale żeby obnażyć prawdę o nim. W tym świecie wszystko musi być policzone i opisane, nawet za cenę życia — bo jeśli nie spełnia wymagań racjonalności, nie ma racji bytu.

Skojarzenia z poetyką twórczości dziecięcej budzą również inne prozy poetyckie, które wyzyskują demaskującą moc groteski. Kot widziany oczyma dziecka:

Jest cały czarny, lecz ogon ma elektryczny. Gdy śpi na słońcu, jest najczarniejszą rzeczą, jaką sobie można wyobrazić. Nawet we śnie łapie przerażone myszki. Poznać to po pazurkach, które wyrastają mu z łapek. Jest strasznie miły i niedobry. Zrywa z drzew ptaszki, zanim dojrzeją [*Kot*, HPG, s. 116].

Z jednej strony mamy tutaj dziecięcą fascynację złożonością świata, z drugiej — obnażenie okrutnych praw rządzących przyrodą. Posłużenie się charakterystyczną dla języka dziecięcego niewłaściwą konotacją składniową („Jest strasznie miły i niedobry”) pozwala ujawnić jednoczesne istnienie w naturze pierwiastków dobra i zła. Mechanizm ten znajduje również zastosowanie w opowieści o świecie ludzi: oto poczciwy staruszek zmienia się w upiora:

Był dobry. Kochał kanarki, dzieci i długie msze. Jadał ślazowe cukierki. Wszyscy mówili: dziadek ma złote serce. Aż raz to serce zaszło mgłą. Dziadek umarł. Porzucił to dobre, zatroskane ciało i stał się upiorem [*Dziadek*, HPG, s. 139].

Świat widziany oczyma dziecka wykazuje zdolność do przemiany dobra w zło, do nagłych metamorfoz w istocie niebędących przemianami, a jedynie ujawnieniem się cech skrajnych, które cały czas ze sobą współistnieją.

Rymowanki i opowiadki tworzone przez dzieci mają nieuświadomioną funkcję egzorcyzmowania strachu oraz wiążą się z próbą ogarnięcia i przyswojenia złożonych

zjawisk rzeczywistości, przepojonej często przemocą i cierpieniem. Cele takie osiąga również literatura groteskowa. Różnica obu realizacji polega na tym, że w przypadku folkloru dziecięcego i twórcom, i odbiorcom brak świadomości tych celów, natomiast groteska literacka jest świadomą kreacją artystyczną, wyzyskującą efekty zestawienia komizmu i grozy. W prozie poetyckiej Herberta mamy prawdopodobnie do czynienia ze świadomą stylizacją na nieuświadomione zabiegi kathartyczne mowy lub twórczości dziecięcej. Przytaczane przykłady prozy poetyckiej wskazują, że poeta rozpoznał dziecięcą skłonność do ujęć groteskowych, co pozwoliło mu połączyć żywioł mowy dziecięcej i estetykę groteski w jedno:

Niedźwiedzie dzielą się na brunatne i białe oraz łapy, głowę i tułów. Mor-dy mają dobre, a oczka małe. One lubią bardzo łakomstwo. Do szkoły nie chcą chodzić, ale spać w lesie — to proszę bardzo. Jak mają mało miodu, to łapią się rękami za głowy i są takie smutne, takie smutne, że nie wiem. Dzieci, które kochają Kubusia Puchatka, dałyby im wszystko, ale po lesie chodzi myśliwy i celuje z fuzji między te dwa małe oczka [*Niedźwiedzie*, HPG, s. 136].

Herbert niezwykle sprawnie posługuje się tu językiem dziecka, a nawet w sposób parodystyczny przekształca tę mowę. Wykorzystuje, zaczerpniętą z mowy dziecięcej, niewłaściwą konotację składniową („niedźwiedzie dzielą się na brunatne i białe oraz łapy, głowę i tułów”) oraz charakterystyczne powtórzenia i zawieszenie wypowiedzianych treści („są takie smutne, takie smutne, że nie wiem”). Znalazło się tutaj, typowe dla myślenia dziecka, przypisywanie innym osobom dziecięcych obowiązków (tu: chodzenia do szkoły). W tekście zauważalny jest także, znany z twórczości dziecięcej oraz literatury dla dzieci, zabieg osławiania lęku przed dzikimi zwierzętami. Chwyt ten polega na opisanu i antropomorfizacji wyglądu oraz obyczajów zwierząt. W prozie poetyckiej Herberta został on jeszcze wzbogacony przez skojarzenie niedźwiedzi z sympatyczną postacią z książek. Ostatnie słowa wprowadzają myśliwego, bohatera znanego choćby z bajki o Czerwonym Kapturku. Tym razem jest to jednak postać złowroga, wprowadzająca poczucie zagrożenia. To nagłe zerwanie z konwencją powoduje, że ta *quasi*-dziecięca opowieść pozbawiona morału, a zakończona złowieszczym przewidywaniem losu niedźwiedzi, staje się ponurą w swej wymowie groteską, w której trudno szukać właściwości kathartycznych.

Proza poetycka *Cesarz*, choć stylizowana jest na mowę dziecka, bardziej nawiązuje do dziecięcego sposobu myślenia niż do folkloru dziecięcego. Osoba mówiąca w zupełności przypomina dziecko, które buduje swój opis rzeczywistości, korzystając ze znanych sobie wzorców baśniowych:

Był sobie raz cesarz. Miał złote oczy i drapieżną szczękę. Mieszkał w pa-lacu pełnym marmurów i policjantów. Sam. Budził się w nocy i krzyczał.

Nikt go nie kochał. Najbardziej lubił polowania i terror. Ale fotografował się z dziećmi wśród kwiatów. Kiedy umarł, nikt nie śmiał zdjąć jego portretów. Zobaczcie, może jest jeszcze u was w domu jego maska [Cesarz, HPG, s. 152].

Jednak za bajkowym sztafażem kryją się „dorosłe” realia. Tutaj już nie chodzi o postulat patrzenia na świat oczami dziecka, lecz przeciwnie: zostaje napiętnowane infantylne pojmowanie rzeczywistości przez ludzi dorosłych. Ostrze krytyki jest nie tyle skierowane przeciw odsuwaniu od siebie strachu (widzimy tutaj te same zabiegi artystyczne, które obserwować można np. w *Kocie*), ale celuje w mityzujące postrzeganie osoby tyraństwa, które nie pozwala na realną ocenę rzeczywistości. Tym razem groteska, posługując się mową dziecięcą, obnaża ludzką świadomość, silnie zredukowaną przez totalitaryzm. Świadomość, która ciągle musi oswajać swój strach przed przemocą władzy (ponieważ w domach nadal znajduje się maska cesarza).

Zdemaskowaniu mentalności człowieka poddanego terrorowi służy również *Bajka ruska*.

Postarzał się car ojczulek, postarzał. Już nawet gołąbka własnymi rękami nie mógł zadusić. Siedział na tronie złoty i zimny. Tylko broda mu rosła do podłogi i niżej.

Rządził wtedy kto inny, nie wiadomo kto. Ciekawy lud zaglądał do pałacu przez okno, ale Kriwonosow zasłonił okna szubienicami. Więc tylko wisielcy widzieli co nieco.

W końcu umarł car ojczulek na dobre. Dzwony były, ale ciała nie wynoszono. Przyrósł car do tronu. Nogi tronowe pomieszały się z nogami carskimi. Ręka wrosła w poręcz. Nie można go było oderwać. A zakopać cara ze złotym tronem — żal [*Bajka ruska*, HPG, s. 172].

Tytuł sugeruje nawiązanie do literatury dla dzieci lub do literatury ludowej. Obie estetyki spełniają podobne funkcje: oswajają ze światem realnym i wyzwają z lęku przez operowanie okrucieństwem w odrealnionym świecie. *Bajka ruska* nie jest jednak pastiszem czy parodią bajki. Nawiązanie do tego gatunku służy raczej grotesce, która bardzo silnie się tu ujawnia, głównie przez obrazy: wisielców zaglądających przez okno czy cara zrastającego się z tronem. Całość jest jednak obliczona na kompromitację osoby mówiącej, która, posługując się mową opowiadacza bajek, ujawnia jednocześnie swoją naiwność i obłudę. Wyczerpującą interpretację tego tekstu przedstawił już Stanisław Barańczak, zauważając stylizację na język rosyjski oraz obecność poetyki autokompromitacji i zdrady samego siebie, dokonanej przez narratora<sup>8</sup>. *Bajka ruska* jest

---

<sup>8</sup> S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa–Wrocław 2001, s. 135.

więc raczej ostrą satyrą, posługującą się estetyką groteski, niż groteskową grą śmiechu i przerażenia.

Grę taką natomiast oferuje proza *Sen cesarza*:

Szpara! — krzyczy przez sen cesarz, aż drży nad jego głową baldachim strusich piór. Żołnierze, którzy chodzą wokół sypialni z obnażonymi mieczami, sądzą, że cesarz śni obłączenie. Teraz właśnie dostrzegł szczelinę w murze i chce, by przez nią wdzierali się do twierdzy.

A naprawdę cesarz jest teraz stonogą, która biegnie po podłodze w poszukiwaniu resztek jedzenia. Naraz widzi nad głową ogromny sandał, który już już ma go zmiażdżyć. Cesarz szuka szpary, w którą mógłby się wcisnąć. Podłoga jest gładka i śliska.

Tak. Nie ma nic pospolitszego nad sny cesarzów [*Sen cesarza*, HPG, s. 168].

Znalazł tu zastosowanie chwyt degradacji, zaczerpnięty z twórczości dziecięcej, gdzie postaci dorosłych zachowują się jak dzieci (płaczą, moczą się, boją się duchów)<sup>9</sup>. Dlatego właśnie stało się możliwe, że cesarz, zamiast śnić obłączenie, jak oczekiwaliby tego jego żołnierze, ma przerażająco „niecesarskie” sny. Sztafaż oniryczny wprowadza z kolei motyw przemiany i to przemiany w stonogę! Jest to dość jasne nawiązanie do groteskowych metamorfioz z opowiadań Schulza czy Kafki (przede wszystkim *Przemiany*, gdzie nie bez elementów humorystycznych dokonuje się przeistoczenie bohatera w owada). Sen cesarza w prozie poetyckiej Herberta jest ironicznie nazwany pospolitym, choć przecież takie sny nie zdarzają się często. Jego zwyczajność polega raczej na tym, że jest metaforą życia cesarskich poddanych — zapewne na co dzień zmagających się z głodem i zagrożeniem ze strony silniejszego. Sen cesarza jest więc pospolity, ponieważ ujawnia, że w swoim najbardziej ludzkim odruchu — śnie — władca nie różni się od swoich poddanych, i choć nie zdaje sobie z tego sprawy na jawie (ani on, ani jego podwładni), jego egzystencja poddana jest takim samym prawom, przede wszystkim wszechogarniającemu uczuciu przerażenia. Groteska, odwracając świat na opak, każąc cesarzowi śnić o byciu stonogą, pozwala na wypowiedzenie podstawowej prawdy egzystencjalnej: wobec lęku przed życiem i obawy przed śmiercią wszyscy pozostają równi.

Żywioł groteski, ujawniający się w prozie poetyckiej Herberta, nie służy jednak tylko diagnozie rzeczywistości, a proponuje, wobec okrucieństwa natury, człowieka i historii, przyjęcie postawy śmiechu, postawy nie wiodącej do pogodzenia się ze światem (*Krasnoludki*), nie dającej efektów kathartycznych (*Niedźwiedzie*), nie egzorcyzmującej prawdziwie strachu (*Bajka rуска*), lecz zawsze pozwalającej na wyrażenie niezgody na zło.

<sup>9</sup> Por. A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka...*, op. cit., s. 134–138.