

**Rec. : Czytanie Herberta. Pod redakcją
Przemysława Czaplińskiego, Piotra
Śliwińskiego, Ewy Wiegandt. Poznań 1995**

Andrzej Franaszek

Powiada Wiśniewska: „aktualizowanie modelu uniwersum przez każdą z postaci prowadzi w efekcie do tego, że wszystkie one są do siebie podobne [...]” (s. 72). Czy wobec powyższych spostrzeżeń nie pojawia się przypuszczenie, że to raczej czytelnik, który nie poradził sobie z — przynajmniej — arcytrudną fabułą Parnickiego, ma tę skłonność, którą Wiśniewska sprowadza do właściwości tekstu.

Uważniejsza lektura powieści Parnickiego, w zestawieniu z zaproponowanym przez Wiśniewską odczytaniem jej poprzez generalizującą teorię, pokazuje niewielką przydatność kategorii zbyt pojemnych do opisu poszczególnych zjawisk literackich. Czasem zapoznanie właściwego ich kontekstu, ich wyjątkowości, może niezbyt fortunne ich umieszczenie w szeregu innych tekstów, powoduje, że stają się argumentem na rzecz teorii, potwierdzeniem interpretacyjnej tezy, przestają się zjawiać — tak jak z pewnością powinny — w całej niepowtarzalności fenomenu, jakim jest tzw. wielka literatura.

Dobrze skądinąd rozumiemy, o co Wiśniewskiej szło. Zamierzała wpisać literaturę polską w szeroki krąg dzieł literatury, który potwierdziłby wielkość i ważność tej pierwszej poprzez podobieństwo. Zamiar ten powiódł się badacze tylko częściowo: przy ukazaniu pewnych cech wspólnych, na tyle jednak ogólnych, że można je traktować po prostu jako generalne cechy współczesnej *episteme*, doszło również do pominięcia ważnych odrębności, które wymazał narzucony totalizujący sens całości.

Doktrynerski charakter lektury z reguły daje w punkcie dojścia opisywane tu efekty. Co ważniejsze zaś, lektura taka wywołuje, wbrew swym celom, odwrotny do zamierzzonego skutek. Zamiast bowiem uwznioślać swojskie przez porównanie (udane) z obcym, po raz kolejny przywołuje opinię Irzykowskiego o plagiatowym charakterze przedmiotów literackich w Polsce.

Piszący te słowa nie ma prawa zaliczyć się w poczet znawców współczesnej literatury niemieckiej lub francuskiej, dlatego nie chce polemizować ze znakomitymi analizami tekstów Frischa czy Robbe-Grilleta, wydaje mu się jednak, że różni ich więcej od tzw. postmodernistów amerykańskich, aniżeli sugeruje to Wiśniewska. Oczywiście, zgoda co do wspólnej przynależności wszystkich przywołanych autorów do współczesnej *episteme*. To być może właśnie ów konstrukt, który za Foucaultem zwiemy *episteme*, najlepiej charakteryzują wypracowane przez Wiśniewską pojęcia polimorficzności i unifikacji. Końcowa część książki, w której autorka przechodzi od lektury tekstu literackiego do diagnozowania współczesności, do opisu kondycji cywilizacji Zachodu, wydaje się rewelatorska, niezwykle ciekawa.

Filip Mazurkiewicz

CZYTANIE HERBERTA. Pod redakcją Przemysława Czaplńskiego, Piotra Śliwińskiego, Ewy Wiegandt. Poznań 1995. Wydawnictwo WiS, ss. 280. Zakład Poetyki Historycznej UAM. (Recenzenci naukowci: Marta Wyka, Erazm Kuźma).

1

Gdyby za przekonujące w pełni kryterium uznać ilość publikowanych tekstów, można byłoby powiedzieć, iż w ostatnich kilku latach polska herbertologia znajduje się w sytuacji bardzo dobrej, może wręcz przeżywa rozkwit. Choć twórczość Zbigniewa Herberta z całą pewnością nie odgrywa takiej roli w społecznej świadomości, jaką spełniała w latach osiemdziesiątych, choć zainteresowanie autorem *Raportu z oblężonego miasta* było związane głównie z jego kontrowersyjnymi wypowiedziami politycznymi, a przede wszystkim z zarzutami, jakie sformułował pod adresem Czesława Miłosza, to przecież zawodowi uniwersyteccy czytelnicy zdają się nadal poświęcać Herbertowi zaskakująco wiele uwagi.

Nie bez znaczenia było zapewne opublikowanie dwóch tomów wierszy: *Elegii na odejście* i *Rovigo*, oraz książki eseistycznej *Martwa natura z wędzidłem*, a także fakt, iż

dzięki inicjatywie Wydawnictwa Dolnośląskiego w ciągu ostatnich 5 lat w księgarniach pojawiły się wznowienia wszystkich zbiorów wierszy poety. Ale przecież wznowienia te przypominają wiersze sprzed lat nieraz 40, a zatem – jak można byłoby zakładać – doskonale opisane (nie mógł przecież Herbert narzekać na brak zainteresowania swoją twórczością; od chwili oficjalnego debiutu w roku 1956 pisali o nim nieledwie wszyscy najwybitniejsi polscy krytycy), a nowe tomy poetyckie – mimo pomieszczenia w nich kilku czy kilkunastu wierszy ważnych – nie dorównują wcześniejszym, przede wszystkim zbiorowi *Pan Cogito*.

Wydaje się, iż decydującą rolę odgrywają tu dwa czynniki. Pierwszy, „pokoleniowy”, związany jest z pojawianiem się zastępów nowych polonistów, przekonanych – nie zawsze słusznie – że odczytują twórczość Herberta inaczej niż ich poprzednicy. Pewną rolę odgrywa też zmiana funkcjonowania obiegu literackiego i krytycznoliterackiego: rozmycie centrum, uaktywnienie się peryferii, pojawianie się nowych czasopism, zdominowanych często przez ludzi młodych, itd. Istotniejszy jest jednak czynnik drugi, który można by określić mianem „duchowego”. Zmiany polityczne pociągnęły za sobą przekształcenia w przestrzeni duchowej – inne są napięcia organizujące sposoby lektury, czego innego poszukują w poezji jej czytelnicy. Także – czytelnicy zawodowi.

Do próby opisania tej nowej sytuacji jeszcze powrócimy. Na razie przypomnijmy tylko, iż – nie licząc poszczególnych esejów, które publikowali m.in. Janusz Drzewucki, Aleksander Fiut czy Marian Stala – w latach ostatnich ukazały się kolejno: „Prace Polonistyczne”, seria XLVI (1990), przynoszące 4 szkice o Herbercie, książeczka Jacka Brzozowskiego *„Pan Cogito” Zbigniewa Herberta* (Warszawa 1991), tom zbiorowy *Dla czego Herbert. Wiersze i komentarze* (Łódź 1992), „Prace Polonistyczne”, seria XLVIII (1993) – tym razem poświęcone Herbertowi w całości, książka Jacka Łukasiewicza *Poezja Zbigniewa Herberta* (Warszawa 1995), wreszcie – inna rzecz, że zdecydowanie nieudany – zbiór artykułów Marka Adamca „...Pomnik trochę niepełny...” *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta* (Gdańsk 1996). Najważniejsza jednak jest publikacja, o której mówi niniejszy tekst.

2

Na blisko 300 stron *Czytania Herberta* składa się 18 szkiców, poświęconych sprawom tak różnym, jak funkcja, którą w poezji autora *Pokoju umebłowanego* pełni motyw domu, i recepcja jego twórczości w Niemczech. Aby ułatwić sobie zadanie, odsiejmy więc najpierw teksty, o których nie potrafimy powiedzieć wiele poza ich streszczeniem.

Tak jest w przypadku szkicu Ewy Kraskowskiej („*Raport...*” w trzech językach, czyli o stylu poetyckim Zbigniewa Herberta w świetle przekładów na szwedzki i angielski), która analizując tłumaczenia wierszy z tomu *Raport z oblężonego miasta*, dokonane przez Agnetę Pleijel i Daniela Bromskiego (na szwedzki) oraz Bogdanę i Johna Carpenterów (na angielski), wskazując przy tym na zakotwiczenie poezji Herberta w kulturowej tradycji europejskiej i polskiej (co czasem powoduje konieczność wzbogacania przekładów o przypisy), dochodzi do wniosku, iż: „Jeśli abstrahować od nieuniknionych przesunięć znaczeniowych, które wystąpią zawsze, gdy jakiś tekst wchłonięty zostanie przez inny od rodzimego kontekst i inną sytuację komunikacyjną, to wiersze Herberta rzeczywiście ulegają w procesie tłumaczenia niewielkim tylko odkształceniom. Już sam ten fakt wiele mówi o stylu poety. Analiza przekładów nie ujawnia jakichś szczególnych pokładów sensu zakodowanego w sposobie posługiwania się językiem” (s. 246), co skądinąd nie wzbogaca przesadnie naszej wiedzy o tej poezji. Podobnie jest w przypadku pracy Violetty Rosinek (*O recepcji w Niemczech*), która pisze, iż u naszych zachodnich sąsiadów Herbert jest uważany „za wybitnego przedstawiciela naszej literatury” (s. 254), do czego walenie przyczynili się tłumacze, tacy jak Karl Dedecius, Klaus Staemmler, Walter Tiel, Henryk Bereska czy Oskar Jan Tauschinski.

Aby zaś zamknąć dział *Przekłady i kontynuacje*, z którego pochodzą wymienione teksty, wspomnijmy o szkicu Jerzego Borowczyka *Mistrz i uczniowie*, poświęconym oddziaływaniu poezji Herberta na twórczość Zagajewskiego, Barańczaka, Krynickiego i Polkowskiego. W pracy tej omawia się pokrótce podobieństwa w obrębie aksjologii i poetyki, zwracając uwagę m.in. na ironię, parodię, stylizację – „ulubione chwytły Herberta”, z których „zbyt ubogo i jednostronnie czerpali [...] poeci nowofalowi” (s. 259), oraz na stopniowe odchodzenie „uczniów” od poetyckiej lekcji „mistrza”. Autor konstatuje, że: „Najbliżej moralistyki i poetyckiej modestii Herberta pozostają wiersze Ryszarda Krynickiego i Jana Polkowskiego” (s. 264), aczkolwiek i tutaj z czasem drogi się rozchodzą. U Krynickiego będzie to wybór poetyki – dążenie do maksymalnej zwięzłości, u Polkowskiego zaś sakralizacja języka, mająca w tle koncepcję poezji nazywającej świat i w ten sposób ratującej go przed nieistnieniem. Podsumowując, autor dochodzi do wniosku, że „Herbert był dla tych czterech poetów przede wszystkim a u r o t y t e m m o r a l n y m, n a u c z y c i e m ż y c i a” (s. 269). Na marginesie można byłoby zauważyć, iż zawarta w *Uciekinierze z Utopii* Barańczakowska wykładnia *Trzech studiów na temat realizmu*, od której Borowczyk rozpoczyna swój szkic, a według której ostatnia część tego wiersza to charakterystyka „realizmu moralistycznego”, jest nie do utrzymania. Borowczyk uważa, że „jeśli szukać poetów znajdujących się w »orbicie« Herberta, uczących się od niego etycznej i estetycznej wrażliwości, to jedynie wśród tych, którzy płótna swoich wierszy dzielą na dwie strony i zapełniają je »prostymi symbolami«” (s. 255). Nadzwyczaj niepokojące byłoby, gdyby moralne przesłanie poezji Herberta ograniczało się do łatwych podziałów i „prostych symboli”, które ukazuje poeta w *Trzech studiach*.

O metaforach to tytuł pracy Agnieszki Krygier-Łączkowskiej i Tomasza Miki, którzy – posługując się głównie interakcyjną teorią Maxa Blacka – poddali analizie ponad pół tysiąca metafor odnalezionych w twórczości autora *Struny światła*, dzieląc je przy tym na: a) operujące konfrontacją konkretnego i abstrakcyjnego, b) oparte na wieloznaczności jednego z elementów, c) posługujące się zakotwiczoną w poetyckiej praktyce Awangardy krakowskiej ekwiwalentyzacją, wyrażającą się w „zmianie relacji” między „elementami świata przedstawionego” (np. buty „prowadzą chłopów”) (s. 142). Z analizy tej wypływa wniosek: „Uderzająca jest zbieżność – na ogół nie zauważana czy wręcz negowana – niektórych cech języka Herberta z językiem charakterystycznym dla poezji lingwistycznej. Trudno na tej podstawie wnioskować o jakimś wpływie lingwizmu na twórczość Herberta, jest to zapewne wspólne dziedzictwo Awangardy krakowskiej” (s. 143).

3

W szkicu *Herbert i utopia* Bogusław Bakuła twierdzi, iż poetycki bohater tej twórczości, choć jest – jak to określił Barańczak – „uciekiniem z Utopii”, zarazem tęskni do niej, jest „dyskutantem i jednocześnie strażnikiem szczątków pozostawionych w historii przez ludzi i bogów, systemy, doktryny, cywilizacje; także marzycielem, który zna cenę własnych błędów i złudzeń, ale nie potrafi, nie chce zrezygnować z ciągłego do nich powracania. [...] Osobliwy Strażnik Utopii, których fatalną siłą docenia, będąc jednocześnie ich wrogiem, ponieważ wystawiają go na pokusy złudzeń i sentymentalizmu” (s. 26). Krytyk stara się więc odkryć słabości Herbertowskiego bohatera, jego „marzycielstwo”, dzięki któremu chwilowo restytuuje się utopia. Czy jednak postępowanie to nie jest nazbyt wysiłone? Czy bycie „strażnikiem Utopii” nie zawiera się przypadkiem w Barańczakowskich imponderabiliach, jeśli – a tak bodaj czyni Bakuła – mianem utopijnych określimy wartości, do których przywiązanie możemy odnaleźć w dziele Herberta?

Tezę dodatkowo osłabiają dyskusyjne interpretacje:

– Nietrafne jest wskazanie prozy poetyckiej *Drwal* jako przykładu utopii przerażającej się w opresję.

– Budzi wątpliwości następujący komentarz do wiersza *Wyspa*: „Herbert nie jest wyłącznie krytykiem. Bywa zgoła nieironicznym marzycielem” (s. 29).

– Nie dostrzegam w *Szufladzie* elementów takiego postrzegania demokracji, jakie mogłoby sprzyjać opresji (w cytacie z wiersza jest zresztą błąd literowy; ma być oczywiście: „gdy już się z pleśnią zmagają cesar”, a nie: „z pieśnią”, co nadawałoby utworowi zgoła inne, zaskakujące znaczenie – s. 30).

– Nadzwyczaj dyskusyjne jest zdanie: „»Niez mordowana jest oracja światów« – powtarza podmiot wierszy Herberta, zastanawiając się nad wielością kulturowych i historycznych doświadczeń sztuki w jej próbach kreowania doskonałej rzeczywistości mitu, władzy, ideologii” (s. 30), gdyż w wierszu *Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody*, skąd zaczerpnięto cytat, mowa niewątpliwie o niemożności uchwycenia przez sztukę rzeczywistości, a nie o kreowaniu ideologii.

– Nie przekonuje wreszcie przesunięcie odczytania *Przesłania Pana Cogito* na płaszczyznę raczej estetyczną, jako rzekomego rozważania o sztuce, której zadaniem jest nie „tworzenie kolejnej ułudy, ale obowiązek podtrzymywania pamięci historii poprzez ocalenie tego, co było” (s. 31).

– Przykładem zaś kuriozalnym, dowodzącym, niestety, braku myślowej precyzji, jest wtrącona mimochodem uwaga o „liryzmie obrazów Piero della Francesca” (s.31) – otóż, jak wiadomo, nikt, kto przeczytał *Barbarzyńcę w ogrodzie*, nie użyje w odniesieniu do twórczości Piera (a przynajmniej – do Herbertowskiego jej odczytania) słowa „liryzm”.

W tekście Zbigniewa Budnego *Imperatyw i transcendencja* na 12 stronicach możemy znaleźć ponad 20 odwołań do różnych tradycji myślowych (Weil, Kołakowski, Elzenberg, Jaspers, Eliade...), prowadzących do nie zawsze odkrywczej konstatacji, iż w dziele Herberta postuluje się ocalenie wartości poprzez świadectwo własnej egzystencji, do czego zdolność uchundowana jest na doświadczeniu transcendentnego wobec człowieka imperatywu, choć przy tym jego kategoryczność „nie implikuje asercji Boga, a jedynie faktyczność wewnętrznego przymusu” (s. 109).

Od nieporozumienia zaczyna się szkic Agaty Stankowskiej *Wyobraźnia Pana Cogito*. Autorka jako motto wybiera fragment wiersza *Struna*: „zaprawdę zaprawdę powiadam wam / wielka jest przepaść / między nami / a światem” (cyt. na s. 119; podkreśl. A. F.), i dodaje, że według Herberta „zadaniem [...] poezji byłoby, na ile to możliwe, zasypywanie owej przepaści rozpościerającej się pomiędzy światem a poznającym podmiotem, sondowanie granicy ludzkiego poznania” (s. 119). Przyznam, że nie sprawdziłem tego w pierwszym wydaniu *Struny światła*, ale zarówno w *Wierszach zebranych* (1971), jak i w wznowieniu (określonym jako „przejrzane”) tomu (1994), które jako najnowsze winno być obowiązujące (pojawilo się zaś na rynku przed wydaniem *Czytania Herberta*), zakończenie wiersza brzmi: „między nami / a światem” (podkreśl. A. F.). Prowadzi to oczywiście do zupełnie innej interpretacji, równocześnie ukazującej fałszywość punktu wyjścia całego szkicu. Omawiany wiersz nie jest bowiem, jak chciała by Stankowska, utworem autotematycznym, mówiącym m.in. o poszukiwaniu nowych słów, wyrwaniu się z socrealistycznej konwencji 1956 roku.

Zdaniem autorki szkicu Herbert sytuował sam siebie w opozycji wobec dyktatu szkoły krytycznej Jerzego Kwiakowskiego, manifestując w *Kolatce* „antywyobraźniowość” („Program imaginatywizmu cechował eskapizm, tyleż początkowo porywający bogactwem »wewnętrznych« światów, co i podlegający szybkiej schematyzacji (ewolucje pisarskie Harasymowicza). W tym właśnie punkcie kryje się przyczyna gwałtownego sprzeciwu Herberta i jego antywyobraźniowych deklaracji” (s. 121). Stąd opowiedzenie się przeciwko wyobraźni utożsamionej z fantazją: „Kreacja poetycka, akceptowana przez poetę, polega na odkrywaniu tego, co dotychczas nie zostało dostrzeżone, a nie na wymyślaniu nowych bytów” (s. 129). Wyobraźnia ma za zadanie mediację między dwoma sprzecznymi porządkami: abstrakcyjnymi ideami oraz indywidualnym doświadczeniem: „Opuszczenie strefy granicznej oznacza zawsze rezygnację z próby ogarnięcia obu aspektów bytu. Przebywanie zaś na »niemożliwej granicy« ułatwia,

a mówiąc ściślej, umożliwiała jedynie wyobraźnia, »która ma ruch wahadłowy« [...], przebiega od realnego przedmiotu do jego idei, by zaraz zmienić kierunek» (s. 132).

Tu jednak budzi się wątpliwość. Otóż w cytowanym wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia* „ruch wahadłowy” „przebiega precyzyjnie / od cierpienia do cierpienia”. Wydaje się zatem, iż dla Herberta wyobraźnia ma znaczenie nie tyle artystyczne czy też czysto epistemologiczne, jak to postrzega Stankowska, ale raczej, by tak rzec, „komunikacyjne” — ma nas łączyć z drugim człowiekiem — bądź etyczne. Znamienne, że w szkicu zatytułowanym *Wyobraźnia Pana Cogito* nie pojawia się odwołanie do faktu, iż bohater ten chciał z wyobraźni „uczynić narzędzie współczucia”.

4

Osobnej pracy doczekały się — warto pamiętać, że utwory te mogłyby właściwie posłużyć poecie do skonstruowania osobnego tomu — Herbertowskie prozy poetyckie. Wiesława Wantuch (*Prozy poetyckie*) zakłada, że gatunek ten w twórczości autora *Struny światła* wyróżnia się specyfiką nie tylko formy, ale i tematyki, czy nawet — że pełni on „funkcje laboratorium, w którym wstępnie przygotowawano i opracowywano ujęcia poszerzające wizję świata” (s. 167).

Opisywane są więc różnice zachodzące między wierszami a prozami poetyckimi Herberta, kiedy to te ostatnie podejmują tematy związane przede wszystkim (choć dodajmy od razu od siebie: nie tylko przecież) z szeroko rozumianą dziecięcością (zagadnienia, motywy, zakres świadomości bohatera, język), tematy, o które nie podejrzewalibyśmy „dorosłego” autora *Raportu z obłożonego miasta*. Prozy zmierzają przede wszystkim ku „dialogowi między dziecięcą wyobraźnią i językiem a gotowymi, utartymi schematami widzenia, reagowania i objaśniania świata przez dorosłych” (s. 170), a więc można byłoby traktować je jako element ścierania się z zastanymi kliszami myślowymi, opisywanego przez autorów innych prac zawartych w recenzowanym tomie — na przykładach zaczerpniętych z „bardziej klasycznej” twórczości Herberta.

Dziecięcy bohater odsyła do konwencji bajki (animizacje, personifikacje *etc.*) — zdaniem autorki szkicu, Herbert odwołuje się tu do potocznej definicji gatunku — nie jest to jednak proste podjęcie ukształtowanego wzoru. Przeciwnie, polemizuje się z nim, co w ostatecznej konsekwencji prowadzi do wniosku, iż literackie konwencje nie mogą uchwycić materii życia, czyli do konfrontacji między kulturą a realnym doświadczeniem — a jest to ciekawe, gdy pamięta się o etykietce „klasyka” ciągle w jakimś stopniu towarzyszącej myśleniu o Herbercie.

Wantuch posuwa się o krok dalej, mówiąc, że poeta dokonuje refleksji nad językiem dostępnym nie tyle literaturze jako takiej, co dziełom nam współczesnym — „Dzisiejsza literatura nie przystaje do potrzeb czytelników. Oferuje im formy i style obce ich mentalności, interesujące ewentualnie wąskie grono koneserów. Ten zaś język, który kształtuje masową wyobraźnię, niezdolny jest do przekazania subtelniejszych treści” — skąd miałyby wynikać zainteresowanie baśnią, będącą „dziś enklawą takiej literatury, która w pełni wyraża i zaspokaja potrzeby odbiorców, oczywiście dopóki są dziećmi” (s. 175). Baśniowe stylizacje byłyby więc — skądinąd pozbawionymi złudzeń i świadomymi, że możliwe są jedynie jako właśnie stylizacje — próbami przypomnienia czasu, kiedy „literatura, należąc do mitu, uobecniała *sacrum*” (s. 176). Czy tak jest rzeczywiście? Piszący te słowa nie do końca jest przekonany, czy refleksja nad tak postawioną kwestią języka zajmuje szczególnie istotne miejsce w dziele Herberta. Wydaje się raczej, iż jest to zagadnienie dość marginalne, poeta nader sprawnie pożytkuje przecież język nam współczesny. Nie do końca też przekonują dalsze konstatacje na temat odwoływania się Herberta do pierwotnej, przedjęzykowej kreatywnej siły wyobraźni — „Niewątpliwym związkiem zainteresowania dzieciństwem i gatunkami literackimi, które towarzyszą w życiu człowieka temu okresowi, pozwala przypuszczać, że Herbert doszukuje się korzeni swej postawy i praktyki poetyckiej nawiązując do analogii poeta-dziecko —

człowiek pierwotny (barbarzyńca)” (s. 176). Wydaje się raczej, iż autor *Pana Cogito* przyjmuje dziedzictwo, posługując się nim, konfrontując je z codziennym doświadczeniem (co zresztą nie wymaga bohatera dziecięcego), nie próbując się przebijając ku jakiemuś pierwotnemu stanowi.

„Dzieciństwo w »stanie czystym« to jeszcze jedna z utraconych Arkadii, do której drogę odcina nieunikniona dojrzałość. Poetycka natura Herberta, choć rozdwojona w sobie, nie prowadzi do wewnętrznego konfliktu, jak to ma często miejsce u innych artystów (antynomia: dziecko — dorosły, naiwność doznań — rutyna dojrzałości). Przeciwnie, stanowi oś niełatwej harmonii świata, w którym tradycja, kultura, historia nie chronią się za murami muzeum. Autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* potrzebuje ich, »jak szybko rosnący chłopiec potrzebuje witamin«. Wspomagając bowiem wysiłek zrozumienia współczesności, są ciągle żywym dziedzictwem dla kogoś, kto, jak Herbert, ocalił w sobie pierwotną wrażliwość, pasję poznania i ufny stosunek do języka. Zaś rola wyobraźni wynika u poety z koncepcji kultury jako obszaru samorealizacji jednostki” (s. 178) — konstatuje na zakończenie Wantuch. Jest to jednak wniosek dość ogólny, a o tym, iż kultura nie jest dla Herberta zbiorem zastanych form, pisano wielokrotnie; ba, wypowiadał się na ten temat sam poeta. Wydaje się więc, iż choć Herbertowskie prozy poetyckie są w obrębie tej twórczości zjawiskiem rzeczywistym frapującym, a autorka szkicu wprowadza tu wiele słusznych obserwacji, przesadą byłoby na ich podstawie wyciągać wnioski co do — powiedzmy — konfrontacji „dziecięcości” i „dorosłości” w dziele Herberta. Należałoby też chyba postawić pytanie, czy i jaka zmiana dokonała się w poetyckim światoodczuciu twórcy, powodując, że gatunek ten zniknął w zasadzie z pola jego zainteresowania.

Pytanie podobne, dotyczące dramatu, postawiły sobie w eseju *Teatr poety* Ewa Guderian-Czaplińska oraz Elżbieta Kalemba-Kasprzak. Stwierdzenie zasadniczej „teatralności tekstów” Herberta (dialogiczność, odwołania do wzorców kultury, a w konsekwencji — do pewnych ról, wreszcie sposób postrzegania świata), prowadzi je do następującej, ciekawej i bodaj nowej, konstatacji: „Usytuowany na zewnątrz toczącego się dialogu odbiorca zostanie w pewnym momencie skonkretyzowany i przeniesiony w inne miejsce — objawi się (po doświadczeniach dramaturgicznych) jako Pan Cogito, bohater cyklu poetyckiego. Miejscem narodzin Pana Cogito jest chyba właśnie Herbertowski teatr — sposób widzenia i modelowania świata zakładający możliwość bycia jego aktorem i widzem” (s. 196).

Bardziej kłopotliwe, czy może: nadmiernie wykoncypowane, wydają się konsekwencje wyprowadzone przez autorki eseju z faktu, iż w dramatach autora *Drugiego pokoju* skąpe didaskalia oraz informacje w tekście właściwie nie precyzują przestrzeni, w której mają się dramaty te rozgrywać. Tak pisze się tutaj o *Jaskini filozofów*: „to nie z więzieniem ateńskim mamy tu do czynienia, ale z dekoracją, która gra rolę więzienia w Atenach. Do takiego rozumienia przestrzeni [...] odwołuje się Herbert, który nie tyle jest autorem tekstu, ile didaskalosem, czyli twórcą całości przedstawienia. Taki spektakl powinien zaczynać się więc — jak starożytne festiwale — zawołaniem: »Wprowadź swój chór, Herbercie!«” (s. 202), co wydaje się interpretacją przesadną. Czy problem nie leży raczej w tym, iż dramaty Herberta są po prostu mało sceniczne (mają cechy znamienne dla słuchowiska radiowego), więc i konkretyzacja przestrzeni dostarcza kłopotów? Konstatacja kolejna, iż „Herbertowi nie chodzi przecież o dosłowną rekonstrukcję greckiej sceny, lecz o przywołanie na współczesnej scenie dwóch przeciwstawnych światów: odległej Homerowej Grecji i współczesnej rzeczywistości” (s. 204), a dystans między bohaterami, chórem i widownią uwypuklają przypisane im osobne przestrzenie, jest naturalnie słuszna, ale i dość oczywista.

Z podobną wątpliwością mamy do czynienia przy interpretacji *Drugiego pokoju*, rzekomo wpisującego widownię w spektakl: „z badanego faktu usytuowania widza naprzeciw sceny, [...] »podglądania«, buduje Herbert zupełnie nową sytuację — swoisty teatr okrucieństwa, oparty na pewności, iż konwencja w tym wypadku obróci się przeciwko widzom i »podglądanie« nie będzie bezkarne” (s. 205). Nie wydaje się

bowiem, iżby dramat Herberta pod względem stopnia angażowania widza wykraczał poza zwykłą sytuację teatralną.

Również od stwierdzenia potencjalnej (czy: immanentnej) dramatyczności poezji Herberta rozpoczyna swój szkic – pt. *Teatralna persona* – Anna Krajewska: „Światem autora *Pana Cogito* rządzą prawa sceny. Teatr, wraz ze swymi konwencjami, rek wizytami, miejscami staje się maską dla całej twórczości pisarza. Można by zatem obrazowo powiedzieć, że teatr dla Herberta (łącznie z pamięcią o antycznej tradycji) jest maską, w której przegląda się Herbertowski wiersz i proza poetycka” (s. 179). W gatunku literackim kryje się też określony sposób oglądu świata („Wybór gatunku jest dla Herberta wyborem filozoficznym, a konkretniej – epistemologicznym”, s. 180) – dramat zapewnia ogląd z zewnątrz, z dystansu. Świadoma teatralizacja prowadzi więc do podkreślenia sztuczności i oddalenia, co istotne jest przy – skądinąd znanym – Herbertowskim wskazywaniu na niemożność przyłożenia do współczesności antycznej formuły tragedii. Posługiwanie się dramatem (ukrytym w poezji) to także poświadczenie „poczucia braku istnienia (lub niemożności nazwania) jednego, intersubiektywnego obrazu świata” (s. 189). Czy jednak tak jest rzeczywiście? Czy interpretacja nie idzie tu za daleko – nie w rozumieniu posłużenia się formą, ale w odczytaniu poetyckiego światoodczucia? Wydaje się, iż zapomina się w ten sposób o etycznym biegunie dzieła autora *Raportu z obłąkanego miasta*, o obszarze wyłączonym niegdyś przez Barańczaka spod władzy Herbertowskiej ironii.

Napięcie – niewątpliwie słusznie wskazane – między formułą tragiczną a współczesnym „brakiem węzła” pozwala Krajewskiej ukazać zbieżności między Herbertem a dramatem absurdu, który „zapropomował swoistą postać sztuki zachowującej pozory tragedii i łamiącej równocześnie jej reguły w pół drogi. Bohaterowie stają w dramatycznych sytuacjach, ale są za mało wzniośli, ich przyziemność sprawia, że nie dorastają do tragizmu. Podstawową jednak sprawą, która nie pozwala rozwinąć się tragedii, jest poczucie braku konieczności. Nie pojawia się Bóg, nie ma odwołania do wiecznego porządku natury, do praw historii, pustym pojęciem wydaje się *fatum*. W miejsce sił sprawczych wchodzi przypadek” (s. 184). Z jedną wszakże podstawową różnicą – otóż u Herberta brak groteski, brak zaś dlatego, że – i tu wracamy do wcześniej poruszonego zagadnienia – brak też podstawowej, trwałej wizji świata, która w grotesce mogłaby zostać poddana deformacji.

Ciekawe jest, iż w recenzowanym tu tomie powraca krytycznoliteracki motyw poszukiwania rodowodu Herbertowskiego bohatera – Pana Cogito. Guderian-Czaplińska i Kalemba-Kasprzak, jak pamiętamy, wskazywały „korzenie” dramaturgiczne, natomiast Ewa Wiegandt, autorka tekstu *Eseje poety*, mówi o tym, że „narodziny” Pana Cogito mogłaby poprzedzać świadoma rezygnacja z autobiografizmu, z jaką mamy do czynienia w *Barbarzyńcy w ogrodzie*: „Dzieła sztuki są dla Herberta swoistym, przedmiotowym bytem. Dowodzi tego antypsychologiczny, nie mający nic wspólnego z teorią wczucia, sposób ich odbioru, którego efektem jest fenomenologiczny opis” (s. 218). Dlatego też opis dokonywany jest z różnych perspektyw – twórcy dzieła, odbiorcy, przedstawionych postaci, jego poetyzacja potwierdza zaś przekonanie o zasadniczym przenikaniu się w tej twórczości rodzajów literackich.

Autorka szkicu, przypominając fakt, iż zdaniem Herberta głównym walorem sztuki nie jest ekspresja „ja” (a w konsekwencji: romantyczne i postromantyczne jej traktowanie), zauważa też, że dla poety: „Arcydzieła malarstwa realizują marzenie, często wyrażane w wierszach, mówienia tautologiami: martwa natura jest martwą naturą, obraz nie jest znakiem, lecz tym, co przedstawia” (s. 220). Wreszcie (powracamy do zagadnienia stosunku do języka, które, jak pamiętamy, zgoła inaczej podnosi Wantuch) Wiegandt zauważa – jak się wydaje, słusznie: „Eseje poety wymierzone są w normy współczesnej prozy: w jej autobiograficzno-autotematyczną sylwiczność. Poety nie interesuje pisanie o pisaniu, obca mu jest rozpacz czy ludyczność płynąca z niemożności przedarcia się przez świat tekstów ku światu realnemu” (s. 228).

O tym zaś, że Herbert często mówi nie wprost, lecz za pośrednictwem – gwaran-

tujących porozumienie między autorem a czytelnikiem — tropów kultury, świadomie podejmując gotowe interpretacje bądź role, pisze Barbara Sienkiewicz w szkicu *Poezja „kształtów oczywistych”*, twierdząc jednak, że „chodzi Herbertowi niewątpliwie także o pokazanie nieprzystawalności »właściwej« istoty, charakteru sytuacji, zjawiska do określającego je powszechnego mniemania, sądu, wizerunku, *etc.* A zarazem o powiedzenie, że nie można jej wyeliminować. »Prawda« jest niepochwytna, przede wszystkim zaś — niewyraźna. Nie istnieją bowiem środki przedstawienia zjawisk z natury swej złożonych i niejednoznacznych, w szczególności brak środków służących wyrażaniu jednostkowego doświadczenia [...]» (s. 155). „Pozostaje zatem schemat — uogólnienie doświadczeń zbiorowości, odwołanie się do jej pamięci” (s. 156). Autorka dostrzega u Herberta refleksję nad językową niemożnością uchwycenia jednostkowego niepowtarzalnego przedmiotu, powołując się przy tym na znany wiersz *Ścieżka*, a także na jego interpretację autorstwa Barańczaka. Oczywiście poeta nie tylko posługuje się gotowym tworzywem, ale i dokonuje w nim innowacji (co także wskazywał Barańczak): „Intencją autora jest [...] odsłonięcie stereotypowego postrzegania świata, utrwalonego tak w myśleniu potocznym, jak i mitycznym. Bynajmniej nie korygowanie. Nie jest ono — zdaniem Herberta — możliwe. Można jedynie, demaskując stereotyp, ukazać jego prawdziwą naturę, fakt, że jest stereotypem” (s. 163).

Nad Herbertowską religijnością zastanawia się Justyna Szczęsna w tekście zatytułowanym „*Uwiedziony przez Boga*”, zakładając przy tym konieczność uwzględnienia (czego na ogół się nie robi) perspektywy diachronicznej — ewolucji poglądów Herberta — i poświęcając uwagę przede wszystkim jego trzem ostatnim tomom. Punktem wyjścia czyniąc znany szkic Pawła Lisickiego *Puste niebo Pana Cogito*, autorka pracy zakłada, że „już żadnej wątpliwości zdają się nie budzić tezy, że wątki biblijne i religijne w poezji Herberta mają charakter li tylko mityczny” (s. 80), co jest założeniem uproszczonym i przesadnym. Szczęsna pisze, co prawda, iż w odniesieniu do omawianych przez nią tomów diagnoza ta traci trafność, ale może zbyt łatwo zakłada właśnie rodzaj przełomu czy zasadniczej ewolucji.

Znakomitym przykładem przekłamania jest powołanie się w tym kontekście na wiersz *Modlitwa starców*, który, co prawda, został pomieszczony w tomie *Elegia na odejście*, ale po raz pierwszy drukowany był w „Znaku” w roku 1958 (nr 1) (ten sam błąd popełnia też w pracy zawartej w recenzowanej tu książce Janina Abramowska), co podważa sensowność podziałów chronologicznych. (Na fakt przedrukowywania przez Herberta starych wierszy i zacierania w ten sposób linii ewolucyjnej wskazywał już swego czasu Janusz Drzewucki.)

Pozostając przy *Modlitwie starców*, można byłoby zauważyć, iż w erudycyjnym rozważaniu autorki o „psach niebieskich”, odwołującym się do symboliki chtonicznej czy chrześcijańskiej, nie wystarcza miejsca dla sensu najbardziej bezpośredniego — jak się wydaje, najbliższego duchowi wiersza — a mianowicie, by tak rzec, psa rzeczywistego, stworzenia towarzyszącego człowiekowi. Równie dyskusyjne jest odczytanie puenty, mającej sprawiać, że niebo „przestaje być puste” (s. 91); czy przypadkiem wiersz ten nie potwierdza raczej typowego Herbertowskiego pragnienia pozostania tutaj, w ziemskiej rzeczywistości, Bóg bowiem jest w odczuciu poety zbyt odległy i nieludzki?

Bardziej przekonujący wydaje się przykład *Modlitwy Pana Cogito* — *podróżnika* i podkreślenie, że do Boga może prowadzić kontemplacja świata, choć wątpliwości budzi jednoznacznie negatywna interpretacja słowa „uwiedzenie”, nie uwzględniająca tradycji metaforyki miłosnej. Niewątpliwie natomiast słuszna jest konstatacja: „Herbertowy Bóg nie jest Bogiem cichych i ufających, ale Bogiem poszukujących, wąpiących, niepokornych. Tych, dla których odnalezienie Boga dokonuje się poprzez indywidualne na niego otwarcie, a nie poprzez religię, rytuał, obrzęd. Herbert bardzo wyraźnie wyczuwa granicę między tym, co naprawdę stanowi o sferze *sacrum*, a tym, co jest jedynie ornamentem, ozdobnikiem, co zaciera sens istotny” (s. 83).

Bodaj drugą w dziejach recepcji (po eseju Karla Dedeciusa) próbą rzetelnego przesłedzenia zaplecza filozoficznego twórczości autora tomu *Pan Cogito* jest praca Krzysz-

tofa Kozłowskiego *W poszukiwaniu substancji człowieka*. Autor wskazuje Herbertowską refleksję nad fundamentem człowieczeństwa, jego istotą czy też „substancją”. Powołuje się na Arystotelesa i Kartezjusza („Spośród wielu innych dwie rzeczy są znamienne dla poezji Herberta: arystotelesowskie poszukiwanie substancji oraz intuicyjne, czyli kartezjańskie, poznanie podmiotu; nieskończona pogoń za rzeczywistością i ludzkie *cogito*, z jego nierozwiązywalnymi do końca problemami egzystencji” – s. 103), słusznie przy tym akcentując, iż niemożliwe jest przyporządkowanie poetyckiego dzieła jakiemś jednolitemu systemowi filozoficznemu. Tak więc Pan Cogito jest nie tylko kartezjańskim rozumem – bo „każdy człowiek (wedle ujęcia poety) to nie tyle rzecz myśląca, ile raczej – jak mawiał Osip Mandelsztam – »myślące ciało«, twór, w którym akcent położono w równym stopniu na imiesłów »myślące«, jak i na rzeczownik »ciało«” (s. 100) – ale (tu zresztą autor idzie śladem Przybylskiego) ludzką osobą, ukonstytuowaną na cierpieniu.

Wokół elementów nacechowanej etycznie przestrzeni: Domu, Miasta, Kraju i Świata, osnuwa esej *Dom na ziemi niczyjej* Anna Legeżyńska, zakładając, iż poezja Herberta jest „świadectwem dojmującego poczucia bezdomności”, a pojęcia „domu” (Bachelard), „zakorzenia” (Weil) oraz „Arkadii i Utopii” (Barańczak) pomagają „zinterpretować poetycki świat Herberta jako projekcję świadomości człowieka nieosiadłego, podróżnika (lub w pokrewnych rolach wędrowca, wygnańca, emigranta)” (s. 11 – 12).

Punktem wyjścia tej analizy Herbertowskiej wyobraźni jest doświadczenie historycznej katastrofy, która – w obrazie niszczonego domu – „zostaje uniwersalizowana w perspektywie ogólnie pojętego losu ludzkiego” (s. 13). W ten sposób dom nabiera znaczenia podwójnego. We współczesności – zastępowany zresztą przez pusty pokój, szpital, więzienie – poświadcza brak wartości, określa przestrzeń anty-Utopii (na marginesie można by dodać, iż utożsamienie przestrzeni wiersza *Pan Cogito – zapiski z Martwego Domu* z przestrzenią PRL-u jest uproszczeniem), jednocześnie zaś dzięki pamięci istnieje w formie pierwotnej, jako potwierdzenie trwania wartości. „Rozważania o bezdomności można sfinalizować niespodziewanie optymistyczną pointą, iż brak Domu – paradoksalnie – jest najważniejszą przyczyną i dowodem istnienia w poetyckiej pamięci mitu Domu. Poezja o bezdomności to poezja o potrzebie zachowania bądź odnalezienia korzeni, potwierdzenie tożsamości Osoby. Ocalenie pamięci Domu jest zatem najistotniejszą ludzką powinnością” (s.24).

O rozdarcie Herberta między „klasycyzm” a „romantyzm” pyta w szkicu *Poezja, czyli bunt* Piotr Śliwiński: „Klasycyzm i romantyzm to skupiska pojęć, wśród których rozgrywa się egzystencjalny (egzystencjalistyczny?) dramat nieprzynależności, odrzucenia, niezgody i rozpacz – i tęsknoty mu towarzyszącej. Herbert, klasyk z rozsądku, klasyk sceptyczny, trudzący się definiowaniem pożądanego kształtu indywidualnego życia i takich form życia zbiorowego, które by nie niweczyły tego jednostkowego poczucia sensu egzystencji, na każdym kroku zderza się z przejawami entropii, na które reaguje romantyczną panironią i egzystencjalistycznym pantragizmem” (s. 37). Jak można się łatwo domyślić, krytyk akcentuje, mniej opisany, biegun romantyczny, zorganizowany wokół dostrzegania destrukcji wszelkich nadrzędnych porządków. „Rozwiązanie konfliktu między postulowanym klasycyzmem a romantyczną rozpaczą jest *stricte* dwudziestowieczne – jest nim godność życia bez dostatecznych uzasadnień” (s. 37), poezja zaś łączy się z tym, co pojedyncze; nie mogąc go anulować, stara się przynajmniej uczestniczyć w ludzkim dramacie. Tu zresztą należałoby chyba posunąć się o krok dalej i użyć kluczowego dla Herberta słowa „współczucie” (czy: „współodczuwanie”).

Na tym właśnie opiera się bunt, będący w istocie wyrazem solidarności z innymi cierpiącymi, zdaniem Śliwińskiego – choć trudno powiedzieć, czy jest to teza dostatecznie ugruntowana w tekstach Herberta – wiążący poetę z egzystencjalizmem: „Herbert jest egzystencjalistą, nie doktrynalnym, ale zagorzałym. Jego etyka wydaje się bliższa Albertowi Camus niż Josephowi Conradowi. Jest to bowiem już nie tylko etyka bez uzasadnień, ale zaledwie stan ducha, udzielający się, co prawda, innym, jednak nie przetwarzający się w stan rzeczy. Jej inkarnacja dokonuje się nie przez uprawę, lecz

bunt. Nie przeistacza się wobec tego w ład lub system i z nich nie wypływa. Elegancja wykładu, retoryczna gracia, subtelność ironii, tak znamienne dla wierszy Herberta, nie odzwierciedlają żadnej harmonii rzeczy. Są kolejnym z przejawów buntu przeciw rozkładowi” (s. 48).

Od faktu, że Herbert w swojej twórczości rekonstruuje, a następnie podważa model świata oparty na opozycji góra – dół, dzięki czemu pozytywnemu nacechowaniu ulegają elementy „dołu” – nie jako lepsze, ale jako bardziej ludzkie, rozpoczyna Janina Abramowska tekst *Wiersze z aniołami*. „Istotą tego, co ludzkie, jest u Herberta niedoskonałość, śmiertelność i podatność na cierpienie” (s. 67), dlatego też to, co doskonałe, jest nieludzkie. Nieludzkie są więc i anioły.

Autorka zauważa, iż zaskakująco często pojawiające się u Herberta anioły przychodzą nie tyle z kart *Biblii*, co z przedstawień ikonograficznych („Herbertowski wizerunek anioła odwołuje się do judeochrześcijańskiego mitu za pośrednictwem sztuki”, s. 70), co wiąże się z tym, że w świecie autora *U wrót doliny*, świecie, którego środkiem jest cierpiący człowiek, sankcję transcendentną ujmuje się w nawias; pozostaje etyka bez sankcji, pozbawiona chrześcijańskiego przebaczenia. Abramowska uważa, powtarzając zresztą ten sąd za Lisickim, iż Herbertowskie niebo jest puste – z istnienia lub nieistnienia Boga nic nie wynika. „U Herberta anioł z mieczem wypędza człowieka z jedynego raj, który jest dlań możliwy do pojęcia, a którym jest po prostu życie” (s. 76) – anioł reprezentuje opresywną wobec człowieka, nieludzką transcendencję. Fakt ten w twórczości Herberta ukazwany jest konsekwentnie, aż po *Widokówkę od Adama Zagajewskiego z Rovigo*, w której czytamy: „Anioł w komezce pierwszego śniegu jest zaprawdę Aniołem Zagłady”, co skłania Abramowską do zakończenia swoich rozważań zdaniem: „u schyłku wieku królewskim tematem poezji znów jest właśnie śmierć. Także królewskim tematem Zbigniewa Herberta” (s. 79).

5

Stwierdzenie takie mogłoby też rozpocząć esej *Śmierć, czyli o niedoskonałości* autorstwa Przemysława Czaplińskiego (bodaj najlepszy tekst w recenzowanym tomie), którego zdaniem twórczość Herberta „rozwija się wokół jednego podstawowego pytania – sensu poezji w obliczu cierpienia. A cierpienie ma u Herberta tyle źródeł, ile ma ich życie: istnienie jest niekonieczne, tożsamość – niepewna, a śmierć bezzasadna, lecz nieunikniona. Żyć i umierać bez racji to, w skrócie, być wychylonym ku nicości. Aby zdać sobie sprawę z szans ocalenia sensu, należy uświadomić sobie postaci zagrożenia, postaci śmierci” (s. 49).

Czapliński dostrzega, że twórczości autora *Struny światła* stale towarzyszy katastrofizm, łączący w sobie przeświadczenie o nieuniknionej zagładzie, gotowanej człowiekowi przez irracjonalne czynniki zewnętrzne, przecucie nadchodzącego zwycięstwa nihilizmu, wreszcie niedostrzeganie jakiegokolwiek elementu ocalającego. „Teza Herberta brzmi: zmierzamy do królestwa nihilizmu, państwa nicości. Przyczyna takiego ukierunkowania historii zdaje się dość prosta. Oto według Herberta motorem dziejów jest trwała i bezinteresowna niechęć człowieka do tajemnicy, przeradzająca się w indywidualne i zbiorowe formy opresji. A ponieważ dla Herberta-agnostyka człowiek skazany jest na niedoskonałą ekspresję i niepełną interpretację, wobec tego wszelka inność jest tajemnicą. Tak więc wszystko, co jest podejrzanе o skrywanie tajemnicy – drewniana kostka, stół, krzesło, anioł, niebo, świątynia – może stać się obiektem przemocy” (s. 52–53).

„W Herbertowej tanatologii – autor trafnie zauważa, iż utwory poświęcone śmierci pojawiają się u tego poety nader często – pamięć ocalająca zmarłych i repetycja wiary w oczyszczającą moc kultury odgrywają ważniejszą rolę niż Bóg. W jego poetyckim świecie Bóg istnieje, prawda, ale nieśmiertelność i człowieczeństwo nigdzie z sobą się nie rymują” (s. 56). Śmierć jest wszechobecna, właściwie nieustannie, jak owad, dojrzewa w człowieku („W korowodzie istnienia człowiek zajmuje miejsce żywiciela śmierci”, s. 60).

„Herbert nie zajmuje [...] wobec śmierci stanowiska stoickiego, nie usiłuje nas

bowiem pogodzić ze śmiercią jako przejawem działania rozumnej natury, której właściwe poznanie zachęcać powinno do dobrego. Stosunek Herberta do śmierci nie jest też chrześcijański, ponieważ ostateczne złączenie z Bogiem to u niego »odczłowieczenie«; [...] życie wieczne, jeśli istnieje, dotyczy kogoś innego, innej już istoty niż — definiowanego przez cierpienie — człowieka, a zatem sens śmierci nie może polegać na przymnażaniu sensu życiu wiecznemu» (s. 62). Czaplinski dostrzega tu związek z egzystencjalizmem: „życiu nie patronuje żadna zwierzchność, a zatem śmierć jest »własna«; śmierć z niczym — ani z naturą, ani z Bogiem — nas nie kontaktuje, a zatem to ona jest republiką człowieka. W ostateczności dociera więc Herbert do wniosku *stricte* egzystencjalistycznego, mówiącego, iż śmierć jest »najbardziej własną, do niczego nie odniesioną i nieprześcigalną możliwością bytu ludzkiego«» (s. 63), a więc jest ściśle indywidualna, nie odsyła do nadrzędnego porządku.

Mimo wszystko przecież w dziele Herberta obok „domysłu nicości” wyraźna jest też afirmacja istnienia, dostrzeganie urody świata właśnie na tle śmierci, bez której „nie byłoby zatem ani współczucia, ani piękna, ani sensu” (s. 64). W ten sposób śmierć przestaje być jedynie opresją, odgrywa (podobnie jak cierpienie — i tu leży różnica między Herbertem a egzystencjalizmem) także rolę pozytywną, w tym roztropnym wyważeniu sądów tkwi zaś jedna z głównych zalet tekstu Czaplinskiego.

6

Trzeba bowiem przyznać, iż właśnie rozsądne wyważenie wypowiedzi nie jest mocną stroną znacznej części szkiców opublikowanych w *Czytaniu Herberta*. Nieraz widać usilność w dążeniu do odnalezienia w twórczości poety rzeczy nowych, dotąd nie opisanych. Poszukuje się „podszewki Herberta”, przyjmując, iż dotychczasowy jego krytycznoliteracki wizerunek jest nieprecyzyjny czy nawet skłamany.

Generalnie rzecz biorąc, można powiedzieć, że zawarte w tomie odczytania chcą penetrować „ciemną stronę” Herbertowskiego dzieła, zakładają, iż strona jasna (etyczna, poświadczająca trwanie wartości, *etc.*) skrywa zwątpienie, rozpacz, nihilizm. Dlatego szuka się rozdarcia, antynomii, kwestionujących niewątpliwie cokolwiek monolityczny obraz twórczości autora *Raportu z obłąkanego miasta*, jaki — nie bez pomocy samego poety — herbertologia otrzymała w spadku po latach osiemdziesiątych. Znamienne jest, że w odwołaniach nie pojawia się bodaj ani razu choćby Tomasz Burek, autor szkicu *Herbert — linia wierności*, nader zaś często Paweł Lisicki, którego *Puste niebo Pana Cogito* dla części autorów stało się już odczytaniem kanonicznym.

Co jest właściwie nieco niepokojące. O ile bowiem zasadniczy zakrój lektury, jaki proponują nam — w pracach zawartych w tym zbiorowym tomie — krytycy, jest najzupełniej słuszny, to jednocześnie nie sposób nie dopatrzeć się w nim pewnego uproszczenia czy wyjaskrawienia obrazu. Zapomina się o przesłaniu etycznym twórczości Herberta, niemo zakładając, iż etyka jest czymś mniej interesującym niż metafizyka. Akcentuje się raczej niepewność i pustkę niż męstwo i afirmację świata. W dalszej perspektywie może to prowadzić do zasadniczego przekłamania wizerunku poety, do popadnięcia w rozmaite „dostojne bziki” — rozpaczy, nihilizmu itd. Ostatecznie — posłużmy się wyrazistym przykładem — stosunek Herberta do Boga jest zbyt skomplikowany, by zamknąć go w jednoznacznej formule „pustego nieba”, jak to uczynił (skądinąd błyskotliwie) Lisicki.

Może zresztą dostrzeżenie tej tendencji jest najciekawszym doświadczeniem, jakie funduje nam *Czytanie Herberta*, mówi bowiem ona coś o nas samych — czytelnikach poezji. Okazuje się, iż poszukujemy (czy też może: przyzwyczailiśmy się poszukiwać) raczej tego, co ciemne, opatrzone wątpliwością, znikliwe. Czas jasnej pewności mamy najwyraźniej chwilowo za sobą.

Andrzej Franaszek