

ANDRZEJ TYSZCZYK  
Lublin

*KANT. OSTATNIE DNI*  
JEDEN CZY DWA TEKSTY

1

Wiersz *Kant. Ostatnie dni* opublikowany został w lutowym numerze „Odry” z 1998 roku wraz z dwoma innymi tekstami Herberta: *Snem i Bre-wiarzem*. Nieco wcześniej kilka utworów poety opublikowały „Arcana” (1998, nr 2). Stanowiło to niewątpliwie jakiś rodzaj literackiego wydarzenia, Herbert bowiem już od dłuższego czasu tekstów poetyckich nie ogłaszał. Parę miesięcy później wyszedł ostatni – jak już dziś wiemy – tom poezji, *Epilog burzy*. Znalazły w nim miejsce także wiersze pomieszczone we wspomnianych czasopismach, wśród nich *Kant. Ostatnie dni*. Gdy się porówna ostatnią redakcję utworu z tekstem publikowanym w „Odrze”, uderza spora liczba zmian, idących niekiedy bardzo głęboko w tkankę semantyczną i artystyczną utworu. Wypadnie nam jeszcze o nich co nieco powiedzieć. Na razie pozostawmy jednak przy pierwszej wersji tego utworu.

*KANT. OSTATNIE DNI*

To naprawdę źle świadczy o twojej  
wielkoduszności  
a jeśli nie jesteś wielkoduszna  
możesz nie być wcale  
Czy naprawdę nie mogłaś zafundować mu nagłej śmierci  
jak ostatnie pyknięcie świecy (co zawsze tłumaczyłem  
sobie, a diabli mogą wiedzieć)  
jak zsunięcie się peruki na podłogę

Krótką podróż pierścionka  
z serdecznego palca  
który kołuje, kołuje  
na koniec staje jak  
zły martwy skarabeusz  
więc po co te okrutne zabawy  
ze staruszką  
utrata pamięci  
nieprzytomne przebudzenie  
czy to nie on powiedział  
„wystrzegać się złych snów”  
on który nosił siwy lodowiec na głowie  
a w miejscu zegarka z dewizką – wulkan

to zupełnie w złym guście  
kazać początkującemu upiorowi  
stać się nagle  
upiozem

Jeszcze przed wydaniem *Epilogu Burzy* napisałem krótki tekst o wierszu Herberta, raczej w formie eseju czy nawet felietonu literackiego niż systematycznej analizy<sup>1</sup>. Tekst ten zawiera interpretację bardzo ważnego elementu strukturalnego utworu – adresata monologu lirycznego – interpretację błędną, co jest widoczne w świetle zmian wprowadzonych przez Herberta, ale która może mieć walor świadectwa lekturowego, a zarazem stanowić kontekst interpretacji podążającej już tropem Herbertowskiej poprawki. Oto obszernie fragmenty owej interpretacji.

## 2

Schyłek długiego życia królewieckiego filozofa zawiera w sobie jakąś niepokojącą figurę tragiczności ludzkiego geniuszu. Oto stary człowiek, który, jak niewiele przed nim, wdarł się głęboko w tajemnicę ludzkiego poznania, rozwiązując zdawałoby się nieprzewyciężalne aporie ludzkiego poznania, dokończywszy dzieła, zostaje przez choroby porażony amnezją, zdziecinnieniem, upokarzającą bezradnością. Zbigniew Herbert ten właśnie moment czyni tematem opublikowanego w lutowym numerze „Odry” (2:1998) utworu pt. *Kant. Ostatnie dni*.

---

<sup>1</sup> Ukazał się on w lubelskim miesięczniku „Na przykład”, 1988, nr 4 (59).

Dzieje znają przykłady wielkich myślicieli, którzy cierpieli, jak Heraklit czy Epikur, ale to, że znosili ból, wbrew niemu głosząc pochwałę mądrości czy nawet, jak w przypadku Epikura, pochwałę uroków życia, nadaje jakiegoś szczególnego rysu szlachetności nie tylko ich postawie, ale i dziełu. Nawet obłąd, w który popada Nietzsche, wydaje się, jest w jakiś sposób organicznie związany z jego postawą filozoficzną, wypływa z niej, w szczególności stanowi konsekwencję radykalnej afirmacji prawdy, która wszak, jak przypuszczał, może zabić lub przywieść do szaleństwa. Obłąd i postawa filozoficzna stanowią w przypadku Nietzschego jedną choć tragiczną całość. Długa starość Kanta rozpada się natomiast na dwa całkowicie obce sobie stany: stan intelektualnego olśnienia (gdy ocknął się z „metafizycznej drzemki”) i stan intelektualnej amnezji połączonej z fizyczną bezradnością i niedołężnością. Pęknięcie jest nie tylko głębokie, ale i upokarzające, bo czymże jest amnezja dla człowieka ucieleśniającego nieograniczoną moc ludzkiego umysłu, jeśli nie najbardziej upokarzającym okrucieństwem losu, a czymże jest zniedołężnienie i starcza bezradność samotnego człowieka, który w swym życiu wystrzegął się wszelkich pokus w imię filozoficznej mądrości, która winna być wszak mądrością w obliczu śmierci? Figuralny sens tragiczności Kanta zaniepokaja tym bardziej, im jaśniej uświadamiamy sobie, że amnezja i niedołężstwo są dużo bliżej nas samych, niż zawile przypadki Edypa czy Hioba, a jednocześnie przez włączenie w naturalny tok życia jednostek (ale i społeczeństw) są od nich, paradoksalnie, mniej widoczne. Cierpieniem można „gestykulować”, nadawać mu sens, buntować się czy godzić z nim, pamięć o cierpieniu jest bolesna, ale i katarktyczna. Amnezja i regres życia do stanu wegetatywnego to nieszczęścia w najwyższym stopniu nieme: nie pozostawiają żadnej nadziei, nie rodzą dzieł sztuki, systemów filozoficznych ani wielkich teologii. Są jak upiorny, przedśmiertny sen, z którego nie ma przebudzenia.

Być może istnieje jakiś szczególny, osobisty powód podjęcia przez poetę tematu Kanta. Podkreślmy jednak od razu: Kant nie jest jedynym bohaterem utworu. Istnieje też drugi, milczący i skryty w gramatycznych formach apostrofy, bezpośredni adresat całej poetyckiej wypowiedzi.

Czy naprawdę nie mogłaś zafundować mu nagłej śmierci  
jak ostatnie pyknięcie świecy [...]

– zapytuje poeta. Kogo pyta? Rodzaj gramatyczny i kontekst tragiczności podsuwa nam odpowiedź: to personifikacja losu, a więc Mojra jest adresatką słów poety. Odpowiedź zgodna z całą znaczącą linią Herbertowskiej twórczości penetrującej kategorie mitologiczne, z tym, co sam nazywa „opukiwaniem mitów”, z poddawaniem ich próbie na współczynnik humanistyczny – w tym wypadku jednak odpowiedź nietrafna. Gdybyśmy, czytając ten wiersz, pozostali na poziomie retorycznej apostrofy do Mojry, sens i siła Herbertowskiego pytania skurczyłaby się do roli chwytu kompozycyjnego. A tak zaiste nie jest. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z sytuacją maskowania, że maska gramatycznego rodzaju ustanawia trop wiodący od Mojry do motywu kogoś, kto uczestnicząc w jakiś sposób w tragicznym losie Kanta, jest zarazem kimś (osobą) na mocy własnej charakterystyki ontologicznej, a nie na mocy retorycznej konstrukcji, jaką jest personifikacja. Tym kimś mógłby być tylko Bóg. Dodajmy od razu: Bóg przyłapany na małodusznym okrucieństwie. Tylko przy takim rozszyfrowaniu adresata utwór Herberta jest w stanie objawić całą swą niezwykłą moc.

To naprawdę źle świadczy o twojej  
wielkoduszności  
a jeśli nie jesteś wielkoduszna  
możesz nie być wcale

Co znaczą te inicjalne słowa, wypowiedziane w tonacji chłodnej i zdystansowanej, przybierające formę sylogizmu warunkowego? Co znaczą w szczególności słowa: „możesz nie być wcale”? W pierwszym odruchu lekturowym skłonni bylibyśmy nadać im znaczenie ontologiczne: jeśli brakuje ci wielkoduszności, może w ogóle nie istniejesz. Może jest tak, że podmiotem okrucieństwa jest pustka. Nie istnieje nikt, komu można by przypisać tę cechę w relacji do nieszczęścia Kanta. Nie istnieje, bowiem gdyby istniał, byłby zapewne wielkoduszny, skoro zaś nie jest, to, być może, nie ma go wcale. A więc zwątpienie. Zwątpienie wywiedzione logicznym wnio-

skowaniem z etycznej próby Boga – jakże pełne są dzieje ludzi i bogów owego z czystości serca płynącego zwątpienia. Kim byłby człowiek, gdyby się nie odważył na takie zwątpienie, kim bez niego byłby Bóg? Wszelako jednak nie to rozumienie wydaje się najtrafniejsze. Istnieje druga możliwość odczytania tej frazy i ona właśnie wydaje się istotniejsza, mianowicie: jeśli nie jesteś wielkoduszna, lepiej żeby cię nie było. Skoro Bóg nie wytrzymuje etycznej próby wielkoduszności, to może lepiej żeby go nie było. A więc nie negacja istnienia, lecz osąd tego istnienia.

Osąd boskiego istnienia, który był w istocie wyrazem postawy buntu wobec boskiej niesprawiedliwości, to temat stary, jak księga Hioba i tragedie Ajschylosa, niosący ze sobą zawiłą i niejasną problematykę boga zgrozy i zła. Jednakże osąd w utworze Herberta nie przybiera, bynajmniej, formy buntu. Bunt wypływający z zaangażowania etycznego wiedzie zazwyczaj do jakiejś formy przemocy wobec przedmiotu buntu, mającej wyrównać zachwiany potencjał etyczności i, choćby ta moc miała pozostać jedynie na poziomie uczuć, jest zawsze siłą niszczącą. Osąd Herberta nie jest osądem niszczącym, nie jest wyrokiem ani nie wiedzie do przemocy, choć bowiem odnosi się do dziedziny czynów i działania (w tym wypadku boskiego), nie jest to osąd etyczny, lecz estetyczny:

To zupełnie w złym guście

– powiada poeta, jakby machnąwszy ręką. Funkcja, którą spełnia tego typu osąd nie ustanawia będącego formą przemocy potępienia, lecz wyłącznie miarę zdystansowania.

I tak oto znaleźliśmy się w samym środku świata Herbertowskiej aksjologii, którą zgodnie z tytułem znanego wiersza można by nazwać aksjologią potęgi smaku. Potęgi, która w wierszu o Kancie – i na tym polega waga i wyjątkowość utworu – przekracza granice świata, sięgając Boga. Jest to aksjologia zimna i, by tak powiedzieć, „wyrachowana” – miara bowiem smaku jest miarą matematycznych proporcji i nieprzekraczalnego dystansu, ale jest zarazem – i o tym poucza nas przesłanie tej

aksjologii – jedyną miarą, z pomocą której człowiek może zmierzyć zło, skądkolwiek by ono płynęło, sam nie popadając w jego ciemne obszary.

Nie jest obojętne, że miara ta została przyłożona właśnie do postaci Immanuela Kanta, który osąd smaku podniósł do rangi powszechnego (choć subiektywnego) kryterium postrzegania świata. Być może tu właśnie rysuje się jakiś głębszy związek między nim a poetą, dla którego imperatyw smaku stanowi miarę etyczności: ludzi i bogów.

## 3

W wersji książkowej<sup>2</sup> wiersz Herberta wygląda następująco:

*Kant. Ostatnie dni*

To naprawdę – naturo – nie świadczy o twojej  
wielkoduszności  
a jeśli nie jesteś wielkoduszna  
możesz nie być wcale

Czy naprawdę nie mogłaś zafundować mu nagłej śmierci  
jak pyknięcie świecy  
jak zsuniecie się peruki na ziemię  
Krótka podróż pierścionka po gładkim stole  
który toczy się kołuje  
wreszcie staje jak martwy  
skarabeusz  
Więc po co te okrutne zabawy  
ze staruszkiem  
utrata pamięci  
nieprzytomne przebudzenie  
obawa nocy  
czy to nie on powiedział  
„wystrzegać się złych snów”  
on który ma na głowie siwy lodowiec  
a w miejscu zegarka z dewizką – wulkan

To zupełnie w złym guście  
kazać temu  
który ćwiczy się w zawodzie widma

---

<sup>2</sup> Z. H e r b e r t, *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 22.

stać się – nagle –  
 upiorem

Wskażmy najpierw zmiany drobne, redakcyjno-stylistyczne, nie mające chyba większej wagi artystycznej ani semantycznej. Mamy więc nieco inny układ stroficzny, także linia graficzna tekstu w drugiej wersji mniej wyrazista i zwarta. Jest eliminacja powtórzeń: „kołuje, kołuje” zmienione na „toczy się kołuje”, z „ostatniego pyknięcia świecy” po skreśleniu przydawki (chyba ze względu na pojawiający się odcień tautologiczności) zostaje samo „pyknięcie świecy”, peruka zsuwa się „na ziemię” nie „na podłogę”, pod pierścionkiem zjawia się „gładki stół”, dodany nowy wers: „obawa nocy”, w innym wersie: „on który nosił siwy lodowiec na głowie” zmieniony czasownik czas i szyk zdania: „on który ma na głowie siwy lodowiec”, i na koniec upiór z frazy: „kazać początkującemu upiorowi” przerobiony na widmo: „który ćwiczy się w zawodzie widma”.

Do istotniejszych już zmian, w jakiejś mierze nacechowanych semantycznie, zaliczyłbym zamianę w pierwszym wersie wyrażenia „źle świadczy” na „nie świadczy” oraz wyrażenia „zły martwy skarabeusz” na „martwy skarabeusz”. W pierwszej wersji mamy aż czterokrotnie użytą formę ‘zły’ lub jej derywatu ‘źle’, oprócz wymienionych są więc jeszcze: „występować się złych snów” oraz „to zupełnie w złym guście”. Można więc mówić o pewnym nasyceniu utworu tą aksjologiczną formą leksykalną. W wersji książkowej pozostają nie zmienione tylko dwie ostatnie frazy. A więc rozrzedzenie znaczne, bo dwukrotne.

Do bardzo ważnych zmian zaliczyłbym także skreślenie uwagi nawiasowej we fragmencie:

Czy naprawdę nie mogłaś zafundować mu nagłej śmierci  
 jak ostatnie pyknięcie świecy (co zawsze tłumaczyłem  
 sobie, a diabli mogą wiedzieć)

któremu po zmianie w nowej redakcji odpowiada fragment:

Czy naprawdę nie mogłaś zafundować mu nagłej śmierci  
 jak pyknięcie świecy

Różnica znaczna. Prostocie i monumentalności drugiego fragmentu przeciwstawia się tu dramatyczność pierwszego. Zwróćmy uwagę na frazujące i dziwne w tekście poetyckim przeniesienie wyrazu z wersu do wersu lub, inaczej to nazywając, przerzutnię idącą przez środek wyrazu.

Być może wskazuje to na brulionowy charakter nie tylko tej uwagi, ale i całego tekstu, choć możliwe jest także tłumaczenie owej przerzutni logiką skraccających się wersów. Treść samej uwagi jest niejasna, szczególnie jeśli chodzi o odniesienie zaimka „co”. Nie wiadomo, czy nawiązuje do „nagłej śmierci”, czy do zawartego w porównaniu „pyknięcia świecy”. Nie wiadomo także, czy wyrażenie frazeologiczne „a diabli mogą wiedzieć” zostaje wypowiedziane z intonacją rezygnacji w stosunku do niezadowolającego „tłumaczenia”, czy też może raczej uruchamia się tu, charakterystyczny wszak w poezji Herberta, rodzaj udosłownienia idiomu, ale i wtedy pozostaje niejasność, o czym „mogą wiedzieć diabli”. Czy wiedzą, dlaczego nie została zafundowana Kantowi nagła śmierć, czy też znają raczej sens „ostatniego pyknięcia świecy”? Podkreślmy jeszcze i to, że wypowiedź w nawiasie przez swą pierwszoosobową formę, brulionowy, przejmujący charakter zapisu, nieco nerwowego, eliptycznego i niejasnego w swej treści, przełamuje dominujący w utworze zdystansowany i niemal chłodny ton osądu, nadając mu charakter osobistego przeżycia związanego z tematem starości i cierpienia.

I wreszcie zmiana może najważniejsza, przynajmniej z punktu widzenia naszej wcześniejszej interpretacji, polegająca na ujawnieniu i bezpośrednim przywołaniu adresata dramatycznego osądu. „To naprawdę – naturo – nie świadczy o twojej wielkoduszności” – tak brzmi teraz inicjalne zdanie utworu. Jest to więc zmiana polegająca na wprowadzeniu w miejsce strukturalnej niejasności i niedopowiedzenia – określoności i jednoznaczności przynajmniej w takim stopniu, w jakim wyznacza je słowo „natura”. Natura, a więc nie Bóg. Miejsce pozostawione w pierwszej wersji domysłowi czytelnika w drugiej poeta wypełnia – by tak powiedzieć – autorską interpretacją czy konkretyzacją autorskiej intencji, z którą wszak, jak widzieliśmy, rozminęła się intencja czytelnika pierwszej wersji tekstu. Oczywiście, należy tu zadać pytanie, czy pierwsza wersja tekstu dopuszcza w ogóle taką interpretację adresata, jaką zaprezentowałem wyżej. Czy więc autorskie dopowiedzenie należy rozumieć jako istotną zmianę w znaczeniowej warstwie tekstu, czy tylko jako ujawnienie i wyrażenie tego, co w utworze i tak powinno być uchwycone i zidentyfikowane przez czytelnika? Wydaje się, że w grę wchodzi tu tylko druga ewentualność. Trzeba to przyznać, że nawet w wypadku pierwszej wersji tekstu identyfikacja adresata w motywie Boga jest po prostu błędną interpretacją. Podkreślmy to jednak: błędną, ale możliwą. Zmiana wprowadzona w drugiej wersji tekstu na tym właśnie polega, że możliwość takiego błędu eliminuje nie



tylko w tekście zmienionym, ale i w pierwszej jego wersji. Gdyby poeta nie uczynił tej poprawki<sup>3</sup>, utwór byłby jedynie bardziej otwarty na błąd interpretacyjny, choć owa otwartość na błąd – i to także podkreślmy – należałaby wtedy do jego istotnych cech strukturalnych. Z perspektywy poznawczej jest to niewątpliwie zmiana pozytywna, w takim stopniu, w jakim wartościowe jest każde doprecyzowanie sensu wypowiedzi. Nieokreśloność i niewidoczność adresata poetyckiego monologu miała jednak swoją wartość estetyczną, stanowiła szczególnie nacechowany element struktury utworu, potrafiący skutecznie zaangażować estetyczną uwagę odbiorcy.

## 4

Czytając utwór Herberta w pierwszej, czasopiśmiennej wersji, rozważałem różne możliwości identyfikacji adresata: Mojrę, Nemezis, Erynie, a więc personifikacje bezosobowych sił rządzących ludzkim życiem, także cielesność, fizjologię, naturę sugerowaną wszak zwrotem „szczodra (wielkoduszna) natura”. Odwiodła mnie od tego tropu może nazbyt pospiesznie odczytana retoryczność takiej identyfikacji, grożąca w konsekwencji sztucznością całego aktu komunikacji zawartego w utworze<sup>4</sup>. Zależało mi także na uruchomieniu kontekstu tragiczności. Uważam bowiem – i druga wersja tekstu niczego tu nie zmienia – że jest to utwór, który należy czytać w takim właśnie odniesieniu. Interpretacja moja wprowadzała w osnowę utworu wątek prometejski i otwierała tekst na nieobcą twórczości poety teologię tragiczności (*Apollo i Marsjasz*). Interpretacja Herberta – by jeszcze raz tak się wyrazić metaforycznie o poprawce Herberta – daje niewątpliwie wykładnię bardziej jasną i spójną, pozornie tylko mniej dramatyczną.

---

<sup>3</sup> Według informacji p. Katarzyny Herbert (udzielonej podczas konferencji na KUL pt. *Która lektura? – Zbigniew Herbert*, listopad 1998), poeta przygotowując wspólnie z żoną utwory do wydania książkowego, wprowadził poprawki do utworu o Kancie w odpowiedzi na jej uwagę, że tekst jest niejasny, choć – jak twierdzi p. Katarzyna Herbert – czynił to niechętnie.

<sup>4</sup> W poezji sztuczność tego rodzaju nie jest niczym wyjątkowym (por. M. G ł o - w i ń s k i, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 11 n.), w tym wypadku jednak charakter utworu zdawał się sugerować konkretyzację adresata w postaci raczej osoby niż personifikacji.

Natura jest tym, co w człowieku boli w sensie dosłownym: jego fizycznością, biologicznością starzeniem się, niedołążnością, chorobą, bólem. Natura jest w człowieku i, możnaby dodać, człowiek jest z natury. Ale – i to jest drugi sens, który koniecznie należy zaktualizować przy lekturze tego utworu – natura istnieje także poza człowiekiem. Jest transcendentną siłą, sprawiającą i podtrzymującą życie natury w samym człowieku. „Natura niechętna jest zagładzie” – powiada Cynceron. To właśnie w owej niechęci leży źródło fałszywej wielkoduszności natury. Śmierć przychodzi do Kanta za późno. Zazwyczaj, gdy mówimy o śmierci tragicznej, przeciwstawiamy ją śmierci naturalnej. Śmierć tragiczna to śmierć przedwczesna i nagła. W wierszu Herberta te znaczenia zostają odwrócone. To właśnie opóźnienie śmierci nadaje jej wymiar tragiczny. Przedłużenie życia mocą fałszywej wielkoduszności natury staje się źródłem cierpienia Kanta i przedmiotem osądu poety.

Odrzucenie natury, tak manifestacyjnie zaznaczone szczególnie w drugiej wersji tekstu, rozstrzyga niewątpliwie jedną z kwestii herbertologicznych. Oznacza ono mianowicie zdystansowanie się poety wobec postawy stoickiej z jej zasadą postępowania w zgodzie z naturą, z jej próbą oswojenia cierpienia przez apatię, ze zgodą na nie<sup>5</sup>. W świecie postawy stoickiej nie ma miejsca na tragizm. W świecie poezji Herberta cierpienie i stosunek do niego to punkt, w którym przecinają się dwie wielkie wizje świata: tragiczna i chrześcijańska, między którymi poezja ta nieustannie oscyluje. Niekiedy przecięcie to następuje w obrębie jednego utworu, jak to ma miejsce w *Rozmyślniach Pana Cogito o odkupieniu*, w którym obraz demonicznego boga zgrozy zostaje mocą ironicznej składni odrzucony – przeciwstawiony mu Bóg cierpiący jest Bogiem bliskim, ale bliskim właśnie dlatego, że tragicznym. W utworze *Apollo i Marsjasz*, jednym z najdoskonalszych tekstów o cierpieniu, krzyk odartego ze skóry bożka w zestawieniu z estetyczną odrazą greckiego boga zdaje się zawierać w owej jednej samogłosce całą tragiczną wiedzę ludzkości. W tym właśnie utworze odnajdujemy szczególnie zastanawiający rys łączący go z utworem o Kancie. W obu cierpienie poddane jest percepcji estetycznej. Nie etycznej, ale właśnie estetycznej: Apollo wstrząsany dreszczem obrzydzenia, gdy słucha krzyku Marsjasza i poeta, który ocenia dzieło natury – cierpiącego Kanta – w kategoriach estetycznego smaku. Percepcja estetyczna, a więc patrzenie

---

<sup>5</sup> Por na ten temat: S. B a r a ń c z a k, *Uciekinier z utopi*, Warszawa 1987, s...

nieobojętne, spostrzeganie, w którym rodzi się wartość (dodatnia lub ujemna). Wartość estetyczna cierpienia w poezji Herberta nigdy nie jest dodatnia, ale ono samo zawsze jest obdarzone wagą. W obu utworach brak proporcji i harmonii cechujący estetyczną naoczność cierpienia nie jest obojętny semantycznie: wskazuje na sferę czynów. Zarówno cierpienie Marsjasza, jak i cierpienie Kanta zostały spowodowane. Możemy więc powiedzieć, że negatywna wartość estetyczna cierpienia reprezentuje tkwiące u jej podstaw zło. I nie jest to zło metafizyczne, za które nikt nie odpowiada, lecz zło związane pytaniem o odpowiedzialność, a więc moralne. Waga cierpienia na tym więc polega, że objawiając się w negatywności estetycznej, kieruje spojrzenie ku podstawom. Apollo, który – podobnie jak natura w wierszu o Kancie – jest odpowiedzialny za cierpienie Marsjasza, wagę tę ignoruje, nie łącząc estetycznego obrzydzenia, jakie wzbudza w nim krzyk Marsjasza, z własnym okrucieństwem. I w tym tkwi źródło klęski jego sztuki, sztuki głuchej na dramat. Poeta w wierszu o Kancie osądza nie samo cierpienie, lecz jego źródło – naturę – tak, jakby oceniał poczynania złego artysty, demaskując tkwiący u podstaw złego gustu natury jej brak wielkoduszności i związane z tym okrucieństwo. To, jak głęboki jest to osąd, świadczy o wadze, jaką posiada dla poety temat cierpienia. Licencja poetycka pozwala Herbertowi metafizyczne w istocie pytanie o cierpienie sformułować w kategoriach moralnych, pytając zarazem o postawę sztuki i artysty wobec niego. Estetyczność może być bowiem fundamentem postawy ignorującej cierpienie w imię dumnie przeciwstawionej mu harmonii piękna, ale także postawy aksjologicznego zobowiązania wobec cierpiącego i jego bólu. Taka właśnie estetyczność czyni z poezji mowę, która wypowiada znaczenie cierpienia i jego dramat, manifestując zarazem zasadniczą niezgodę na nie. I w tym znaczeniu estetyczność stanowi niewątpliwie ważny składnik całej Herbertowskiej aksjologii. To już jest jednak temat wychodzący poza zakres mego szkicu.

*KANT. OSTATNIE DNI*  
(*KANT. THE LAST DAYS*) – ONE OR TWO TEXTS

S u m m a r y

In the article „*Kant. The last days*” – *one or two texts* compares two – not very distant in time – versions of Zbigniew Herbert’s poem mentioned in the title. The poem, ultimately included in *Epilog burzy (Epilogue of the Storm)*, earlier – in a different version – had been printed in „Odra”. The author is not only interested in the dynamic of the creative process (which is revealed and described in a very interesting way), but, first of all, in the question of dramatic (happening as if „in full view of the readers”) clashes and turns, whose „sense” and „mechanics” seem to be lying at the foundations not only of Herbert’s „thought” but „poetics” as well. The relation between the autonomous versions of the poem (paradoxically they both seem to be at the same time „draft” and „final” versions) becomes the point departure for considerations of the categories of „suffering” and „sympathy” that are so important for Herbert’s writing. Tyszczyk also exposes the „metaphysical horizon” in the poetry of the author of *Napis* that is revealed in an unusual way, namely in an „intertextual play”. The presented analysis stresses the „tragic” trait in Herbert’s poetry, making its image – probably too simple in the readers’ consciousness – more complicated.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*