

JÓZEF FERT  
Lublin

NORWID – HERBERT  
(EPIZOD Z GUZIKAMI)

wszystkie myśli  
działania  
przedmioty  
zjawiska  
leżą obok siebie  
jak ślady tyżew  
na białej powierzchni<sup>1</sup>

Wzruszenie gęstnieje, zastyga w drobiazgach<sup>2</sup>

Tytuł szkicu zakłada związek Herberta z Norwidem<sup>3</sup>. Ale czy naprawdę coś ich łączy, prócz obiegowego sądu o Norwidzie jako tym „najbardziej współczesnym”<sup>4</sup>, czyli – potencjalnie – o Herbercie jako „późnym wnuku” naszego samotnika z rue du Chevaleret...

---

<sup>1</sup> Z. H e r b e r t, *Georg Heym – przygoda prawie metafizyczna*, w: *Pan Cogito*, Warszawa 1974; tu cytuję za: t e n ż e, *Poezje*, Warszawa 1998, s. 416. Wszystkie przytoczenia wierszy Herberta, jeśli nie zaznaczam inaczej, podaję z tej edycji (dalej skrót P i numer strony).

<sup>2</sup> J. P r o k o p, *Euklides i barbarzyńcy. Szkice literackie*, Warszawa 1964, s. 203.

<sup>3</sup> Założenie takie pojawiało się już dość dawno; najobszerniej na ten temat pisał Mieczysław Inglot (powołując się również na poprzedników, zob. J. Z. J a k u b o w s k i, *Norwid i poezja współczesna*, w: t e n ż e, *Porozmawiajmy o poezji*, wybór i oprac. M. Krassowski, J. Witan, wstęp A. Lam, Warszawa 1979, s. 39-65) w szkicu „*A Dorio ad Phrygium*” *Cypriana Norwida i „apollinijskie” wiersze Zbigniewa Herberta. Paralele*, „*Studia Norwidiana*”, 1(1983), przedruk w: *Wyobrażenia poetycka Norwida*, Warszawa 1988, s. 49-61.

<sup>4</sup> Sformułowanie Mariana Piechala (*Żywe źródła. Szkice literackie*, Warszawa 1972, s. 457).

Takie analogie i wnioskowania radują wprawdzie serce i ożywiają wyobraźnię, ale czy przynoszą wiedzę istotną i – w granicach dyscypliny – pewną? I czy paralela ta ma oparcie w głębokiej korespondencji między obu poetami?

Na pierwszy rzut oka nic nie łączy w ujęciu obu poetów inkryminowanego motywu. Wątpię też, by podejrzewane przeze mnie pokrewieństwo Herberta z Norwidem wynikało z tych nastawień pisarskich, o których mówi np. Marta Piwińska:

[...]. Pisać to dla Herberta tyle, co tworzyć świat. A świat to rozwijająca się w czasie jedność. Żeby zaś zobaczyć tę jedność, żeby świat dobrze zrozumieć, trzeba nawrócić do początku.

Między wszystkim są żywe związki, a więc Herbert przeplata cytatami swoje szkice z podróży, przy włoskich freskach pisze fragment z Norwida i wędrówkę po Francji i Włoszech łączy z wędrówką po literaturze, a przestrzeń układa tak, żeby podróżować jednocześnie w czasie po ogrodach ludzkiej kultury<sup>5</sup>.

Być może, ten filtr interpretacyjny nie pozwala jasno rozdzielić jedności wyobraźni i idolatrii jako światopoglądu, bo rzeczywiście, gdyby poddać się powyższemu rozumowaniu, może powinno się mitogenezę potraktować jako podstawę myśli artystycznej pisarza. I może za Janem Prokopem wypadłoby powtórzyć dość dawną diagnozę współczesności:

Przejmując funkcję mitów poezja stara się oczyścić ją z wszelkich śladów *ratio*. Stara się być autentycznym głosem irracjonalnych sił duszy ludzkiej, skłóconych z dążącym do wyłączności, do monopolu intelektem, który uważa się za jedynie uprawniony do regulowania stosunków między nami i światem<sup>6</sup>.

Powrócimy do tych kwestii. Już teraz jednak warto pomyśleć, czy – zauważona przez Piwińską – Herbertowska wszechogarniająca, kulturowa „jedność” bierze się rzeczywiście z mitograficznych nastawień artysty na „boską” synchronię, czy może z czegoś innego, np. z żądania pamięci i współczucia, poddanych estetyce „współgrającego tła i prawa spokoju”<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Zbigniew Herbert i jego dramaty, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 308; podkreślenia w cytatach, jeśli nie zaznaczam inaczej, zgodne są ze źródłem.

<sup>6</sup> Dz. cyt., s. 210.

<sup>7</sup> Sformułowanie Herberta w studium *Piero della Francesca: Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1964, s. 234.

Niewątpliwie interesują Herberta odwieczne pytania, te dotyczące „ludzkości w ogóle”, „człowieka w ogóle”, „skąd przychodzimy”, „dokąd zmierzamy” i „jak się to pismo niejasne wyklada, że laur – to ciernie...”<sup>8</sup> Ludzkość w głębi dziejów przezeń odpoznana, także poprzez bogactwo swych artystycznych dokonań, objawić się może jako zbiorowość nie tylko cierpiąca i zadająca rany, ale również doznająca i utrwalająca szlachetne porywy serca<sup>9</sup>.

Takich pytań jest więcej i mimo swej ogólności nie obligują do poszukiwania Norwidowskich odwołań w dziele Herberta. Nawet wspomniany przez Piwińską „fragment z Norwida” nie wyróżnia się niczym szczególnym; poeta wprowadzając swego wielkiego poprzednika w krąg rozważań nad włoską sztuką XV wieku, nie zasygnalizował nawet źródła cytatu. Jedynym znakiem, że mamy do czynienia z „cudzym słowem”, jest cudzysłów.

Passus ten pojawił się w Herbertowskim rozpamiętywaniu obrazu *Bitwa Herakliusza z Chosroesem* należącego do cyklu fresków Mistrza z Arezzo, osnutego na legendzie Krzyża Świętego. Barbarzyńca w ogrodzie opowiada:

Narracja jest po epicku beznamietna, a mordowani i mordujący spełniają swój krwawy obrządek z powagą drwali wycinających las. Niebo nad głowami walczących jest przejrzyste. Rozwiane na wietrze sztandary „pokłaniają się z góry opuszczonymi skrzydłami, jak włóczniami przebite smoki, jaszczury i ptaki”<sup>10</sup>.

Można by dociekać, czemu tu Norwid i czemu nie „po imieniu”. Postać cytatu, zaczerpniętego z wiersza *Bema pamięci żałobny-rapsod* (w. 8-9), odznacza się nienaganną dokładnością. Być może, Herbert, świadom popularności wiersza Norwida, uznał, że cytat ów nie wymaga lokalizacji i może funkcjonować na prawach Norwidowskiego *porte-parole*. Nie wszystko domaga się wytłumaczenia, choć wierność wobec źródła o czymś tu chyba

---

<sup>8</sup> C. N o r w i d, *Duch Adama i skandal*, cyt. za: *Pisma wszystkie*, t. I, oprac. J. W. Gomułicki, Warszawa 1971, s. 237 (jeśli nie zaznaczam inaczej, inne cytaty z tego źródła podaję dalej: PWSz, tom, numer strony; podkreślenia w cytatach, jeśli nie zaznaczam inaczej, zgodne ze źródłem).

<sup>9</sup> Jaka jest odpowiedź poety na „krzyk Marsjasza”, pokazuje Ryszard Przybylski (Między *cierpieniem a formą*, w: *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978): „Różewicz uważa, że zabił poezję, i jest z tego dumny. Nie chce przełożyć cierpienia na piękną formę. [...] Ale postawiony obok odzieranego ze skóry człowieka poeta ma jeszcze trzecie wyjście. Może z umiarem i spokojem mówić o własnych wrażeniach” (cyt. za: *Poznanie Herberta*, s. 99).

<sup>10</sup> *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 224; Herbert zapisał nazwisko króla Persów w formie Chozroes, inne źródła podają Chosroes.

świadczy. A może po prostu dowodzi to równoległości lektury Norwida i własnych notatek w trakcie szykowania *Barbarzyńcy* do druku? W każdym razie cytaty jest podany z wzorową dokładnością, atoli na pierwszy rzut oka nie wnosi do eseju jakichś szczególnych treści. Ot, ozdobny detal, stylistyczny epizod na drodze wyobraźni, zmierzającej ku odsłonięciu prawd istotnych, prawd nie tylko nie wymagających literackich popisów, lecz zgoła wzdragających przed nimi.

Studium *Piero della Francesca*, do którego zabłąkał się zamaskowany Norwid<sup>11</sup>, ma jednak w zbiorze Herbertowskich esejów znaczenie szczególne. Najlepiej określa jego pozycję słowa samego autora:

Tedy mówią przyjaciele: no, dobrze, byłeś tam, widziałeś dużo, podobał ci się i Duccio, i kolumny doryckie, witraże w Chartres i byki z Lascaux – ale powiedz, co wybrałeś dla siebie, jaki jest twój malarz, którego nie oddałbyś za żadnego innego. Pytanie wbrew pozorom sensowne, bo każda miłość, jeśli jest prawdziwa, powinna niszczyć poprzednią, porażać całego człowieka, tyranizować i żądać wyłączności. Więc zastanawiam się i odpowiadam: Piero della Francesca<sup>12</sup>.

Przez witraż cudzego słowa płynie światło osobistego zaangażowania, zmierzającego do wydobycia ostatecznej prawdy sztuki. Zresztą znajdziemy u Herberta również zupełnie jawne przywołania autora *Białych kwiatów*. W wierszach ostatnich, w *Epilogu burzy* czytamy:

o poro w nieboskłonów wnętrzu wszystko już zamknięte  
kształt dźwięk i kolor z lekka wywinięty  
jest tylko płatek róży rdzawy już po brzegu  
  
słodkie nieróbstwo nie pytać o zmierzchu  
Boreasz rzeźbi chmury a Cyrrusy resztę  
czarny i biały Norwid i wyrzut sumienia  
(Pora<sup>13</sup>)

<sup>11</sup> W *Barbarzyńcy* zauważyć można przynajmniej raz jeszcze reminiscencję Norwidowską – w eseju *O Albigensach, inkwizytorach i trubadurach*: „Montfort staje się panem kraju większego niż domena króla Francji. Los Langwedocji wydaje się przypieczętowany, ale wódz ma właściwie tylko tyle ziemi, ile jest jej pod stopami francuskich żołnierzy.” Zdanie to można chyba uznać za pokrewne, przynajmniej w warstwie obrazowej, z pointą Norwidowskiego wiersza *Pielgrzym*: „Przecież i ja z i e m i t y l e m a m, / I l e j e j s t o p a m a p o k r y w a, / D o p ó k a d i d e !... (C. N o r w i d, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999<sup>2</sup>, s. 34; dalej skrót VM z podaniem strony).

<sup>12</sup> *Barbarzyńca*, s. 216.

<sup>13</sup> Z. H e r b e r t, *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 67.

Dla porządku przypomnijmy jeszcze jeden Herbertowski cytat z Norwida. List poetycki do Ryszarda Krynickiego rozpoczyna dramatyczne wyznanie:

Niewiele zostanie Ryszardzie naprawdę niewiele  
z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke Eliot  
kilku innych dostojnych szamanów którzy znali sekret  
zaklinania słów formy odpornej na działanie czasu bez czego  
nie ma frazy godnej pamiętania a mowa jest jak piasek

nasze zeszyty szkolne szczerze udręczone  
ze śladem potu łez krwi będą  
dla korektorki wiecznej jak tekst piosenki pozbawiony nut  
szlachetnie prawy aż nadto oczywisty

(Do Ryszarda Krynickiego – list, P 458)

Nawet nienazbyt uważny czytelnik Norwida zauważy tu frazeologiczne zbieżności z „pamiętnikiem artysty”, metaforycznym znakiem współczesności<sup>14</sup>. W *Vade-mecum* objawia się jako „ogryzmołony i w siebie pochylon”<sup>15</sup>, u Herberta – jako „zeszyty szkolne szczerze udręczone”. Inna zbieżność frazeologiczna z Norwidem w przywołanym liście do Krynickiego, to obiegowa już, acz wzięta z konkretnego tekstu, „korektorka wieczna”. U Norwida jest to obrazowy element programu, wyłożonego w liście poetyckim *Do Walentego Pomiana Z.*, zamykającym *Vade-mecum*:

Zaledwo się myśl tego wydawnictwa wszczeła,  
Pytasz mię, jak? je nazwać – PISMA albo DZIEŁA?  
[...]  
Owszem: im większy sztukmistrz, tym s ł o w o a d z i e ł o  
Bliżej się (nie w bliźniący) w trzeźwy uścisk wzięło  
I jedno znasza drugie, posiłkując wzajem,  
Jak p r a w o – gdy przekwitnie ludu o b y c z a j e m.  
Zwij więc, jak chcesz? – Współczesność minie niestateczna,  
Lecz nie ominie przyszłość: K O R E K T O R K A - W I E C Z N A!...<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Znakomite studium funkcji frazeologizmów zawiera książka Anny Pajdzińskiej: *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji* (Lublin 1993).

<sup>15</sup> Mowa o wierszu tytułowym zbioru Norwidowskiego: *I. Vade-mecum*, zaczynającym się od słów: „Klaskaniem mając obrzękłe prawice...” (w. 46-48).

<sup>16</sup> Tamże, s. 167, 169; nb. Norwidowska ocena własnej twórczości w kontekście oporu wobec niej czytelników współczesnych, oporu wynikającego nie tylko z ich niekompetencji czy uprzedzeń, ale przede wszystkim z uwarunkowań cywilizacyjnych, rozciąga się na wiele jego utworów; w *Vade-mecum* m.in. na przywołany wyżej wiersz tytułowy, ale szczególnie na epilogowy list *Do Walentego Pomiana Z.* Ironicznie i polemicznie do Norwidowskiego programu nawiązał Tadeusz Różewicz w wierszu *Korektorka* z tomu *Twarz trzecia* (1968):

Nie te jednak mniej czy bardziej jawne odwołania są najważniejsze. Nie na tym polu toczy się istotne spotkanie współczesności z tradycją. To, co obu poetów każe ze sobą zestawiać, to wyznaczana przez ich wypowiedzi dyskursywne bądź literackie perspektywa estetyczna, usytuowana w głębi niezmiennych zasad, oraz męstwo – *virtus* – i współczucie – *charitas* – jako osnowa myśli i dzieła.

\*

Norwid i Herbert ustawiają swą twórczość w świetle ideału, dawniejszy poeta jawnie i niekiedy wręcz uporczywie, współczesny – z większą ostrożnością, z wahaniami, z zastrzeżeniami, z ironią! Pierwszy prawie bez wątpliwości deklaruje zaufanie do ideału jako pewnej, dojrzałej i dostojnej zasady działalności artystycznej. Drugi – owszem, lubi się grać w promieniach wiecznego ideału, ale równocześnie w optykę niezmienności włącza inflacyjną perspektywę historii, raczej „rękopisów praczkę”<sup>17</sup> niż „korektorkę-wieczną”. Mówi Norwid:

Bo zaprawdę ci powiem: że narodów losy,  
I koleje ludzkości, i świat, i niebiosy,  
I słońce, i gwiazd chóry, i rdzeń minerału,  
I duch...

...i wszystko – bierze żywot z Ideału.

(W pracowni Guyskiego, PWsz 2, 194)

Inaczej Herbert:

Naprzód był bóg nocy i burzy, czarny bałwan bez oczu, przed którym  
skakali nadzy i umazani krwią. Potem w czasach republiki było wielu bogów  
z żonami, dziećmi, trzeszczącymi łózkami i bezpiecznie eksplodującym  
piorunem. W końcu już tylko zabobonni neurastenicy nosili w kieszeni mały  
posążek z soli, przedstawiający boga ironii. Nie było wówczas większego boga.

Wtedy przyszli barbarzyńcy. Oni też bardzo cenili bożka ironii. Tłukli go  
obcasami i wsypywali do potraw.

(Z mitologii, P 259)

---

„Śmierć nie poprawi/ w zwrotce ani jednej linijki/ to nie korektorka/ to nie życzliwa pani/  
redaktorka// zła metafora jest nieśmiertelna// kiepski poeta który umarł// jest kiepskim  
zmarłym poetą// nudziarz po śmierci nudzi// głupiec z za grobu// jeszcze głupstwa gada” (cyt.  
za: t e n ż e, *Poezja*, t. II, Kraków 1988, s. 184).

<sup>17</sup> Z niedokończonego poematu Norwida *A Dorio ad Phrygium*, w. 29 (PWsz 3, 316).

Herbertowskie pytanie dotyczy możliwości dotarcia do wartości, które mogłyby uchronić się przed roztańczonymi obcasami historii, przed „chaosem zapadającym się we własną nicość”<sup>18</sup>.

Niewiele zostanie Ryszardzie naprawdę niewiele  
z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke Eliot  
kilku innych dostojnych szamanów którzy znali sekret  
zaklinalnia słów formy odpornej na działanie czasu bez czego  
nie ma frazy godnej pamiętania a mowa jest jak piasek

Co może uratować nasze wartości przed szyderstwem postępu, który z równym zapałem i w niewstrzymanym nakładzie środków jednym tchem, „w dwu przyległych słowach” próbuje głosić chwałę *IX Symfonii* Beethovena i *disco polo*?...

Obu poetów spotykam u źródła, które odbija ich ideały. To żywa tradycja humanizmu. Oczywiście nie tego po sekciarsku zredukowanego do jednej epoki; od takiej wizji humanizmu odwróciliby się zapewne z bólem i niechęcią i Norwid, i Herbert. Chodzi raczej o ten biegnący przez wieki i ludy promień pierwotnej prawdy o wartości ludzkiego trudu w zmaganiu ze śmiercią i zapomnieniem. Jednym z doskonałych wcieleń tej tradycji jest twórczość Piero della Francesca. Oto jej istotne rysy w interpretacji Vilmosa Tátrai:

[...] Malarz świadomie rezygnuje z przedstawienia wszelkich impulsywnych ruchów i zmieniających wyraz twarzy grymasów w imię wzniosłego ideału człowieka; jedynie ten ideał zasługuje, jego zdaniem, na uwiecznienie. Ponad przypadkowym stawia to, co zgodne z ogólnymi prawami, ponad chwilowym – to, co wiecznie istniejące. Ta zasada najwyraźniej widoczna jest w dążeniu do uproszczenia form. W budowie postaci i elementów pejzażu widoczne jest podobieństwo form do najprostszych regularnych figur geometrycznych. Nie było w okresie renesansu drugiego malarza tak przywiązanego do zamkniętych w bryle, czystych w swych elementach form. Był to jednak wielki mistrz i dlatego uniknął niebezpieczeństwa przemienienia swych bohaterów w martwe lalki, zestawione z geometrycznych brył. Dzięki drobnym nieprawidłowościom,

---

<sup>18</sup> Według Ryszarda Przybylskiego, działalność Herberta „wieńczy rozpaczliwą i wspaniałą walkę całego humanistycznego nurtu naszej powojennej poezji o człowieka-osobę; nurtu, który przeciwstawił się modernistycznej koncepcji człowieka jako stanu przejściowego, jako amorficznego ja, niezdolnego do ukształtowania się w formę stałą, jako chaosu zapadającego się we własną nicość.” (*Między cierpieniem a formą*, w: *Poznawanie Herberta*, s. 114).

subtelnemu modelowaniu, pełnemu wycucia operowaniu światłem i barwą tchnął życie w swe postaci<sup>19</sup>.

Mistrz form idealnych był równocześnie uczestnikiem twórczej „walki z formą”<sup>20</sup>, bo tylko w ten sposób się „idzie” – i jest się wiernym swemu powołaniu. O tym przecież rozmyśla nieustannie Pan Cogito i to przywołuje Herbert w *Przesłaniu Pana Cogito*<sup>21</sup>.

Pierwszą zasadą sztuki pomnej na ludzką godność, w której rzeczy wielkie i drobne, odświętność i zwyczajność znajdują wzajemne dopełnienie, jest zasada umiaru. Wiedział o tym i głosił to starożytny mędrzec uznający za najwyższą – bo najlepszą władzę „panowanie nad sobą”<sup>22</sup>. Ale równocześnie – nie dość często chyba o tym pamiętamy w pogoni za klarownymi opozycjami – już Norwid bronił się przed „wchłonięciem tworzywa przez formę”, i w tej postawie jest tak bliski naszej literaturze, naszym czasom spragnionym nie tyle „nowych prawd”, co świadectwa<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> *Piero della Francesca*, tłum. z węgierskiego A. Kilijańczyk, Warszawa 1982, s. 6.

<sup>20</sup> Tę pojemną formułę interpretacyjną wprowadził jako tytuł swego zbioru studiów o Norwidzie Stefan Sawicki (*Norwida walka z formą*, Warszawa 1986).

<sup>21</sup> Warto może zwrócić uwagę na pewien niedrobny drobiazg: tytuł tego wiersza, zamykającego tom *Pan Cogito*, podany jest monofonicznie, choć do wyboru były też inne wersje: np. polifoniczna – *Przesłanie „Pana Cogito”* lub po prostu *Przesłanie*; Herbert konsekwentnie pozostawia „głos własny” Panu Cogito, ja autorskie musi się zadowolić jedynie ramą modalną, wyznaczoną przez prawa autonomicznego dzieła. Mówiąc po Norwidowsku, twórca rozplywa się w „wykonaniu” dzieła.

<sup>22</sup> Myśl Sokratesa, zob. *Antologia anegdoty antycznej...*, zebrał i ułożył J. Łanowski, rysunkami dopełnił T. Łowicki, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984<sup>3</sup>, s. 53; por. Norwidowskie: „Nie niewola ni wolność – są w stanie/ Uszczęśliwić cię... nie! – tyś osobą:/ Udziałem twym więcej!... p a n o w a n i e / N a d w s z y s t k i m n a ś w i e c i e – i n a d s o b ą. (XLI. *Królestwo*, w: *Vade-mecum*, s. 79).

<sup>23</sup> Myślę więc, że nie do końca ma rację Hans-Robert Jauss (mowa o szkicu poprzedzającym pierwsze niemieckie wydanie zbioru: C. No r w i d, *Vade-mecum. Gedichtzyklus (1866). Polnisch und Deutsch*, mit einer Einführung von H. R. Jauss, eingeleitet und übersetzt von R. Fieguth, München 1981; przekł. polski *Przedmowy* Jaussa sporządził M. Kaczmarkowski, rozprawę wstępną R. Fiegutha przełożył J. Gotfryd, „Studia Norwidiana”, 3-4(1985-1986), s. 3-55) imputując naszemu poecie anachroniczne uleganie raczej sile odpowiedzialności moralnej za „uwarunkowania czasowe” niż „sile sztuki”. Nie do końca czytelna w świetle tych uwag jest następna opinia Jaussa, że Norwid „idzie dalej” od Baudelaire’a, gdy „poezji stawia zadanie wchłaniania ‘warunków czasu’, które musi znosić; co więcej – nawet zadania wykonywania powinności innych, ‘którzy swego nie robią’” (*Przedmowa*, tamże, s. 8). – To i następne zdania uczonego wskazują przy tym na dzieło Norwida jako szczególnie ważne – acz w swoim czasie zignorowany – interpretacyjny kontekst europejski i współczynnik rozwoju nowoczesnej liryki polskiej.



Przypomnijmy znamiennej deklarację poetycką z wiersza „*Czy podam się o amnestię?*”:

Jam z tych poetów, co nie słówka nuca,  
Ja to, co śpiewam, żyję i boleję...

I każdy wiersz ten miałem w dłoni,  
Jak okrętową linię w czasie burzy,  
Kiedym się do was uśmiechał znad toni;  
A wy mnie nęcić chcecie l i s t k i e m r ó ż y?...  
(PWsz 1, 260)

To pamiętamy, to kojarzymy z Norwidowską niezłomnością, chociaż gdybyśmy zestawili użyte w wierszu obrazy z faktami biograficznymi, uderzyłaby nas z jednej strony poetycka „wierność” realiom, ale z drugiej może zaskoczyła właśnie „niewierność”, jakieś przesunięcie realiów w stronę prawdy innej, autonomicznej prawdy poetyckiej<sup>24</sup>. Oto w liście do księży zmartwychwstańców z maja 1854 roku, z momentu w amerykańskim infernie dla poety chyba najbardziej strasznym, zapisał się jego głos, błagający o pomoc w powrocie do Europy, a równocześnie zarysowała się niepokojąca perspektywa innych rozporządzeń własnym losem:

Wołam do Was, O j c o w i e – i proszę, módlcie się za mnie i za tych, do których się odezwać w ten sposób zobowiązało mnie sumienie.

Gdybyście, Ojcowie, uważali za słuszne odrzucić prośbę moją tę, tak postawioną i w tej prostocie jej – pozostanie mi dwie rzeczy: 1. pocieszać się, iż zadałem sobie to obowiązujące utrudzenie; 2. bezpośrednio udać się do Polski [...]. (PWsz 8, 220)

W liście obcujemy z gwałtownym skurczem serca człowieka, który „z głębokości wołał”, i gotów byłby może nawet „podać się o amnestię”, gdyby ją wówczas miłościwy następca Mikołaja I ogłosił<sup>25</sup>, w wierszu zaś odbija się zgiełk polemik z emigrantami zamierzającymi skorzystać z car-

---

<sup>24</sup> Zob. studium Wacława Borowego: *Prawda w poezji* (w: t e n ż e, *Studia i szkice literackie*, t. II, wybór i oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1983, s.137-151).

<sup>25</sup> Amnestia, o której mowa, ogłoszona została po wojnie krymskiej przez Aleksandra II 15/27 maja 1856 roku (por. uwagi Gomulickiego do wiersza w edycji: C. N o r w i d, *Dzieła zebrane*, t. II. *Wiersze: Dodatek krytyczny*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 100-101; 487-488).

skiej łaski<sup>26</sup>, Nie ma tu bezpośredniego przełożenia pomiędzy życiem i sztuką, nie ma mowy również o „postępie”, który, jak wiadomo, wynika z prawidła, że „lepsze jest wrogiem dobrego”... gdy tymczasem do sztuki dałoby się zastosować raczej zasadę kontynuacji, w której obowiązuje – jeśli obowiązuje – prawo, że nuda jest wrogiem tradycji.

Na progu naszego wieku zauważył Eliot: „sztuka w toku stuleci nie doskonali się bynajmniej, tylko materiał sztuki się zmienia”<sup>27</sup>. Ponad pół wieku wcześniej Norwid dopominał się o włączenie w wizję postępu ludzkości zasady „sumienności wobec źródeł”, jako że „oryginalności absolutnie indywidualnej nie ma”<sup>28</sup>. W istocie to, co oryginalne, jest po prostu pierwotne, prawdziwe, trwałe i obejmuje całość istnienia jako jego nie-naruszalne prawo. W liście do Juliana Fontany pisał poeta w kwietniu 1866 roku:

N i e z n a m p r a w d d w ó c h : c o ? p r a w d ą j e s t w z i a r n e c z k u p i a s k u ,  
i w o b r o c i e s ł o Ń c a , n a s k r o ś b y t ó w , t y l k o t o P r a w d a !  
a c o n i e j e s t n a s k r o ś w s z e c h b y t ó w p r a w d ą – t o C Z A S , t o B Ł Ą D ... (PWSz 9,  
212)

Prawda nie jest w takim ujęciu jedynie sądem opisowym, ale również oceną wartościującą. W liście do Marii Trębickiej, pisany w trudnych dniach amerykańskiego osamotnienia, wywodził:

W czasie kiedy słońca ogrom obrotu swoje wykonywa, żaden ząbeczek najdrobniejszego listka, najdrobniejszej roślinki nie staje się przeto podlejszym i mniej wartym – barbarzyństwem więc i grubiańskim smakiem byłoby pojęcie przeciwnie tej drobiazgowości, z powodu iż arcydzieła nawet ludzkie o tyle arcydziełami są, o ile do wszechpiękności świata zbliżają się. (PWSz 8, 204)

Uniwersalne Norwidowskie *wszech-*, zdradzające tęsknotę poety do ideału CAŁOŚCI, oświeśla jego traktowanie sztuki. Rzut oka na rysunki,

---

<sup>26</sup> Norwid powracał do problemu amnestii wiele razy, na czele tych wypowiedzi należałoby postawić jako uniwersalny manifest emigracji politycznej jego list do Konstancji Górskiej z początku roku 1857; jednego ze zdań tego listu mogliby używać jako dewizy egzulowie wszystkich czasów: „g r a n i c a m i n a r o d ó w - g r a n i c - p o - z b a w i o n y c h s ą c h a r a k t e r y l u d z i” (PWSz 8, 303).

<sup>27</sup> T. S. E l i o t , *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręcłkowska, w: *Szkice literackie*, oprac. W. Chwałewik, przeł. H. Pręcłkowska i in., Warszawa 1963, s. 5.

<sup>28</sup> Rozległy wywód na ten temat przedstawił poeta w 1860 roku w cyklu wykładów *O Juliuszu Słowackim*, szczególnie ważna pod tym względem jest lekcja trzecia (PWSz 6, 423-429).

prace graficzne i studia malarskie poety pozwala się domyślać idealnego imperatywu. „Linia to myśl” – rozlega się na wszelkich polach jego działalności artystycznej<sup>29</sup>.

Właśnie w tę stronę zmierzał jeden z istotnych nurtów sztuki współczesnej, związany z antyromantyczną opozycją wobec „wylewu uczuć”, „szczerości”, rozkielznanego subiektywizmu, które w dziejach doprowadzały niejednokrotnie do „wyzwolenia potwora naturalizmu”<sup>30</sup>. Pisał Eliot:

[...]. Wiele osób umie się poznać na wyrazie szczerości uczuć w poezji, ale mniej jest takich, którzy potrafią ocenić doskonałość rzemiosła. Ale już bardzo niewiele wie, kiedy w poezji dochodzi do głosu wzruszenie znaczące, wzruszenie, które żyje w poezji, nie w biografii poety. Wzruszenie artystyczne jest bezosobiste. I poeta nie może osiągnąć tej bezosobowości, nie poddając się bez reszty dziełu, które ma wypracować. A łatwiej będzie wiedział, co ma robić, jeśli żyć będzie nie tylko w teraźniejszości, lecz i w teraźniejszych momentach przeszłości; jeśli będzie zdawał sobie sprawę nie tylko z tego, co jest umarłe, lecz i z tego, co żyje<sup>31</sup>.

Eliotowski ideał sztuki jako ponadindywidualnego wzruszenia w pewnym zakresie dojrzywał już w dramatycznych doświadczeniach Norwida. Różnica istotna – nie tylko między nim a Eliotem, ale również między Eliotem a nami, spadkobiercami raczej Norwida niż Eliota – to żywe doświadczenie historyczne, nie tylko intelektualne wniknięcie w osnowę bytu i sztuki. To „doświadczenie” potwierdziło m.in. wartość życia-paraboli, w której przeżycie osobiste zostaje złączone z uniwersalnym<sup>32</sup>. Owo „wyrabianie

---

<sup>29</sup> Pisał poeta do Marii Trębickiej w sierpniu 1856: „W Pani fotografii [tj. fotografii – dawniejsza postać wyrazu, przyp. J. F.] nie ma tej wielkiej zmiany, co w moim, że mi czarne włosy i czarną brodę dał – rzeczy, na które nie zasłużyłem wcale.

Nie chcę Pani kosztów robić, obciążając list, ale mógłbym włożyć weń szkic mój, który Panią konno jadącą przedstawia, co robiłem w podróży za-europejskiej w albumie moim, gdzie mam wszystkich przyjaciół – zdziwiłem się, że prawie ani jednej linii nie omyliłem się. A zwykłem powtarzać z artystami, mawiając te trzy słowa: l i n i a t o m y ś l...” (PWsz 8, 284).

<sup>30</sup> Por. rozważania Herberta w studium *Siena* z tomu *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 88-89.

<sup>31</sup> E l i o t, dz. cyt., s. 12; por. B o r o w y, *Prawda w poezji*, s. 150.

<sup>32</sup> W liście do Józefa Bohdana Zaleskiego z sierpnia-września 1854 r. pisał: „wszyscy m y s t a j e m y s i ę o s o b a m i a l b o r a c z e j o s o b i s t o - ś c i a m i p a r a b o l i c z n y m i – co więc gdzie indziej jest p l o t k ą, i d e ą, w y o b r a ż e n i e m p o l i t y c z n y m, g a w ę d k ą itp., to często u nas jest już nieledwie rzeczą i parabolą żywą.” (PWsz 8, 224).

się”<sup>33</sup> w głębi serca „purpury okrutnej” odsłania wiele wierszy Norwida, szczególnie tych powstałych świeżo po jego powrocie z Ameryki, gdy ostatecznie skryształizował się program artystyczny poety, w którym potrafił związać w jedno siebie, swych rodaków, swój czas i zauważalne w nim sygnały nadchodzących przemian cywilizacyjnych.

Przejmujące zastosowanie świeżo odkrytej prawdy odnajdujemy w epita-fijnym i konsolacyjnym wierszu, powstałym, jak zapisał poeta, „po po-wrocie z pogrzebu Adama Mickiewicza”. Dokonał tu przeniesienia własnej egzystencjalnej mądrości na wizję tego, z którego „my wszyscy”, skiero-waną ku owym, którzy, jak uczniowie po ukrzyżowaniu Jezusa, uchodzą milczkiem z Jerozolimy dnia dzisiejszego, by w mroku samotności próbo-wać pojąć niepojęte prawo odpowiedzialności za własne i cudze powołanie:

I na Emaus idącym powiada,  
Jak się to pismo niejasne wyklada,  
Że laur – to ciernie...<sup>34</sup>

Nasze bytowanie – powiada Norwid – dzieje się w obliczu nieustannie aktualizującej się tradycji. Jesteśmy odpowiedzialni za siebie w imię prawdy o sobie i w świetle prawdy wieków, której nieustannie doświadczamy i którą winniśmy rozpoznawać. Historyczna intuicja artystów może być niekiedy najlepszym przewodnikiem. Przenikliwie mówił o tym Kazimierz Wyka w studium *Na odpust poezji*, odpoznającym poezję Białoszewskiego w perspektywie geniuszu Norwida:

[...] jedną z najbardziej istotnych [...] właściwości sztuki i postawy Norwida była niepospolita umiejętność podobnego [jak u Białoszewskiego – przyp. J. F.] sylogizmu cywilizacyjnego i historiozoficznego. Utwory swoje traktował on

---

<sup>33</sup> Frazeologia wiersza skierowanego do Lenartowicza, zaczynającego się od słów „Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj” (PWsz 1, 231). Warto może zauważyć paradoksalnie upersonifikowaną „bezosobowość” zwrotu: „Gdy w głębi serca purpurę okrutną/ Wyrabia prządka cierpienia...”; jest to niewątpliwie metaforyczne oddanie przywołanej wcześniej, w strofie drugiej, sprawczyni dzieł – miłości „dwuskrzydlatej” (nb. stylistyka proponowanej przez Gomulickiego rekonstrukcji domniemanej strofy trzeciej zupełnie nie harmonizuje z trzywrotkowym – znanym nam jedynie z Lenartowiczowskiego późnego odpisu – wierszem; por. C. N o r w i d, *Wybór poezji*, tekst ustalił i oprac. oraz wstępem poprzedził J. Fert, Kraków 1998 – w druku).

<sup>34</sup> *Duch Adama i skandal*, PWsz 1, 237.

bardzo powszechnie na podobieństwo przeziernika, którym [...] sięgał aż do dalekiej przeszłości czy odległej terytorialnie cywilizacji<sup>35</sup>.

Święto poezji i świętość słowa sycą się dziś – co prawda – o wiele mocniej ironią niż poczuciem jedności człowieczeństwa i bytu, ale przecież czytelna jest także tęsknota współczesności – nawet w prowokacjach antysztuki – za czasem uświęconym, za czasem poezji<sup>36</sup>.

\*

Podejźmy już bliżej tekstów.

Na początek próba lokalizacji tytułowego motywu w wierszach obu pisarzy. Obserwacje przełożone na liczby, co prawda, niewiele mówią o zjawiskach tak subtelnych, jak przedmioty sztuki literackiej, ale może mogą posłużyć jako przestroga umiaru wobec mglistych intuicji interpretacyjnych. Wyraz „guzik” w słowniku poetyckim Norwida należy do rzadkości<sup>37</sup>. Poetyckie zastosowanie znalazł w *Vade-mecum*: w wierszu *Czynownicy* jako drugorzędny składnik ironicznego opisu tytułowych czynowników, który zresztą odsyła do wizji czynowniczego mrowia z *Przeglądu wojska* w piątym ustępie III cz. *Dziadów*<sup>38</sup>. Inne, znacznie istotniejsze użycie, pojawiło się w wierszu *Dwa guziki (z tyłu)* – jako konstrukcyjny nośnik puenty i składnik ideowy głównego przesłania tego wiersza. Zestawienie obu tekstów ujawnia zaskakującą rozbieżność:

Dodam tu, że Chińczykom – skoro nas obaczą –  
Najdziwniejszą się rzeczą wydają guziki  
Dwa, z tyłu! te – pytają Chińczyki – „c o? z n a c z ą...  
K'c z e m u? s ą...”

– Użyteczność... ocenia człek dziki,

<sup>35</sup> W: t e n ż e, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977<sup>2</sup>, s. 137.

<sup>36</sup> Por. H.-G. G a d a m e r, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.

<sup>37</sup> W słowniku języka Adama Mickiewicza wyraz ten również należy do bardzo rzadko używanych; w całości pism poety wyszukano zaledwie sześć użyc, z tego dwa w *Panu Tadeuszu*.

<sup>38</sup> W w. 140-146 Mickiewiczowski opis „ćmy”, „tłumu” carskich sług znajduje dopełnienie w obrazie dziwacznych strojów owego orszaku; guziki pojawiają się jako porównawcza przeciwwaga bezliku „gwiazdek, kółek i krzyżyków”, którymi poobwieszana jest asysta cesarska: „Świecą się wszyscy, lecz nie światłem własnym” (w. 147).

Lecz harmonii ogólnej pojąć on nie może,  
(VM 142-143)

Tak w wierszu *Dwa guziki*, który eksponuje wartość tego tak mało znaczącego, jak świadczy potoczne porzekadło, detalu europejskiego stroju, ale wcześniej – w sensie kompozycyjnym – w wierszu *Czynownicy* wręcz odwrotnie:

C z y n o w n i k ó w! – o! czynowników  
Naspytykałem w życiu dużo;  
Nie pomnę liczby ich guzików  
Ani ku czemu służą?-

(VM 24)

Dyskusja „nad guzikami” włącza się u Norwida, co oczywiste, w znacznie rozleglejszy kompleks problemowy, jak relacje między formą i znaczeniem, racją i ekspresją, etycnością i praktycznością, życiem i sztuką itp. Nie bez znaczenia jest też ta „wewnątrzkompozycyjna” dialektyka wartości przedmiotu poetyckiej ekspresji, dziś chętnie nazywana „grą”<sup>39</sup>.

Wiersz „o dwóch guzikach” zrobił już pewną karierę<sup>40</sup>. W jakimś sensie nawet międzynarodową. Stał się bowiem przedmiotem złożonej polemiki pomiędzy Rolfem Fieguthem, autorem pierwszego przekładu *Vade-mecum* na język niemiecki<sup>41</sup>, który w pierwszym numerze pisma „Studia Norwidiana” ogłosił wyzywającą interpretację wiersza<sup>42</sup>, a Jadwigą Puzynią, która odniosła się polemicznie do spostrzeżeń Fiegutha w swej książce *Słowo Norwida*<sup>43</sup>.

Polemika dwojga uczonych toczy się w zasadzie wokół problemu „linearnej” integralności i zrozumiałości wiersza oraz zharmonizowania go

<sup>39</sup> Popularność „gry” w badaniach literackich wiązać można z orientacją antropologiczno-etnograficzną z jednej strony, a nurtami poststrukturalnymi z drugiej. Por. M. G ł o - w i ń s k i, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973; K. D m i t r u k, *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*, Warszawa 1980; J. J a r z ę b s k i, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982; A. K a l i s z e w s k i, *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, Łódź 1990<sup>2</sup>.

<sup>40</sup> Interesujące uwagi na temat wiersza zawiera artykuł Zofii Szmydtowej: *Norwid, Lechoń i tradycja kopernikańska* („Poezja”, 1973, nr 6, s. 3-4).

<sup>41</sup> N o r w i d, *Vade-mecum. Gedichtzyklus*.

<sup>42</sup> *O poetyckim znaczeniu nieznacznego. Wiersz Norwida „Dwa guziki (z tyłu)”*, „Studia Norwidiana”, 1(1983), s. 89-103.

<sup>43</sup> Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, s. 115-119.

z całością zbioru. Nie sądzę, żeby trzeba tu coś jeszcze dorzucić. Proponuję jedynie zwrócić uwagę na „problemy”, jakie gnębią głównego bohatera wiersza, raz nazywanego „dzikim zagnąncem”, innym razem „dzikim Scytą”, który też posiłkuje się słowami sprzeczki o hierarchię ważności pomiędzy korzeniem i kwiatem, a wreszcie sięga po chińską mądrość, sankcjonując barbarzyńskie zdumienie nad „nieużytecznością guzików dwóch na krzyżu”. To z kolei staje się impulsem formuły puentowej, która zamyka łańcuch przypowieściowy, uruchomiony dla wyobrażenia i wyłożenia istoty „mowy-pięknej”.

– Użyteczność... ocenia człek dziki,  
Lecz harmonii ogólnej pojąć on nie może,

Nasz barbarzyńca w ogrodzie Norwidowskich wartości nie jest jednak tylko biernym liczmanem, którym żongluje wytrawny retor, nie jest tylko chłopcem do bicia, który – wzięty na męki – wyjawia prawdę o istocie piękna. Ten „dziki zagnaniec”, postawiony przez poetę przed świątynią starożytną w Atenach, głosi rzeczy zdumiewające – m.in. jedno z fundamentalnych orzeczeń na temat sztuki literackiej samego Norwida. I nie żadne „piękne” i z natury „cudze” zdanie, w którym zwykle surowiec wyjściowy i osobisty składnik przeżycia stopione są w całość nie do rozdzielenia, lecz „słowo własne” z dyskursywnego zwrotu w najzwyczajszym liście do konkretnej osoby. Oto owo zdradzieckie zdanie, z listu do Bronisława Zaleskiego z ok. 15 listopada 1867 roku:

To, co Karol [Ruprecht – przyp. J. F.] mówi o liczbach głosek, t o j e s t n a j s z k a r a d n i e j s z y b a r b a r y z m i a b s o l u t n a n i e z n a j o m o ś ć s a m e g o n a w e t H o r a c e g o. [...].

Prozy nigdy nie było – zaś liczba, której pisarz nie umie ukryć d ł u g o - a - o k r ą g ł o - b r z m i e n n y m i w y r a z y, to zupełne z e - p s o w a n i e n a t u r y r y t m u.

W doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym: z a c h o w a n e p o w i n n y b y ć i n i e z g ł a d z o n e n o ż e m t e k r e s y, g d z i e f o r m a z f o r m ą m i j a s i ę i p o z o s t a w i a s z p a r y. Barbarzyniec tylko zdejmą te nożem z gipsu i psowa całość. (PWsz 9, 328)

A teraz głos „dzikiego Scyty” w wierszu *Dwa guziki*:

I gdyby kto zagnańca postawił dzikiego  
Przed świątynią w Atenach, na której frontonie  
Są te a te zarysy – - rzekłby on: „d l a c z e g o?...”

D l a c z e g o ? p l a n p r z e z i e r a z g ł ę b i , n i e z a ś  
 t o n i e  
 W p o s a d a c h g m a c h u ? C z e m u ? t e w e w n ę t r z n e -  
 p r a w a

Stérczą? jako mamuta grzbiet – z wyżyn mogiły...  
 Gdy linia owa najmniej siły nie dodawa –  
 A owy rozstęp linii nie spotęża siły...”

(VM 141-142)

Jakże inteligentny, jakże „kulturalny” to „barbarzyńca”. No, może nie ekspert! Ale jego zdumienie nad wytworami ateńskiego geniuszu architektonicznego to jednak zdumienie samego Norwida, oczywiście – bez istotnego dodatku, który pozwala unikać „jednostronności”, i umożliwia ocenę zarówno kwiatu, jak i korzenia rzeczywistości „praktycznej” i „artystycznej”. Ów „dodatek” podpowiada człowiekowi porywającemu się na sądy nad ludzkim światem, aby nie maskował, lecz wręcz przeciwnie głosił – „w porę i nie w porę” – że wszelka rzecz, która jest, która służy i zachwyca, poczyna się z cudu natchnienia, myśli ludzkiej i pracy.

Współczesny historyk sztuki tak rzecz objaśnia:

Na tle kultur starożytnego Wschodu [...] Grecy zyskali w panoramie dziejów artystycznych miejsce zupełnie wyjątkowe. Ich idee filozoficzne i religijne pozwoliły im na stworzenie zupełnie nowego świata sztuki – pięknej i prawdziwej. [...]. Artysta perski, przedstawiający człowieka niosącego skórzany worek z winem, kształtował jego postać jak ornament: fałdy jego stroju układają się równo i rytmicznie; wygląda jak blacha lub karton, a pod twardym rytmem tak ukształtowanej formy ginie prawie zupełnie rysunek ludzkiego ciała. [...].

Człowiek w sztuce greckiej jest istotą żywą, stojącą przed nami na ziemi, poddaną fizycznym prawom, poruszającą się w sposób naturalny, istniejąca w trójwymiarowej przestrzeni<sup>44</sup>.

Ale obawiam się, że gdyby mnie ktoś dziś wręcz zapytał, „k’czemu są” owe dwa guziki z tyłu na surducie, miałbym jednak problem z jasną odpowiedzią na tak postawione pytanie...

Tu można by zacząć nową rozprawę z zakresu semiotyki dodatków krawieckich, ale nam niech wystarczy rzut oka na Norwidowski rysunek piórkiem, zatytułowany *La polémique moderne*, z 1873 roku, gdzie jeden z dwu mocujących się i tratujących zapisane papiery polemistów powiewa

<sup>44</sup> J. B i a ł o s t o c k i, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, t. I, Warszawa 1969<sup>3</sup>, s. 31-32.



połami ozdobionymi dwoma wyrazistymi, acz zgoła nieużytecznymi guzikami<sup>45</sup>.

\*

Motyw guzików w wierszach Herberta – ilościowo znacznie bardziej produktywny niż u Norwida – podobnie jednak daje się interpretować jako składnik szerszych znaczeń<sup>46</sup>. Można wyodrębnić kilka jego poetyckich zastosowań. Jedną z sekwencji współtworzy pole znaków pamięci o utraconym raju dzieciństwa czy szerzej – domu, jak w wierszu *Guzik* (P 160) i w fantastycznej mgławicy guzików w stroju babci z *Epilogu burzy*:

moja przenajświętsza babcia  
w długiej obcisłej sukni  
zapinanej  
na niezliczoną ilość  
guzików  
jak orchidea  
jak archipelag  
jak gwiazdozbiór  
[...]

(*Babcia*)<sup>47</sup>

W wierszu *Pisanie* pełni istotną rolę w dramatycznej przemianie przestrzeni przygotowanej na przyjęcie jakiegoś niecodziennego objawienia w przyziemną zwyczajność:

surdut ścian się zapina  
na guzik małej przestrzeni  
koniec koniec  
nie udało się  
wniebowstąpienie

(P 233)

I kolejne nobilitujące użycie. Guzik pojawia się w jednej z modlitw poetyckiego *Brewiarza*, sławiącej Pana za to, co dał poecie, czyli za

<sup>45</sup> *Ilustracja i metryka*: PWSz, t. XI: *Aneksy*, Warszawa 1976, s. 358, il. 193.

<sup>46</sup> Por. M. A d a m i e c, „...Pomnik trochę niezupełny...”. *Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 1996, s. 163-170.

<sup>47</sup> H e r b e r t, *Epilog burzy*, s. 5.

[...] niepozorne guziki  
szpilki, szelki, okulary, strugi atramentu, zawsze  
gościnne nie zapisane karty papieru, przezroczyste koszulki, teczki cierpliwe,  
czekające.

(*Brewiarz*)<sup>48</sup>

Ranga aksjologiczna motywu w wyliczonych dotąd tekstach nie odbiega w zasadzie od pozycji wszelkich rzeczy – arcyrzeczy, rzeczy samej w sobie – w światopoglądzie poetyckim Herberta. Samoświadomość autorska doskonale tłumaczy jego rolę w ostatnim z zacytowanych wierszy: jest jednym z galaktyki „poziomych”, ale najwierniejszych składników rzeczywistości.

Kolejna sekwencja zastosowań motywu należy w części do pola semantycznego wcześniej przedstawionego, ale równocześnie wnosi specjalne zabarwienie aksjologiczno-obrazowe. W tym ujęciu guziki po raz pierwszy zjawiły się najwcześniej – w wierszu *Pożegnanie września* w debiutanckim tomie *Struna światła*:

wódz podnosił brwi  
jak buławę  
skandował: ani guzika

śmiały się guziki:  
nie damy nie damy chłopców  
płasko przyszytych do wrzosowisk

(P 13)

Nie trzeba nikomu w Polsce przypominać realiów pozaliterackich tego wiersza; posiłkuje się równie słynną, co beznadziejną odpowiedzią Polski na prowokacyjne propozycje niemieckie z jesieni 1938 roku poprowadzenia w poprzek polskiego Pomorza eksterytorialnego korytarza komunikacyjnego oraz przyłączenia do Rzeszy Wolnego Miasta Gdańska.

Tym tragicznym *signum* napiętnowane również zostały guziki w wierszu *Deszcz z tomu Hermes, pies i gwiazda*:

Kiedy mój starszy brat  
wrócił z wojny  
miał na czole srebrną gwiazdkę  
a pod gwiazdką  
przepaść  
[...]

<sup>48</sup> Tamże, s. 7.

w muzyczne muszle uszu  
wstąpił kamienny las

a skóra twarzy  
zapięta została  
na niewidome i suche  
dwa guziki oczu

został mu tylko  
dotyk

(P 116-117)

„Starszy brat” jest tu metonimią nie tylko ludzi współczesnych, ale ofiar wojen wszelkich czasów i krajów. Być może, doszło tu do głosu nie tylko humanistyczne wołanie poety o pokój, lecz najzwyczajniejszy kamuflaż przed cenzurą, która złudzona wyliczeniem różnych pól bitewnych mogła przemknąć nieuważnie przez ryzykownie brzmiący „kamienny las”. W kręgu niezidentyfikowanej historii czy synkretycznego przywidzenia historycznego pozostają guziki w wierszu *Pięciu*, również z tego tomu (P 134).

W tomie *Napis*, w miejscu szczególnie nacechowanym, bo w *Prologu*, znów guziki z wodzowskiej deklaracji – „nie oddamy ani guzika”:

Praliśmy potem długie lata  
bandaże. Teraz nikt nie płacze  
chrzęszczą w pudełku po zapalniczkach  
guziki z żołnierskiego płaszcza

(P 309-310)

Rozpacзлиwa wierność *Napisu* poprzedzała słynne wezwanie:

Idź dokąd poszli tamci [...]
   
i nie przebaczaj zaiste nie w twojej mocy
   
przebaczać w imieniu tych których zdradzono o świecie

(P 432)

I wreszcie tom szczególny, tom z roku 1992 – *Rovigo*<sup>49</sup>, a w nim wiersz *Guziki*, wcześniej ogłoszony osobno w „Tygodniku Powszechnym”, nb. z podstępny błędem w w. 9, w którym zamiast „przeptywa obłok”

---

<sup>49</sup> O tomie tym zdumiewające rzeczy napisał Mateusz Werner: „*Rovigo*”: *portret na pożegnanie*, „Teksty Drugie”, 1993, nr 3; przedruk w tomie: *Poznawanie Herberta*, s. 219-238. Szczególny popis „metody” demonstruje omówienie wiersza *Chodasiewicz*; tu również wzmianka o wierszu *Guziki*.

wydrukowano „przeływa obok”<sup>50</sup>. Wiersz zamyka ścieżkę motywiczną guzików związanych z żołnierskimi uniformami i wezwaniem do absolutyzacji oporu, a równocześnie odnosi podtekst moralny motywu do najgłębiej skrywanej tajemnicy komunistycznej Rzeczypospolitej: haniebnego wymordowania polskich jeńców wojennych przez Rosjan. W tym kontekście jest to też wiersz o człowieku, który gubi i odnajduje sens cierpienia<sup>51</sup>.

## GUZIKI

Pamięci kapitana Edwarda Herberta

Tylko guziki nieugięte  
przetrwały śmierć świadkowie zbrodni  
z głębin wychodzą na powierzchnię  
jedyne pomniki na ich grobie

są aby świadczyć Bóg policzy  
i ulituje się nad nimi  
lecz jak zmartwychwstać mają ciałem  
kiedy są lepką cząstką ziemi

przeleciał ptak przeływa obłok  
upada liść kiełkuje śluz  
i cisza jest na wysokościach  
i dymi mgłą smoleński las

tylko guziki nieugięte  
potężny głos zamkniętych chórów  
tylko guziki nieugięte  
guziki z płaszczy i mundurów

(P 586)

Niewątpliwie motyw tych guzików w ciągu czterdziestu lat – od ukazania się *Pożegnania wrześnie* – „z głębin wychodził na powierzchnię”, by stać się wreszcie „jedynym pomnikiem na ich grobach”, a równocześnie przejmującym świadectwem zmagania poety z wiatrakami heroicznej tradycji i dramatycznej jego walki o prawo do wyśpiewania „hymnu o ludziach, którzy umierają w pozycji stojącej”, i zmagania z siedmiu aniołami wyobraźni o ostateczną prawdę istnienia... Wierszowi dodaje też szczególnej wymowy fakt umieszczenia go w ostatnim wyborze autorskim zatytułowanym

<sup>50</sup> „Tygodnik Powszechny”, 1990, nr 29 z dn. 22 VII.

<sup>51</sup> Tak też podstawy Herbertowskiego pisarstwa diagnozował przed dwudziestu laty Ryszard Przybylski w cytowanym studium *Między cierpieniem a formą*.

89 wierszy, w którym znalazło się zaledwie około 20% z plonów poetyckich Herberta<sup>52</sup>.

Najważniejsza w tym wszystkim jest jednakże dedykacja. Wiąże ona nieusuwalną klamrą poezję i historię narodu; sugerując rodzinne związki autora z dziejami ojczystymi. Dopisując do testamentu pokoleń własną krew, własną wierność i odpowiedzialność, żąda nieśmiertelności – i ta będzie mu dana...

Teraz w pudełku poetyckiej wyobraźni nie chrzęszczą poodrywane od nie wiadomo jakich i czyich mundurów martwe pamiątki przeszłości ani też zimne złote blaszki mitu, słyszemy wreszcie prawdziwy, „potężny głos”, w którego tonach brzmi także głos „kapitana Edwarda Herberta”. Nie popadniemy jednak w radosne uniesienie. Cóż – wszak to śpiew „zamilkłych chórów”. I naprawdę tak trudno uwierzyć w zmartwychwstanie ciałem, gdy się jest tylko „lepką cząstką ziemi”...

Czyżby Historia ciągle zataczała ironiczne koła? A wyśmiane i sponiewierane guziki stają się oto za sprawą poety znakami pamięci o chwale i męczeństwie? I stają się nieusuwalnym dobrem narodowym, i stają się składnikiem współczesnej dyskusji o prawie rzeczy do szacunku, i o wadze pamięci, i o wartości sztuki, i o konieczności umiaru, by uchronić się przed pychą patosu, który dramat istnienia próbuje lukrować dramatyzmem ekspresji. O umiarze, który obejmie wiedzę, pamięć, a nawet ironię.

Poeta przypomina, że „trzeba wstąpić w kamień, w drzewo, w wodę, w szpary furty”... i że „Lepiej być skrzypieniem podłogi niż przeraźliwie przeźroczywą doskonałością” (P 299).

Trzeba pamiętać o przeszłości, trzeba się uczyć jej odczuwania tak, by przemówiła prawdą i obudziła współczucie. Może tak działa ułamek greckiej kolumny czy wołający o dopełnienie fragment fresku, może ułamek czyjegoś wiersza...

Powtórzmy strofę peanu na cześć Piera della Francesca:

Był to [...] wielki mistrz i dlatego uniknął  
niebezpieczeństwa przemienienia swych bohaterów  
w martwe lalki, zestawione z geometrycznych brył. Dzięki  
drobnym nieprawidłowościom, subtelnemu modelowaniu, pełnemu wyczucia  
operowaniu światłem i barwą tchnął życie w swe postaci<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Wybór i układ Autora, Kraków 1998, s. 24. Ilość opublikowanych przez Herberta wierszy oscyluje wokół liczby 400.

<sup>53</sup> T á t r a i, *Piero della Francesca*, s. 6.

Aniołem Stróżem prawdziwej sztuki jest umiar. Ponad nim sytuuje się jedynie współczucie.

NORWID – HERBERT (THE EPISODE WITH BUTTONS)

S u m m a r y

Collecting scrupulously Herbert's references to Norwid – in the shape of quotations or instances of phraseological concurrence – and investigating their origin and transformations, the author shows the essence of this meeting between the present day and tradition. Singling out and spectacularly using the title „episode” with buttons in both poets' work, he describes the ethical foundations of their aesthetics. They both – each in his own way – realised the humanist ideal of art and the ideal of humanity based on the virtues of manfulness and sympathy. Watching closely the detail proves to be a gesture that sets in motion a universal perspective.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*