

ANDRZEJ KALISZEWSKI
Kraków

LIRYKA HERBERTA MIĘDZY KLASYCYZMEM A POETYKĄ FAKTU

Dziś, gdy twórczości Herberta nie przybędzie już żadne nowe ogniwo, podsumowania domaga się m.in. jej związek z tzw. klasycyzmem współczesnym. Sądzę, iż należy oddzielić w analizie i ocenie to, co wydaje się kontynuacją czy modyfikacją ideałów i stylistyki tzw. klasycyzmu historycznego, od prób dopasowania Herberta do istniejących czy kreowanych przez pisarzy i krytykę ugrupowań neoklasycznych. Będzie to zadaniem niniejszej pracy, tak jak i próba opisu indywidualnego stylu Herberta na przecięciu stylu klasycznego oraz tego, co w tytule nazwaliśmy poetyką faktu.

I. LIRYKA HERBERTA A KLASYCYZM HISTORYCZNY JAKO KONWENCJA

1. Stan badań

Pisząc o klasycyzmie Herberta, poprzestawano zwykle na konstatacjach: klasyczna prostota, umiar, intelektualizm, kultura. Bardziej metodycznie pierwszy podjął kwestię klasycyzmu Herberta Jerzy Kwiatkowski w obszernym szkicu *Imiona prostoty*¹. Widział źródła sukcesu autora *Struny światła* właśnie w zachowaniu umiaru, harmonii, równowadze „między rewelacją a

¹W: *Klucze do wyobraźni*, Kraków 1973.

komunikacją. Między konstrukcją a emocją. Między ważkością problematyki a siłą estetycznego oddziaływania”.

Jan Błoński w swym tekście *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie* unikał konfrontowania liryki Herberta z klasycyzmem historycznym czy neoklasycyzmem, diagnozując co najwyżej ironię, „słowa czyste i dostojne”, rolę historii jako tematu².

Większa część mojej książki *Gry Pana Cogito*³, której ze zrozumiałych względów nie będę tu obszernie referował, była między innymi próbą usytuowania liryki Herberta wobec tradycji i kultury. Na podstawie metod wypracowanych w szkołach mitograficznej i tematycznej, wyodrębniłem trzy strategie poety wobec mitów (jako tzw. powszechników kultury): demitologizację, mitologizację i mitopoezę. Właśnie w pierwszej z tych strategii znalazła się większość wierszy Herberta, reprezentujących jego „klasycyzm”. Ten ostatni objawia się poprzez użycie tematu antycznego, dążność do doskonałej prostoty, dyskursywności, uniwersalizacji tematu, intelektualnej czy racjonalnej weryfikowalności przesłania. Demitologizacja posługuje się kilkoma dykcjami, jak ponowienie, glosa, reinterpretacja, współczesnienie czy desakralizacja mitu. Mity pogrupowałem: antyczne, chrześcijańskie, historyczne oraz związane ze sztuką i literaturą. Ogólnie rzecz biorąc, klasycyzm tak analizowanych utworów był głównie tzw. klasycyzmem tematu, zaś stylistyka objawiała się poprzez rozmaite „gry”, pomagające weryfikować, uobecniać ewokowane przez temat-mit wartości.

Przeciwnikiem Herberta-poety w ogóle, a Herberta-klasyka w szczególności okazał się w latach siedemdziesiątych Artur Sandauer, udowadniając daleko posunięty eklektyzm liryki autora *Pana Cogito*; zdaniem badacza, Herbert ucieka się do „stylizacji klasycznej”, a więc jest jakimś współczesnym parnasistą, czerpiącym z drugiej – i to niejednej – ręki⁴.

W *Uciekinierze z Utopii* Stanisława Barańczaka⁵ klasycyzm i neoklasycyzm jawią się jako problem marginalny, co jest zgodne z koncepcją tej książki, zogniskowanej na kwestiach etycznych, otwartej ku odczytaniom konkretyzującym współcześnie mity i przesłania (sam autor neguje inne odczytania jako „absolutyzujące”). Kluczowe dla Barańczakowskiej wędrów-

² W: *Romans z tekstem*, Kraków 1981.

³ Kraków 1982, Łódź 1992².

⁴ *Włos dzielony na czworo*, w: A. S a n d a u e r, *Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1977.

⁵ Londyn 1984.

ki między wierszami Herberta pojęcia to: ironia, demaskacja, antynomia. Pojęciu klasycyzmu przyznaje krytyk w swej syntezie bardzo wątpliwe prawo bytu, mianowicie jako „powściągliwości, niechęci do emocjonalnego rozchełstania czy uzalania się nad sobą”; jako że Herbert nie unika ponoć „sytuacji granicznych” w planie etycznym swojej twórczości, byłaby to więc „wizja tragiczna”, ale „relacjonowana klasycznym stylem”⁶. (Tak naszkicowana sylwetka stylistyczna autora *Napisu* mieści się też *notabene* w dawnej koncepcji dialektycznego romantyzmu Barańczaka, jest odbiciem tamtej optyki, ważnej na etapie walki pokolenia 68 o rząd PRL-owskich dusz⁷.)

Kolejnym interesującym, choć dość ogólnikowym głosem w sprawie Herbertowskiego klasycyzmu, jest tekst Andrzeja S. Kowalczyka *Klasycyzm dzisiejszy. O liryce Zbigniewa Herberta*⁸. Akceptacja kluczowego pojęcia dokonuje się tu drogą poważnej eliminacji: klasycyzm dzisiejszy to uwrażliwienie na wartości, a tej Herbertowi trudno odmówić. „Klasycy współcześni – dowodzi Kowalczyk dość ogólnikowo – nie uważają, że [...] człowiek jest miarą rzeczy. Miarą, owym probierzem, są prawdziwe wartości, istniejące poza człowiekiem. On pragnie je dopiero poznać i osiągnąć”. W tym ujęciu analiza wiersza ma przebiegać drogą aksjologii. Kowalczyk widzi też klasycyzm współczesny jako „spór ze swą tradycją” czy podejmowanie dawnych konwencji (np. Horacjańskiej), czego już jednak na liryce Herberta bliżej nie sprawdza.

W swojej książce o strategiach i ideologiach artystycznych Edward Balcerzan⁹ szeroko omawia „pół-prywatny” klasycyzm Herberta, posługując się głównie antynomiami: krytyk prostych uczuć, ale obrońca prostych wzruszeń, „nie należy do kontynuatorów jakiejś jednej poetyki klasycznej”, nie interesują go „pastiszowe turnieje”, ale też stroni od „śmietnika” współczesnej mowy niepoetyckiej, wyznaje sztuk „nieprostej prostoty”, jest wygnanym Arkadyjczykiem, ale i barbarzyńcą w ogrodzie, fascynuje go wyobraźnia, ale i suchy moralitet... itd. Ogólnie rzecz biorąc, Balcerzan przypisuje Herberta do „orientacji konfrontacyjnej” i ma rację, tyle że diagnozy klasycyzmu współczesnego raczej tych konstatacji nie umacniają...

⁶ Tamże, s 17.

⁷ Por. m.in. S. B a r a ń c z a k, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji polskiej lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971; t e n ż e, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973.

⁸ „Polonistyka”, 1986, nr 3.

⁹ E. B a l c e r z a n, *Poezja polska w latach 1938-1965, cz. 2: Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.

Sądzę, że warto raz jeszcze rozważyć relacje między całą, zamkniętą już, liryką Herberta, a poetykami klasycznymi, jako pewną ogólnie znaną konwencją. Uczynimy to posługując się prostą kategoryzacją: 1) klasycyzm jako refleksja metapoetycka, 2) konkretne realizacje (klasycyzm tematu, prawda-dobro-piękno, klasyczny normatywizm gatunkowy, erudycja-hellenizm).

2. Klasycyzm Herberta w jego refleksji metapoetyckiej

Dopiero w drugim tomie (*Herbert, pies i gwiazda*) odnajdujemy teksty tego typu. A więc *Przypowieść* podejmuje główny dogmat arystotelesowskiej poetyki, *mimesis* (sztuka naśladowcza, naśladownictwo)¹⁰: „poeta naśladuje” (powtórzone tu trzy razy) naturę, wyrażoną poprzez możliwie ogólne nośniki: ptak, kamień. Poza tym poeta „śpiąc wierzy że on jeden / zgłębi tajemnice istnienia / i że bez pomocy teologów / chwyci w spragnione usta wieczność” – jest to echo klasycznych dyskusji o prawdzie artystycznej: Herbert, jak ongiś Arystoteles, przyznaje więc poezji zdolność *k o n t e m p l a c j i* świata na równi z nauką. Wprawdzie poza klasyczne pojęcia wychodzą tu dwa abstrakty: wiara i wieczność, ale poza tym dalej znów się wszystko zgadza. Retoryczne pytanie: czym byłby świat bez krzątający poety, jest wyraźną aluzją do zdolności katartycznych poezji.

Kołatka (Hpg¹¹), wielokrotnie przywoływana przez badaczy jako klasyczne *credo* Herberta, jest deklaracją po stronie nakazu doskonalenia moralnego jako celu sztuki słowa. Trzeba podkreślić, że takie skrajne widzenie zadań poezji jest raczej platońskie, a w praktyce rzadko występuje – bo trudno pozbawić poezję całkowicie jej funkcji poetyckiej czy doży subiektywizmu i emocji. Sam Arystoteles dopuszcza wszak wzruszenie, przyjemność.

Trzy studia na temat realizmu (Hpg), aczkolwiek samym tytułem zdają się pretendować do miana poetyckiego *credo* czy poetyckiego traktatu, odnoszą się raczej do zjawisk XVIII- i XIX-wiecznych, typowych w prozie. Część pierwsza kojarzy się raczej z sentymentalizmem, druga z natura-

¹⁰ Wszystkie przytoczenia z poetyk klasycznych pochodzą z: *Trzy poetyki klasyczne*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1953, *Trzy stylistyki greckie*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1953, W. T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki*, cz. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985.

¹¹ Skróty tytułów użyte w tekście: Sś – *Struna światła*, Hpg – *Hermes, pies i gwiazda*, Sp – *Studium przedmiotu*, N – *Napis*, PC – *Pan Cogito*, RzOM – *Raport z obłąkanego Miasta*, Eno – *Elegia na odejście*, R – *Rovigo*, Eb – *Epilog burzy*.

lizmem, trzecia bywała łączona z tendencyjną prozą socrealizmu. Żadnej z tych odmian literatury: upiększającej, zohydżającej i antagonizującej świat, podmiot nie akceptuje jako skrajności, w domyśle opowiadając się za ś r o d k i e m i u m i a r e m. Wiersz jest zarazem świetnym przykładem klasycznego „stylu okazałego”, jak Arystoteles określa styl wysoki, a więc użycie liczby mnogiej, opis nie wprost, lecz przez metafory i przydawki, użycie niepotocznej leksyki, antytetyczność. Podkreśliśmy też płynne i szerokie okresy zdaniowe, obecność antycznej leksyki (chóry, pasterze, flety), choć są i reprezentacje stylu niskiego („żołdacy”, „szczyrzenie zębów”).

*** (*Zasypiamy na słowach...*) (N) jest typowo klasyczną deklaracją po stronie *l o g o s u j a k o p e ł n i i h a r m o n i i*. Jak wiadomo wg Arystotelesa piękno leży w o d p o w i e d n i o ś c i, w ł a ś c i w e j w i e l k o ś c i (większe jest piękniejsze od małego), ł a d z i e, p r o p o r c j a c h, a więc ma rację Herbert, gdy ubolewa: „niebezpieczne są słowa, które wypadły z całości/ urywki zdań sentencji”. Koniec wiersza nie zostawia wątpliwości co do tego, iż podmiot jest po stronie klasyków:

[...]
 trzeba śnić cierpliwie
 w nadziei że treść się dopełni
 że brakujące słowa
 wejdą w kalekie zdania
 i pewność na którą czekamy
 zarzuci kotwicę

Do kluczowego rzeczownika „klasyk” nawiązują tytułami dwa wiersze, a podejmują temat ze sprzecznym z pozoru nastawieniem. *Klasyk* (Hpg) to *quasi*-pamflet na stylistów (parnasistów?), dla których doskonałość formy i erudycja ważniejsze są od „boskiego szału”, by użyć znów określenia Arystotelesa na to, co nazywamy natchnieniem. Arystoteles zalecał umiar; piękne jest to, co przejrzyste dla treści, co „dobrze daje się objąć spojrzeniem”, jest uniwersalne, zaś klasyk u Herberta jest złym klasykiem, bo nudziarzem i gadułą. Wiersz nawiązuje do starożytnego już dylematu: co jest ważniejsze, t a l e n t c z y s z t u k a (czyli umiejętności). Horacy (*De arte poetica*) pyta: „czy udany utwór powstaje dzięki talentowi, czy dzięki sztuce [...] Co do mnie, to nie widzę, na co by się zdała sama nauka bez bogatej żyłki poetyckiej, ani talent bez wykształcenia”. W przywołanym wierszu Herberta przykładem wykształcenia właśnie w ro-

zumieniu Horacego jest umiejętność skojarzenia żyłek w marmurze z pękniętymi naczyniami krwionośnymi niewolników, którzy ten marmur obrabiali i dźwigali.

Do fundamentalnych zasad klasycyzmu odwołuje się słynny wiersz *Dla czego klasycy* (N): współczesność zagubiła właśnie u m i a r („Tucydides mówi tylko że miał siedem okrętów...”), u n i w e r s a l i z m, w a ż - n o ś ć i t y p o w o ś ć t e m a t u („Jeśli tematem sztuki / będzie dzbanek rozbity / mała rozbita dusza / z wielkim żalem nad sobą // to co po nas zostanie / będzie jak płacz kochanków / w małym brudnym hotelu / kiedy świtają tapety”). (Niezależnie od tych konstatacji estetycznych, wiersz jest apologią stoickiej etyki.)

Wraz z powołaniem do życia Pana Cogito zmienia się zakres i ton meta-poetyckich wypowiedzi Herberta. Pan Cogito to sceptyk, tęskniący jednak za pewnością, kochający „pełne zdania”, ale skoligacony ze śmietnikiem cywilizacyjnym, a więc postać głównie tragiczna. Dziś, gdy twórczość Herberta jest już zamkniętą księgą i widoczne są jej ostateczne proporcje, można dojść do wniosku, że imię owego *alter ego* było świadomie obmyśloną ironią, nie zaś afirmacją klasycznej postawy racjonalisty: Pan Cogito to rzecznik prywatności, wątpliwości aksjologicznych, cierpienia i przemijania.

Wiersz *Pan Cogito rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody* (PC) można odbierać jako wyraz panteizmu, także hołd wobec żywiołów i potęgi przyrody, w duchu filozofii jońskiej. Ale jest to też transpozycja poetycka pewnej zawichości teoretycznej, którą rozstrzygał Arystoteles, a dla artystów – nie tylko neoklasyków – po dziś dzień jest ważna. Chodzi o to, że opisywanie świata n i e j e s t drogą ku tworzeniu pięknych dzieł, ale celem sztuki j e s t samo czyste naśladownictwo: „sam poeta powinien jak najmniej mówić od siebie, bo w ten sposób (tj. gdy mówi od siebie – A.K.) nie jest naśladowcą”. Artysta uwikłany jest więc w odwieczny spór zapoczątkowany przez klasyków, spór o to, czy pokazywać rzeczy, jakimi są, zdają się być, czy być powinny.

Przegra ręka do góry
gardło słabsze od źródła
nie przekrzyczę piasku
nie zwiążę ś l i n ą metafory – (podkr. – A.K.)

– mówi też Pan Cogito, a więc jeszcze jeden klasyczny dylemat: r o z u m c z y z m y s ł y są przydatniejszym narzędziem, a może

jedno i drugie w równym stopniu¹²? Pseudo-Syrianos z Aleksandrii (V w.) pisze:

żadne bowiem zdanie rozumowe nie mogłoby przedstawić całości jako całość, chyba że symbolicznie. Poznanie takie nie potrafi uchwycić właściwości rzeczy, a coś dopiero jej istoty. Różnice indywidualne i formę powstającą z części chwytny jedynie przez bezpośrednie wrażenie.

Wydaje się, że Pan Cogito podziela to przeświadczenie, a może raczej dręczy go, jako klasyka, to niepokojące przeczucie. Zauważyć je można już we wcześniejszych utworach: *Próbie opisu* (Sp) *Studium przedmiotu* (Sp) czy *Ścieżce* (N), gdzie czytamy:

Nie była to ścieżka prawdy lecz po prostu ścieżka
[...]
jeśli wybrać źródło szło się po stopniach mroku
w coraz głębszą ciemność wiódł na oślep dotyk
[...]

Podobnie w *Raporcie z oblężonego Miasta* wiersz *Pan Cogito i wyobraźnia* jest uporczywym pytaniem o pryncypia mowy poetyckiej. Zbliżanie się do prawdy ma być dla Pana Cogito jednak drogą od ogólnych myśli ku szczegółowi, od faktów historycznych ku uczuciom (i słusznie, bo jak twierdzili starożytni, historia jest tylko kroniką, nie jest warta zachodu). Nie są jednak do końca jasne te rozważania Pana Cogito, zakończone oksymoronicznym epitetem „niepewna jasność”. Zwróćmy uwagę, że wprawdzie wyobraźnia Pana Cogito jest bardziej zmysłowa, ale przebiega, jak mówi, „precyzyjnie”, od cierpienia do cierpienia, więc jednak „kontemplacyjnie” (czyli intelektualnie)?

Bardzo podniosły, utrzymany w klasycznej dykcji, „nizany” długimi okresami, jak to określał Arystoteles w *Retoryce*, jest wiersz *Do Ryszarda Krynickiego – List* (RzOM). To swoiste pouczenie wygłosił poeta właściwie głosem „cudzym” (zwolenników „tu i teraz”), który zaraz podlega negacji ze strony takich wyznaczników klasycyzmu, jak piękno jako dobro („uwierzyliśmy zbyt łatwo, że piękno nie ocala”) czy *decorum* oraz wielkość tematu, postaci: „[...] Czy warto zatem zniżyć świętą mowę / Do bełkotu z trybuny do czarnej piany gazet [...]”. Poezja, zdaje się mówić podmiot *Do Ryszarda Krynickiego...*, nie może być li tylko pochodną słusznego dzia-

¹² Por. też *Przeczucia eschatologiczne Pana Cogito*, PC.

łania, postaw. To także „przyjemność umysłowa”, „tryb życia wolnego człowieka”, jak mówi Arystoteles w *Politica* i nie można o tym zapominać. Do tego samego nawiązuje słynna *Potęga smaku* (RzOM): droga do wolności biegnie także przez właściwe wybor estetyczne, jako że to, co niepiękne, nie może być dobre (typowa starożytna *kolokagatia*). „Pięknym jest to, co zasługuje na uznanie dzięki temu, że jest samo przez się godne wyboru, lub to, co będąc dobrym, jest przyjemne przez to, że jest dobre” (Arystoteles, *Retoryka*). A Herbert: „[...] Tak więc estetyka może być pomocna w życiu / Nie należy zaniedbywać nauki o pięknie [...]”. Nie zwrócono dotąd uwagi, że dość zaskakujący koncept wiersza, polegający na uczynieniu właściwych, konkretnych wyborów politycznych (komunizm radziecki) prostą funkcją klasycznego smaku, czyli gustu estetycznego, ma być może swą genezę, a na pewno kontekst, w artykule Voltaire’a dotyczącym smaku właśnie. Encyklopedysta pisze: „Istnieją wielkie państwa, do których smak nigdy nie doszedł”, i dalej: „Jest to jedną z przyczyn, dla której Azjaci nie posiadali nigdy arcydzieł w żadnej prawie dziedzinie i dla której smak pozostał udziałem tylko niewielu ludów Europy”¹³.

Zastanawiająca w świetle dotychczas omówionych „programowych” utworów jest *Podróż* (Eno). Tytułowa wędrówka to symbol peregrynacji po tematach i mitach, podróż w głąb czasu historycznego i kulturowego w wymiarze ponadindywidualnym, wyrzeczenie się podmiotowości na rzecz uniwersalizmu i „wiecznego teraz”, a więc coś na kształt Rymkiewiczowskiej wędrówki pośród „idiomów konwencjonalnych”¹⁴. Herbert na plan dalszy odsuwa tu tak ważny zwykle dla niego aspekt etyczno-moralizatorski (a takim walorem malował tradycję Pan Cogito w *Przesłaniu...*, PC). Archetypiczny obraz świata powoduje więc częściowe zamilknięcie rozumu jako punktu dojścia (gdy cały czas jest wyraźny jako punkt wyjścia wywodu): „zamilcz swoją wiedzę”, odwoływanie się znów do zmysłów: „smakuj wodę ogień powietrze i ziemię”, „odkryj znikomość mowy”; to nakaz „podróży elementarnej”, znów pojednanie z żywiołami. Ta elementarna podróż może też być odkryciem platońskiego obiektywnego piękna prostych kształtów lub tęsknotą za „t r ó j j e d y n ą c h o r e j ą”

¹³ *Encyklopedia. Wybór.*, przekł. E. Rzakowska, Wrocław 1952, s. 118.

¹⁴ Por. J. M. R y m k i e w i c z, *Czym jest klasycyzm, (Manifesty poetyckie)*, Warszawa 1967.

sztuki archaicznej (taniec-muzyka-poezja), jako powrotem do źródeł sztuki i wiedzy.

Podobne, choć niejasne, przesłanie dają przydługie, sfabularyzowane *Pana Cogito przygody z muzyką* (Eno), gdzie tenże „Uwielbiał rzeczy trwałe / Prawie nieśmiertelne [...] Wybrał / Co podlega ziemskim miarom i sądom”; z drugiej strony „skazany na kamienną mowę / chrapliwe sylaby / adoruje skrycie / ulotną lekkomyślność” – a więc umocniło się wspomniane już rozdzielenie. W *Elegii na odejście...* (Eno) określone ono już zostaje mianem zdrady klasycznych ideałów, a wiersz uznany być może za swoisty testament poetycki Pana Cogito, przynajmniej w odniesieniu do klasycznej poetyki. Z pozoru zatopione w dyskursie o przemijaniu, dzieciństwie, upadku obyczajów – przedmioty (pióro, atrament, lampa) są zarazem alegoriami konkretnych ideałów klasycznych:

Srebrna stalówko
Wypustko krytycznego rozumu (=intelektualizm, „wynałazcze obmyślanie”)

Atramencie [...]
O świetnych antenatach
Urodzony wysoko (=ważkość tematu i postaci, uniwersalizm)

Lampo błogosławiona
[...]
a byłaś dawniej
jasną alegorią
[...]
jawna
przejrzysta prosta (=ład, umiar, przejrzystość)

Wszystkie te alegorie dają się prosto wyprowadzić z poetyki Arystotelesa. Dalej poeta definiuje bliżej swą „zdradę”:

[...]
Trawiłem lata by poznać prostackie tryby historii
Monotonną procesję i nierówną walkę
[...]

A więc jednak zaszkodziło uwikłanie we współczesne problemy i tematy, losy ojczyzny i szarego człowieka, niski styl demitologizujący kamienną posągowość? Być może nie powinniśmy brać poważnie tego typu subiektywnych, ale zarazem klasycznie skromnych ocen?

W ostatnim tomie Herberta (*Epilog burzy*), najbardziej chyba osobistym ze wszystkich i bolesnym, trwa to autorozliczanie, z klasycyzmem także. I tak w *Babci* poeta jest tym, który jako dziecko dopiero czeka na poznanie „powierzchni i dna słowa” – słowo ma się tu zapewne kojarzyć z podwójnym znaczeniem starożytnego „logosu”: jako język, którym mówimy, ale i wiedza, prawidłowość świata (Arystoteles). Stojący po *Babci* cykl *Brewiarzy* przenosi nas nagle na drugi biegun żywota Pana Cogito. Znów samooskarżenie znane z *Elegii...*: podmiot „tonie [...] śmiertelnie skupiony na ciągłym poszukiwaniu drobiazgów”. Świadomość klasyka, którą jak widać zachował przez całe życie, została w praktyce zabita przez krzątaninę, na przykład teraz, pod koniec życia, wśród lekarstw czy medycznych instrumentów; jedynie nazwy tych pierwszych przypominają jeszcze – boleśnie – imiona greckich nimf. *Brewiarz (...obdarz mnie...)* ewokuje wprost i bardzo drobiazgowo opisuje potrzebę długich i logicznych zdań, retorykę stylu okazałego, „nizanego” i „okresowego” (por. Arystoteles, *Retoryka*). Podobnie radził Dionizjusz (*O zestawianiu wyrazów*), mówiąc o „naczelnej roli pięknego układu, dostosowaniu formy do treści”, o tzw. „zmianie”, czyli użyciu pewnych elementów nie dla samej treści, ale dla podniosłości i ozdoby. Jest to opozycja wobec atomizującej język syntaktycznie, semantycznie, słowotwórczo, a nawet fonetycznie – poezji postawangardowej. Herbert prosi więc (stylem przypominającym *notabene Sztukę poetycką* Boileau):

[...]
 Obdarz mnie zdolnością układania zdań długich
 [...]
 obdarz mnie siłą i zręcznością tych, którzy
 budują zdania rozłożyste jak dąb pojemne
 [...]
 a także aby zdanie główne panowało pewnie nad podrzędnymi
 kontrolowało ich bieg zawiły ale wyrazisty jak basso continuo.
 [...]

W innym *Brewiarzu* schyłek życia fizycznego, jednostkowego, ukazany jest właśnie poprzez rozpad stylu klasycznego czy wprost w powiązaniu z nim (*Brewiarz [...wiem że dni moje]*):

życie moje
powinno zatoczyć koło
zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata
a teraz widzę dokładnie
na moment przed codą
porwane akordy
źle zestawione kolory i słowa
jazgot dysonans
języki chaosu
[...]

Czas (Eb) z powtarzaną kilka razy frazą: „oto żyję w różnych czasach” jest chyba peryfrazą sztuki uniwersalnej, ważnego tematu, także uczestnictwa podmiotu w całym dziedzictwie kultury (co Herbert starał się czynić). Podobnie w *Zaświatach Pana Cogito* (Eb) „ten świat to właśnie tamten świat” (klasyczne uniwersum?), a podmiot „sufluje władcom świata swoje dobre rady” (klasyczna zasada doskonalenia moralnego, wysokiego tematu, służenia władzy mądrością).

Jeden z ostatnich wierszy ostatniego tomu, *Czułość*, to zarazem akt kapitulacji Herbertowskiego Cogito przed uczuciem, które „psuje wszystko zmienia na opak / streszcza tragedię na romans kuchenny¹⁵ / idei lot wysokopienny / zmienia w stękanie eksklamacje szloch”; a więc obniżenie stylu, rezygnacja z typowości poetyckiego *mimesis*, umiejętnego uogólniania doświadczeń na rzecz kroniki realności, egzystencji? „Opisać to jest zabić” – stwierdza podmiot z żalem do czułości – „twoja rola siedzieć w ciemności [...] gdy rozum spokojnie gwarzy”.

U końca swej poetyckiej drogi Herbert podjął więc na nowo najważniejszy być może dylemat klasycyzmu: konflikt rozumu i uczucia. Czy oczyszczenie przez sztukę to oczyszczenie jej z uczuć jako słabości i lęków, czy oczyszczenie samych uczuć, wydobyć tych lepszych?¹⁶ Pojęcie *katharsis* do dziś jest niejasne. Arystoteles, przypomnijmy, nie wykluczał wzruszenia, ale po stronie odbiorcy raczej niż podczas procesu twórczego czy zbierania doświadczeń: „Celem poezji jest, aby poeta uczynił bardziej

¹⁵ Por.: *Brak węzła* (N), *Piekło* (Hpg), *Próbę rozwiązania mitologii* (N).

¹⁶ Edward Balcerzan w książce o ideologiach artystycznych (*Poezja polska w latach 1939-1965*, cz. 2: *Ideologie artystyczne*) rozróżnia u Herberta (na podstawie m.in. *Pieśni o bębnie*) „proste uczucia” i „proste wzruszenia”. Tylko te ostatnie, zdaniem badacza, poeta akceptuje bez zastrzeżeń, bowiem są zawsze pozytywne, podczas gdy pierwsze mogą być również negatywne, np. uczucie nienawiści.

wzruszającym to, co przedstawia”. (Czułość po stronie nadawcy, to raczej domena późniejszego sentymentalizmu.)

Tak więc droga Pana Cogito pośród klasycznych kanonów nie wyjaśniła wszystkiego. Poeta pozostał ze swoim klasycznym „wiem, że nic nie wiem”, choć twórczością dowiódł chyba, że klasycyzm żyje. Nie napisał raczej swojego *Exegi monumentum*, a raczej dał swoisty akt kapitulacji, jakim jest wiersz *Pan Cogito. Ars longa*, do którego powrócimy w następnym rozdziale.

3. Realizacje

a) Klasycyzm tematu

Niewątpliwie najbliżej klasycyzmu sytuuje Herberta tzw. temat klasyczny. Przekonaniu temu dałem wyraz w całej koncepcji moich *Gier Pana Cogito*, tam też starałem się problem rozważyć teoretycznie oraz na przykładach, nie będę więc tego powtarzał¹⁷. Przypomnę, iż za temat antyczny uznaję nie tylko tradycję grecko-rzymską, ale i judeo-chrześcijańską (mity, konfesje, literaturę, naukę, sztukę, systemy filozoficzne, wielkie postaci) także wszelkie postaci historyczne, wydarzenia, dzieła różnych epok (nie tylko antyczne!), żyjące w powszechnej świadomości więcej niż jednego narodu (jego warstwy wykształconej), mające już swoją idealizującą anegdotę¹⁸, dającą się rozwijać w stronę białego czy czarnego mitu. Właśnie mitem określiłem temat klasyczny i definiowałem:

To skłania nas, by wziąć pod uwagę (jako „mit”) wszystkie te tematy i motywy, które, korespondując z konkretnymi elementami kontekstu historycznego, są już w potocznym wyobrażeniu uniwersalizowane, odrealnione, które ewokują określone nastawienia emocjonalne, etyczne [...]. Będzie więc szło np. o anegdotę pierwotnie historyczną, ale mającą już nadbudowane znaczenie ahistoryczne, nienaukowe (powszechnej „wiecznej” prawdy, etosu, nieśmiertelnego czynu)¹⁹.

¹⁷ *Gry Pana Cogito*, rozdziały: „Nowy tryumf czy requiem dla klasycyzmu”, „Czytanie Herberta”, „Bogowie i ludzie”, „Remont w zaświatach”, „Podszełka historii”, „Od mięsa życia odrąbana”.

¹⁸ Northrop Frye – narrative, Leslie A. Fiedler – sygnatura.

¹⁹ *Gry Pana Cogito*, Kraków 1982, s. 86.

Mity te zwałem „powszechnikami kultury” czy „językiem” neoklasyków, na tej samej zasadzie, na której Roland Barthes rozumiał „wtórny system semiologiczny”²⁰. Jest to zgodne z postulatami Arystotelesa czy Boileau, którzy domagali się od tematu ogólności, typowości, a nie kroniki współczesności w wydaniu subiektywnym. Boileau dowodzi konieczności wyboru „szlachetnej fikcji”, czyli właśnie mitu, w ten np. sposób:

[...]
 Bez tych wszystkich upiększeń wiersz w niemoc popada;
 Poezja bez sił pełza albo też jest martwa;
 Poeta okazuje się mówcą lęklwym,
 Tylko chłodnym historykiem fabuły zbyt ckliwej
 [...]²¹

Jest rzeczą ogólnie znaną, iż stosunek Herberta do tak pojętej tradycji i historii nie jest zwykle li tylko odtwórczy, ilustratorski czy komplementarny. Czy więc utwory, w których poeta demitologizuje antycznych bogów, zaprzecza niezmienności tradycji, bada ją ironią – są nadal klasyczne w sensie ideowo-artystycznym? Chyba tak. Jako dowód niech posłużą fakty powstawania w starożytności różnych wersji tych samych mitów, np. *Antygona* Sofoklesa, której treść odbiega od innych przekazów na temat Labdakidów – już starożytni więc rozwijali, interpretowali tradycję na potrzeby literatury.

Przejdźmy do omówienia roli tematu klasycznego w ostatnich tomach poety (których nie uwzględniłem w *Grach...*).

Zacznę od *Modlitwy Pana Cogito* (RzOM), będącej jakby sublimacją tematu klasycznego w ogóle, listą pielgrzymek klasyka ku tradycji, którą podmiot przedkłada ponad codzienność doświadczeń, a umieszcza – jak na klasyka przystało – w sąsiedztwie wiecznej natury:

Panie
 Dziękuję Ci że stworzyłeś świat piękny i bardzo różny

 A także za to że pozwoliłeś mi w niewyczerpanej dobroci Twojej
 Być w miejscach które nie były miejscami mojej codziennej udręki
 [...]
 – dziękuję Ci że dzieła stworzone ku chwale Twojej udzieliły mi

²⁰ *Mit dzisiaj*, w: t e n ż e, *Mit i znak*, Warszawa 1970.

²¹ N. Boileau, *Sztuka poetycka, Pieśń III*, przekł. J. Kozłowski, „Zeszyty Wrocławskie” 1952, nr 2-3.

częstki swojej tajemnicy i w wielkiej zarozumiałości pomyślałem
 że Duccio van Eyck Bellini malowali także dla mnie
 [...] itd.

Są w tych tomikach utwory w całości zbudowane wokół mitu antycznego, typowe dla wcześniejszej twórczości Herberta. Należą do nich *r e i n t e r p r e t a c j e*: *Anabaza* (RzOM, wojna Cyrusa na podstawie przekazów Ksenofonta), *Kotysanka* (RzOM, anegdota za Plutarchem), *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi* (RzOM, próba obrony zbója w monologu-masce przypominającym słynny *Tren Fortynbrasa*), *Achilles. Pentesilea* (R, ekspozycja warstwy uczuciowej w życiu surowego herosa). Są tu również *n a w i ą z a n i a* do antycznych filozofów i historyków: *Pan Cogito o cnocie* (RzOM), gdzie poddano pod dyskusję centralną myśl wielkiego Sokratesa, *Przemiany Liwiusza* (Eno, o recepcji pism historyka jako przestrodze dla imperiów, które i tak upadną), *Prośba* (Eno), uwspółcześniona modlitwa do boga Hermesa; jest też *p o n o w i e n i e* biografii cesarza Klaudiusza (*Boski Klaudiusz*, RzOM), bez większych odejść od mitu historycznego, również pokazującego tę postać jako trudną w ocenie, to może raczej *u w s p ó ł c z e ś n i a n i e* *p o p r z e z j ę z y k*. Brak wśród tych wierszy jakichś brawurowych demitologizacji, jak wcześniejsze *Do Apollina czy Ozdobne a prawdziwe*; brak też tych statystów antyku, jak żołnierz z *Tamaryszku*²².

Mitem judeo-chrześcijańskim inspirowanych jest pięć wierszy. Wyróżnia się *Potwór Pana Cogito* (RzOM), *u w s p ó ł c z e ś n i e n i e* apokryficznego dziś mitu o św. Jerzym: współczesny smok ukrył się w skórze relatywizmu, koniunkturalizmu, oportunistu, nie działa już powszechnie filozoficzna kołatka, to nie smok, ale Pan Cogito-Jerzy upadnie „powalony bezwładem / uduszony bezkształtem”. *D e m i t o l o g i z a c j ą* znaną już w swym zarysie z poprzednich wierszy jest *Dusza Pana Cogito* (RzOM) – ten organ nieśmiertelności podlega więc materializacji, procesom starzenia, „moja dusza moja” – mówi do niej Pan Cogito czule, jak do psa lub małego dziecka. Do najlepszych *r e i n t e r p r e t a c j i* z nurtu chrześcijańskiego zaliczyć należy *g l o s ę Tomasz* (Eb), ukazującą filozoficzny wymiar zwątpienia poprzez aluzje do obrazu Leonarda da

²² Nowym i obszernym tekstem o temacie antycznym w liryce Herberta jest A. Fiuta: *Dwa spojrzenia na antyk – Kavafis i Herbert* (w: *Stare i nowe w literaturze najnowszej. Z problemów literatury polskiej po 1945 roku*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1996).

Vinci. Głosą są *Domysły na temat Barabasza* (Eno), będące kontynuacją pomysłu *Hakeldamy*, także pokazujące losy drugoplanowych postaci dramatu na „górze zwanej Czaszką”.

W omawianych tomach stosunkowo dużo (w porównaniu do wcześniejszych książek) jest wierszy inspirowanych nowszą historią. To np. *Mademoiselle Corday* (R), o zabójczyni Marata, *Pan Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu* (RzOM, glosa do legendy znanego awanturника-proroka), *Guziki* (R), nawiązujące do zbrodni katyńskiej, *17 IX* i *Potęga smaku* (RzOM) o radzieckiej ekspansji militarnej i ideowej w Polsce; także wiersze o bohaterach państwa podziemnego i antykomunistycznej opozycji: *Co widziałem* (RzOM, o Kazimierzu Moczarskim), *Wilki* (R, o akowskich partyzantach), również *Wóz* (Eno, o cesarzu Hirohito). Trafiamy też na wiersze podejmujące szeroko problem filozofii dziejów, jak niegdyś *Sekwoja* czy *Układała swe włosy*. To *Dwaj prorocy* (Eb) czy *Pan Cogito o potrzebie ścistości* (RzOM) – najbardziej przypominający tamte dawne utwory troską o szeregowe istnienie ludzkie na przekór wszechwładnej statystyce, polityce, prawu wielkich liczb i wyższych racji (por. też dawniejszy *Pan Cogito czyta gazetę*).

Są i całkiem współczesne mity: szachista Kasparow pojedynkujący się z komputerem Big Blue (*Szachy*, Eb) czy księżna Walii (*Diana*, Eb). „Klasyckość” tego ostatniego utworu budzi wątpliwości natury ogólnej: o ile rozszyfrowanie *Guzików* czy *Mademoiselle Corday* nie jest trudne, o tyle zidentyfikowanie „tej” Diany po motywie nóg, jako aluzji do dyskusji w prasie bulwarowej ongiś o tychże nogach księżnej, może się wydać nieklasycznym rebusem. Zwykle nasz poeta nie poprzestaje właśnie na okrucach wydobytych ze śmietnika historii, buduje przesłania uwznioślające bądź dezawuuujące bohaterów, tropi ducha dziejów, moralizuje, jak w *17 IX*:

[...]

Moja bezbronna ojczyzna przyjmie cię najeźdźco
I da ci sążeń ziemi pod wierzba – i spokój
By ci co po nas przyjdą uczyli się znowu
Najtrudniejszego kunsztu – odpuszczania win

Sporo też utworów poświęcił poeta w ostatnich tomach mitom „nieśmiertelnej” sztuki i jej twórcom, a także uczonym. Czy nie został przerwany ostatecznie ów łańcuch myśli i tradycji, czy artysta jest oddany swemu dziełu, czy jest jego ofiarą, czy żyje ono w nim, czy obok niego, zdaje się pytać Herbert. Są to utwory: *Dawni Mistrzowie* (RzOM), *Izadora*

Duncan (RzOM), *Beethoven* (RzOM), *Wit Stwosz – Uśnięcie NMP* (Eno), *Tarnina* (Eno), *Śmierć Lwa* (Eno), *Obłoki nad Ferrarą* (R), *Album Orwella* (R), *Do Henryka Elzenberga* (R), *Do Piotra Vujicića* (R), *In Memoriam Nagy Laszlo* (RzOM), *Chodasiewicz* (R), *Do Czesława Miłosza* (R), *Do Ryszarda Krynickiego – List* (RzOM), *Widokówka od Adama Zagajewskiego* (R), *Kant. Ostatnie dni* (Eb). Niektórym z tych utworów można postawić typowy wobec dzieł neoklasyków zarzut ilustracyjności czy okazjonalności, określić je jako współczesne wcielenie parnasizmu. Przed takimi zarzutami słabo broni się na przykład *Album Orwella* czy *Wit Stwosz...*, z powodzeniem zaś *Beethoven*, gdzie zgodnie ze swą starą zasadą demitologizacji Herbert wydobywa fakty i stawia je w świetle zmieniającym stereotypowe obrazy wielkiego muzyka (typowo neoklasyczne są też łańciskie inkrustacje nazwami chorób).

Pewne *novum* stanowi spora grupa wierszy, w których motywy klasyczne stają się ekwiwalentem metafory: kontaminowane ze sobą, czy układane w dłuższe ciągi, nierzadko z różnych dziedzin i czasów, służą ilustrowaniu stosunkowo uniwersalnej (zgodnie z założeniem klasycyzmu) idei wiersza. Tak jest w: *Pan Cogito i wyobraźnia* (RzOM), *Podróż Pana Cogito* (Eno), *Pana Cogito przygody z muzyką* (Eno), *Zwierciadło wędruje po gościńcu* (R), *Rovigo* (R), *Strefa liryczna* (Eb), *Pora* (Eb), *Portret końca wieku* (Eb). Na przykład:

[...]
 pragnął pojąć do końca

- noc Pascala
- naturę diamentu
- melancholię proroków
- gniew Achillesa
- szaleństwa ludobójców
- sny Marii Stuart
- strach neandertalski
- rozpacz ostanich Azteków
- długie konanie Nietzschego
- radość malarza z Lascaux
- wzrost i upadek dębu
- wzrost i upadek Rzymu

zatem ożywiać zmarłych
 dochować przymierza
 [...]

(*Pan Cogito i wyobraźnia*, RzOM)

Nie jest chyba nieuzasadnione kojarzenie takich fragmentów z techniką kolażu wypracowaną przez szkoły awangardowe (od futuryzmu począwszy) czy z postróżewiczowskimi wyliczankami. Wydaje się, że poezja Herberta, którą na początku „pomawiano” o związki z Różewiczem²³, teraz jakby zamyka koło. Obok tej kolażowości świadczy za tym przewaga mitu współczesnego nad antycznym, większe upodmiotowienie.

b) ”Prawda, dobro, piękno i wszystko podobne”

Podrozdział ten, którego tytuł nawiązuje do myśli Platona z *Fajdrosa* i do jego słynnej triady, ma ocenić zgodność Herbertowskiej praktyki poetyckiej z kolejnymi założeniami klasycyzmu.

Piękno u Herberta nie jest raczej hedoniczne (zmysłowe), ani sofistyczne (przyjemność); jego celem jest użyteczność w wykładaniu prawdy, pouczeniu, weryfikowaniu mitów. Ewentualne eksperymenty, chwytów postawangardowe służą przeważnie rekonstrukcji, nigdy zaś destrukcji czy dekompozycji w obrębie form. Piękno ma więc walor pozytywnie funkcjonalny, tkanka wiersza jest po klasycznym przejrzysta, upodabniając go do rozprawy raczej, traktatu czy monologu retorycznego (zgodnie więc z Arystotelesem, który widział związek sztuki z nauką, ale nie z historią jako jedynie „kroniką”). Nawet stwierdzając postęp chaosu czy destrukcji, Herbert nie mówi raczej tego, jak niektórzy inni poeci (np. Białoszewski), językiem chaosu. Każdy utwór nosi cechy uporządkowania, celowości, spójności jako owoc pracy intelektualnej. Znakomitym przykładem na to jest *Przesłanie Pana Cogito* (PC), *Dlaczego klasycy* (N) czy *O Troi* (SŚ). Oczywiście, uwagi te pozostawiają poza obszarem naszej refleksji większość próz poetyckich, które wyodrębniłem dawno jako osobny, niezależny nurt, realizujący inną poetykę²⁴. Całkiem obszerny jest też nurt mitologizacji, w którym mit rodzinnej, osobistej, kresowej przeszłości, jak i mit akowski, zostają wzmocnione nie tylko patosem, ale także subiektywną, *quasi*-romantyczną tkliwością, podmiot staje się np. Strażnikiem Grobów czy Wiecznym Wygnańcem²⁵. Ten nurt zostaje w ostatnich tomach dość nieoczekiwanie wzmocniony wierszami omal konfesyjnymi, jakich autorowi *Napisu* brakowało, choć są one logiczną konsekwencją cyklu o Panu Cogito,

²³ Por. rozdz. *Jest Różewicz*, w: *Gry pana Cogito*.

²⁴ Por. *Serca Rzeczy* (*Mitopoezy*), tamże.

²⁵ Por. *Wiersze z pamięci* (*Mitologizacje*), tamże.

który czasem zdradzał tajniki Herbertowskiej prywatnej egzystencji, jego lęki, wątpliwości, acz ze sporą nadal dozą powściągliwości, „do pewnych rozsądnych granic” (por. *O dwu nogach Pana Cogito*, *Pan Cogito a perła*, *Przepaść Pana Cogito*, *Alienacje Pana Cogito*, *Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela*, *Pan Cogito a poeta w pewnym wieku*, PC) W ostatnich tomach są to: *Pożegnanie* (Eno), *Elegia na odejście...* (Eno), *Małe serce* (Eno), *Kalendarze Pana Cogito* (R), *Pan Cogito na zadany temat: Przyjaciele odchodzą* (R), *Wstyd* (R), *Życiorys* (R), *Brewiarze* (Eb), *Starość* (Eb), *Koniec* (Eb), *Pal* (Eb), *Urwanie głowy* (Eb). Zwłaszcza te ostatnie zaskakują użyciem pierwszej osoby, ujawnianiem słabości (choroby, cierpienia), choć klasycyzm nadal walczy z tym ostatnim – w sensie dosłownym – tematem, ubierając go w odpodmiotawiające szaty, jak w *Kant. Ostatnie dni* (Eb), czy *Ostatni atak. Mikołajowi* (Eb) lub *Pal* (Eb), gdzie atak choroby peryfrazowany jest np. atakiem artylerii. Tak przeplata się, walczy, ogólność i prywatność, postawa wyprostowana i pochylona sprawami ostatecznymi, dając jednak chyba w *Epilogu burzy* jakąś wprawdzie napiętą sprzecznościami, ale jednak h a r m o n i ę.

Więcej wątpliwości budzi realizowanie przez Herberta zasad „s t o - s o w n o ś c i”, „w i e l k o ś c i”, *decorum*. Tu kryje się paradoks Herbertowskiego stylu nowoczesnego klasycyzmu. To właśnie z dysonansu założonej stosowności i faktycznej realizacji, podmieniania wielkiego małym i na odwrót, zmieszania stylów funkcjonalnych, np. języka Biblii i idiomu konwersacyjnego powstaje grunt dla techniki demitologizacji i współczesnienia tematu. Tak jest na przykład w *Apollo i Marsjaszu*, *U wrót doliny*, *Siódmym aniele*, *Męczeństwie Pana Naszego...*, większości utworów z cyklu *Pan Cogito*, *Boskim Klaudiuszu*. A zatem Herbertowskie funkcjonalne piękno i ład są względne, i to w wymiarze współczesnym.

Nie wolno jednak zapominać utworów, w których Herbert zachowuje jedność i konsekwencję wysokiego stylu, właściwego klasycznemu rozumieniu, do prezentowania danego tematu, zdobywa się na patos. Przykładem jednorodnego wysokiego stylu, pokazującego rzeczy w odpowiedniej, to jest maksymalnej dla siebie i ważności tematu, wielkości może być *Przeżycie Pana Cogito*, *Do Marka Aurelego*, *** (*Zasypiamy na słowach...*), *Poległym poetom*, *Dwie krople czy Czerwona chmura*.

Za antyklasyczną można uznać konsekwencję Herberta w zakresie eliminacji interpunkcji i wielkich liter na początku zdań. Idzie nie tylko o sam awangardowy, a więc antyklasyczny rodowód tego chwytu, ale też

o wątpliwości syntaktyczne, jakie czasem może powodować ten zabieg w praktyce.

Po stronie wątpliwości umieścić należy utwory, które dają się łączyć z innymi zgoła kierunkami czy prądami artystycznymi, w ich granicach mogą być oceniane, interpretowane. Tak jest z echem Miłoszowskiego katastrofizmu: *Odpowiedź* (Hpg), *Prolog* (N), *Ołtarz* (Sś), *Zimowy ogród* (Sś), *Ballada o tym, że nie giniemy* (Sś), ***(*Pryśnie klepsydra...*) (Sś), utworami *quasi-symbolicznymi*: *Zejsście*(N), *Wyspa* (N), *Postój* (N), *Ścieżka* (N), *O róży* (Sp), *Struna* (Sp), *Kwiaty* (Eb), *Tkanina* (Eb), *Posłaniec* (RzOM), *Wybrańcy gwiazd* (Hpg), *Czarna róża* (Sp). Wspomnieliśmy też już o bliskim nadrealizmowi stylu próz poetyckich, szukających języka „czystego opisu”²⁶.

c) Klasyczny normatywizm – problem gatunków

Zacieranie się granic gatunkowych aż po zanik gatunków, a nawet przenikanie się rodzajów w jednym utworze to znana tendencja antyklasyczna literatury. Jest to zjawisko globalne w liryce współczesnej, omijające jedynie ortodoksyjnie parnasistowskich twórców. Nie omija więc ono i Herberta. Jednakże u niego widzimy na przestrzeni lat niemałą wcale skłonność do ponawiania niektórych klasycznych struktur gatunkowych, zwłaszcza tych z obrębu wysokiej liryki. I tak nierzadkie są elegie, czasem klasycznie harmonijne, zrytmizowane, jak *Poległym poetom* (Sś), *Do Marka Aurelego* (Sś), *Moje miasto* (Hpg), *Gauguin koniec* (Sp), *Wilki* (R). Odami można nazwać *Balkony* (Hpg), *Szufladę* (Sp), *Dom* (Sś), *Domy przedmieścia* (PC), *Do rzeki* (RzOM). Hymnami: *O Troi* (Sś), *Do Apollina* (Sś) (ten ostatni z nutą demitologizacji gatunku). Są *quasi-treny*: *Pan od przyrody* (Hpg), *Pan Cogito. Lekcja kaligrafii* (Eb), *Artur* (Eb), *In Memoriam Nagy László* (RzOM), *Tren* (RzOM) *Beethoven*, (RzOM), *Izadora Duncan* (RzOM), *Matka* (PC). Satyrą jest *Homilia* (R).

W tytułach wierszy pojawiają się nawiązania świadczące nawet o pewnym upodobaniu do normatywizmu: *Przypowieść o emigrantach rosyjskich* (Hpg), *Przypowieść o królu Midasie* (Sś), *Przypowieść* (Hpg), *Wersety panteisty* (Sś) *Prolog* (N), rozmaite „studia”, wreszcie tytuły sugerujące popełnienie nawiązania czy naśladownictwa: *Fragment wazy greckiej* (Sś),

²⁶ Por. *Serca Rzeczy* (*Mitopoezy*), tamże.

Epizod (Hpg), *Fragment* (Usłysz nas...) (Sp), są wiersze okolicznościowe, jak *Do Henryka Elzenberga (w stulecie urodzin)* (R), *Pacyfik III (Na Kongres Pokoju)* (R). sam Herbert nazywa wiersz *Do Piotra Vujicića* „xenią” i mówi w nim, że „pisze xenie”, ale nie jest ten gatunek zbyt łatwy w ostatnich tomach do rozpoznania.

Przyglądając się wszystkim tomom Herberta, znajdujemy niemało regularnych form stroficznych, o zrytmizowanym wersie, tonicznym a nawet i sylabotonicznym. A więc dość lubiane chyba przez niego tercyny: *Do pięści* (Hpg), *Prośba* (Hpg), *Ornamentatorzy* (Hpg), *Babylon* (RzOM) *Beethoven* (RzOM), *Tren* (RzOM), *Pora* (Eb); także kwarty: *Jak nas wprowadzono* (Hpg), *Opis króla* (N), *Stoimy na granicy* (Hpg), *Późnojesienny wiersz...*(PC), *Homilia* (R), *Kwiaty* (Eb), *Piosenka* (Eb), *Portret końca wieku* (Eb), *Czułość* (Eb), *Głowa* (Eb), *Tkanina* (Eb).

d) Erudycja, hellenizm

Poesia docta jest domeną raczej stylu hellenistycznego niż klasycznego. Zachwycając się Herbertowską „prostotą” krytycy i badacze jakby lekceważyli erudycyjne oblicze autora *Napisu*. A przecież pełne rozumienie tej liryki, poruszającej się po znacznie większym niż antyczny obszarze tradycji, lubującej się w miejscach wymagających dopełnienia, pełnej rzadkich dziś imion (kto dokładnie zna dziś grekę, łacinę, wszystkie mity) – wymaga korzystania z leksykonów, encyklopedii, czasem nawet słownika. Można zapytać, czy każdy czytelnik z humanistycznym nawet wykształceniem wie, kim był Henryk Elzenberg, co to były Pułki Przemienienia Pańskiego, jak naprawdę nazywał się Orwell albo do czego służyła sól po bitwach. Wiele utworów opartych jest na znajomości systemów filozoficznych (*Głos wewnętrzny*, *Kuszenie Spinozy*) czy dobrej znajomości treści klasycznych utworów literackich (*Las Ardeński*, *Tren Fortynbrasa*). Herbert jest niewątpliwie erudytą i erudytą staje się pod wpływem zgłębiania jego poezji czytelnik. To też cecha neoklasyczna.

Refleksem hellenistycznym w poezji Herberta jest – moim zdaniem – jego dystans do tonu bohaterskiego, szacunek dla „szarych ludzi”, statystów historii, także poczucie erozji systemów wartości. Podobna jest też apologia krótkich form (tam epigramaty, *epylliony*, tu: rozmaite marginesy, napisy, przyczynki); zwłaszcza pochodną *epyllionu*, krótkiego utworu narracyjnego, o treści mitologicznej, pełnego dygresji, aluzji, można by określić część wierszy demitologizacyjnych, reinterpretacyjnych oraz glos. Patronem

Herberta wydaje się być więc raczej Kallimach (autor *Berenike*, *Posągu Herosa Pieszego* czy *Rady Pittakosa*) niż Pindar czy Homer.

Hellenizm to także wiek pogłębiającej się dyskusji nad rolą zmysłów i intuicji w poezji, których to rola bywa coraz bardziej doceniana. Te zainteresowania wyraźne są i u Herberta (tak częste w wierszach motywy dotyku, słuchu, wzroku, powierzchni materii). Rozwijał je jako problemat estetyczny i filozoficzny tak w wierszach, jak i esejach, *Jaskini filozofów* czy *Rekonstrukcji poety*.

II. POETYKA FAKTU

Dość pobieżnie badając język liryki Herberta, zauważano głównie to, co Edward Balcerzan trafnie podsumował jako formułę „bezpieczeństwa odbioru”, przeciwstawną awangardowej formule „efektu obcości”²⁷. U Herberta jest więc wyraźny „węzeł konfliktu, jawność tematu, czytelność sytuacji, peryfrastyczność, uwiarygodnienie fikcji przez całą galerię postaci-znaków, faktów-znaków, leksyki wartościującej”. Balcerzan stwierdza zarazem, że Herbert chciałby bardzo obyć się bez „śmietnika współczesnego języka”. Tu rodzą się moje wątpliwości. Czy czasem kunszt Herberta nie zawdzięcza czegoś także temu „śmietnikowi”? Czy tak ceniona przez naszego poetę „przezroczystość semantyczna”²⁸, jak i kult prawdy nie mają czegoś wspólnego z asertorycznością, likwidacją do minimum efektu redundancji, prywatności, emocji – na rzecz jasności komunikatu? Barbara Sienkiewicz w pracy *Poezja kształtów oczywistych*²⁹ słusznie zwraca uwagę na „prozaizację jako uczłowieczenie sytuacji” w liryce autora *Napisu*. Wprowadza też pojęcie „eseizacji”, którym się dalej posłużę, oraz „form gotowych” (cytaty, stereotypy).

Wielokrotnie zastanawiałem się, czy te zjawiska mieszczą się w ramach klasycyzmu współczesnego jako instrumenty demitologizacji, uwspółcześnienia, glosy, jako przejawy celowej nieadekwatności stylu wobec dykcji tematów „wysokich”, jak to nazywałem, czy „demuzykalizacji świata” w ogóle, jak określił to Przybylski.

²⁷ *Ideologie artystyczne*.

²⁸ Por. wywiad K. Nastulanki z Z. H.: *Jeśli masz drogi dwie...*, „Polityka”, 1972, nr 9.

²⁹ W: *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, Poznań 1995.

A może są one śladem jakiejś kontrpropozycji wobec neoklasycznej drogi? Odbiciem wewnętrznej walki o styl w świadomości artystycznej naszego poety? Diagnozę tę zdaje się potwierdzać wiersz z ostatniego tomu Herberta *Pan Cogito. Ars longa* (Eb). Jest on logiczną kontynuacją słynnego programowego wiersza Herberta *Dlaczego klasycy* (Sp). Festiwal poezji Struga to dla widzów kolejna impreza typu światło-dźwięk, przejaw więzi wspólnotowej, objawiającej się m.in. „niezliczoną ilością pustych flaszek” – spostrzega z rozgoryczeniem i ironią Pan Cogito. Podobnie jak w *Dlaczego klasycy* – obok części peryfrastycznej stoi przesłanie-uogólnienie, o sytuacji poezji i jej drogach na przyszłość. Tym razem nie ma jednak recepty uzdrowienia przez klasycyzm. Ironia i sarkazm dotyczą nie „generałów ostatnich wojen”, ale właśnie tych, którzy „z uporem godnym lepszej sprawy / pragną wyrwać poezję ze szponów codzienności”. Punktem dojścia może być tylko „język / którym gadają / wszyscy / hycel i Horacy”. Można by sądzić, że to jeszcze jeden ironiczny chwyt, podobnie jak sam tytuł: *ars longa*, znaczy tu w gruncie rzeczy: *ars brevis*... Ale zarazem wiersz ten można uznać za *credo* pewnej wyraźnej tendencji stylistycznej w poezji Herberta, tak jak *Dlaczego klasycy* był *credo* neoklasycyzmu³⁰.

Zanim przejdziemy do przykładów, warto wyjaśnić, co rozumiemy pod pojęciem „poezja faktu”. Otóż, koncepcja ta, (którą badam na znacznie szerszym materiale także liryki światowej) jest rozwinięciem wniosków zawartych w pracy Marii Gołaszewskiej *Poetyka faktu*³¹. Autorka wyróżnia tam trzy poetyki: idei, struktur artystycznych i właśnie faktu. Ta ostatnia, zapoczątkowana chyba nie futuryzmem, jak chce Gołaszewska, ale mająca swoje korzenie jeszcze w epigramacie greckim, polega na dominacji konkretności, ekspozycji genezy tekstu, mowy potocznej, faktomontażu czy kolażu na wzór strony prasowej, mozaikowości, symultaniczności z dużym udziałem tzw. cudzej mowy (ale branej raczej nie z biblioteki, ale z ulicy i massmediów), naśladowaniem gatunków dziennikarskich, operowaniem skrótem, liczbą, datą³².

³⁰ Pojęcie „tendencja” wprowadzam tu w odniesieniu do stylu indywidualnego, używając je za Edwardem Stankiewiczem (*Poetyka i sztuka słowa*, Warszawa 1992), który rozumie pod nim cechy zmieniające się, indywidualne, jako odstępstwa od prymarnego wzorca. U nas tym wzorcem są badane w poprzednich rozdziałach cechy dystynktywne współczesnego klasycyzmu Herberta.

³¹ Kraków 1984.

³² Oczywiście zjawisko to, wcześniej rozpoznane na gruncie prozy (utwory z pogranicza epiki i rodzajów dziennikarskich, np. powieść reportażowa), na obszarze liryki ma

Nazwijmy teraz i prześledźmy te tendencje w liryce Herberta.

Będą to: asertoryczność, sprawozdanie i reportaż liryczny, *quasi*-sylwetki, *quasi*-wywiady, eseizacje, małe gatunki informacyjne, dane liczbowe i faktografia³³, cudzy tekst (dialog, leksemy profesjonalne i środowiskowe, semantyka kolokwialna, frazeologia kolokwialna i profesjonalna, innowacje frazeologiczne, syntaktyka, modernizacje).

a) Asertoryczność

Jest ona odpowiednikiem kryterium prawdy obecnego w neoklasycznej strukturze liryki Herberta. O ile jednak tam chodzi o zdolność literatury do wypowiedzania prawd ogólnych, *quasi*-naukowych, filozoficznych, o tyle tutaj idzie o dokładne, szczegółowe, obiektywne i afikcjonalne w całości, kategoryczne przedstawianie konkretnej rzeczywistości z wyeliminowaniem wszelkich redundantnych elementów (tak ważnych właśnie w dziełach poetyckich). Przypomnijmy, że zdanie asertoryczne nie musi być – z teoretycznego punktu widzenia – obiektywnie prawdziwe. Musi jednak wywoływać takie przekonanie w stu procentach. Ideałem asertoryczności będzie jakiegokolwiek zdanie z dobrego serwisu informacyjnego³⁴. U Herberta jest trochę takich zdań. Na przykład:

Właściwy pojedynek Apollona
Z Marsjaszem
(słuch absolutny
contra ogromna skala)
odbywa się pod wieczór
gdy jak już wiemy
sędziowie
przyznali zwycięstwo bogu
[...]

(*Apollo i Marsjasz*, Sp)

Albo:

przedstawiciele bardziej reprezentatywnych niż Herbert. Szerzej o tym w mojej pracy *Poezja faktu. Wpływ gatunków dziennikarskich na gatunki literackie*, w: *Poetyka i pragmatyka gatunków dziennikarskich*, red. W. Furman i K. Wolny-Zmorzyński, Rzeszów 1999.

³³ Można chyba nawet mówić o intertekstualności niektórych tekstów Herberta i przekazów medialnych.

³⁴ Por. H. M a r k i e w i c z, *Fikcja w dziele literackim a jego wartość poznawcza*, w: t e n ż e, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976.

W księdze czwartej Wojny Peloponeskiej
Tucydides opowiada dzieje swej nieudanej wyprawy
(*Dlaczego klasycy, Sp*)

Albo:

Jonasz syn Amittaja
Uciekając od niebezpiecznej misji
Wsiadł na okręt jadący
Z Joppen do Tarszisz
(*Jonasz, Sp*)

Jest regułą, że zdania asertoryczne często otwierają utwór Herberta. Chwył ten ma może za zadanie uwiarygodnienie, przyciągnięcie uwagi jak prasowy lid.

Pokrewna cecha referencyjności polega na identyfikacji spójności syntaktycznej, logicznej z nadrzędnym zamiarem przedstawienia, wyłożenia, udowodnienia tezy często podanej już na początku. Na przykład w *Nike która się waha* (SŚ):

Najpiękniejsza jest Nike w momencie
Kiedy się waha
[...]
widzi bowiem
[...]
ale boi się

itd.

Podobnie jest z czytaniem gazety przez Pana Cogito (*Pan Cogito czyta gazetę, PC*):

Na pierwszej stronie [...] tuż obok doniesienie [...] oko Pana Cogito
przesuwa się [...] podano dokładnie [...]

i zakończenie:

temat do rozmyślenia: arytmetyka współczucia.

b) Sprawozdanie liryczne i reportaż liryczny

Styl gatunku dziennikarskiego, jakim jest sprawozdanie, znaleźć możemy w liryce Herberta w kilku miejscach. A więc *U wrót doliny* (Hpg), gdzie

podmiot wciela się w sprawozdawcę dobrze znającego swą robotę, dbającego o tempo, plastyczny, ale prosty przekaz, o dramatyczne momenty podnoszące sensacyjność, więc zainteresowanie słuchacza/widza, użycie mowy zależnej, także elementów wywiadu-sondy.

Po deszczu gwiazd
Na łące popiołów
Zebrali się wszyscy pod strażą aniołów

Z ocalałego wzgórza
Można objąć okiem
Całe beczące stado dwunogów
[...]
ale dość tych rozważań
przenieśmy się wzrokiem
do gardła doliny
[...]

Dbą nasz sprawozdawca o wskaźniki naoczności. Dodaje więc: „gdyż jak się okazuje”, „jest to jak nam wyjaśniają”, „jak się zdaje”. Trzeba wszakże powiedzieć, że utwór zawiera też elementy redundantne, poetyckie, mające zapewne w połączeniu z faktograficznym stylem sprawozdania dawać pożądaną dysonans. Mam na myśli nieco nachalny rym na początku (popiołów/aniołów), paralelizmy (po świetle eksplozji/ po świetle ciszy) czy czasownik „powiada” (nacechowany archaicznie).

Bardzo podobnie zostały skonstruowane: *Sprawozdanie z rajy* (N), *Apollo i Marsjasz* (Sp), *Wycieczka Dinozaurów* (R) czy pierwsza część *Szachów* (Eb):

Oczekiwany
W wielkim napięciu
Turniej człowieka
Znak szczególny: nóż w zębach
Z potworem maszyny
Znak szczególny: olimpijski spokój
Skończył się zwycięstwem
Smoka
[...]

Stylizacją na sprawozdanie z występu artystycznego jest *Arijon* (Sś), gdzie, po zrelacjonowaniu (w czasie teraźniejszym, dynamicznie, krótkimi a plastycznymi zdaniami) występu i aplauzu, opisuje się, jak idol „wsiada w porcie na grzbiet oswojonego delfina” i odpywa wśród zachwyty wiel-

bicielek. Sprawozdaniem z egzekucji (!) jest *Pięciu* (Hpg). Rzeczowość osiąga tu pozór rutyny dziennikarskiej, gdy podmiot mówi:

Wyprowadzają ich rano
 Na kamienne podwórze
 I ustawiają pod ścianą
 Pięciu mężczyzn
 Dwu bardzo młodych
 Pozostali w sile wieku
 [...]

Nawet trzecia, refleksyjno-filozoficzna część zaczyna się od stwierdzenia: „nie dowiedziałem się dzisiaj/ wiem o tym od wczoraj[...] o czym mówiło pięciu przed egzekucją”. Cóż, tam dziennikarza by nie wpuszczono, ale on to odtwarza, jakby tam był, podkreśla hipotetyczność dalszej „prawdy”.

Reportażowi społecznemu zawdzięcza tak temat (awans społeczny w latach pięćdziesiątych), jak i formę *Podróż do Krakowa* (Hpg). Podmiot jak wytrawny reporter buduje sytuację rozmowy dwóch pasażerów o książkach, zachowuje koloryt języka, swoje komentarze ogranicza do minimum:

Jak tylko pociąg ruszył
 zaczął wysoki brunet
 i tak mówi do chłopca
 z książką na kolanach

kolega lubi czytać

A lubię – odpowie tamten –

Czas szybciej leci
 w domu zawsze robota
 tu w oczy nikogo nie kole
 [...]

Krótką *pointa* utworu ma wydźwięk typowo publicystyczny: twardy paznokciec (w domyśle: „zwykłego człowieka”) zaznacza na kartkach (w domyśle: odciska na idei zawartej w książce) „zachwyty i potępienie”.

Stary, „dobry” reportaż produkcyjny przypomina dynamiczno-informującym ujęciem tematu oraz językiem (na przekór barokowemu tytułowi!) *Męczeństwo Pana Naszego malowane przez Anonima z kręgu mistrzów nadreńskich* (N):

ręce sprawne, przywykłe do młota i gwoździa, żelaza i drzewa. Właśnie przybijają Jezusa Chrystusa Pana naszego do krzyża. Roboty huk, spieszyć się trzeba, żeby na południe wszystko było gotowe.

Ta reporterska stylizacja była tu, rzecz jasna, bardzo dogodna dla odbrazowania mitu.

Sprawozdaniem lirycznym (ale z pewną dozą groteski) jest *Śmierć Lwa* (Eno). Językiem sprawozdawczym napisana została też *Próba rozwiązania mitologii* (N), aczkolwiek przeczą typologii gatunku zawarte w utworze sądy wartościujące, odautorskie:

Bogowie zebrali się w baraku na przedmieściu. Zeus mówił jak zwykle długo i nudnie. Wniosek końcowy: organizację trzeba rozwiązać, dość bezsensownej konspiracji, należy wejść w to racjonalne społeczeństwo i jakoś przeżyć. Atena chlipała w kącie.

c) Sylwetki

Przydatne w naszej analizie mogą też być te wiersze, w których autor streszcza, prozaizuje, biografie znanych postaci. Mam na myśli utwory *Pan Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu* (RzOM), *Izadora Duncan* (RzOM), *Beethoven* (RzOM), *Album Orwella* (R), *Gauguin koniec* (Sp). Przypomina to nieco gatunek dziennikarski zwany sylwetką, zwykle prezentujący postać swobodnie, barwnym językiem dostosowanym do poziomu pisma, nierzadko z sensacyjnymi szczegółami (piętno komercji dziennikarskiej); zwykle prezentacja ta jest robiona pod jakimś kątem (najważniejsze dzieło, znaczące wydarzenie, skandal itp.). Taką formę przypominają wymienione utwory. Mieści się to w Herbertowskiej koncepcji odkrywania nieznanymi faktów, ożywiania pomników, rekonstrukcji tradycji w społeczeństwie konsumpcyjnym. Oczywiście to tylko pewna tendencja, stylizacja nie może tu być pełna. Chodzi zarówno o nią, jak i o celowe dysonanse między kulturą wysoką i niską, o czym już tu była mowa. Stąd zwroty kolokwialne czy publicystyczne stoją czasem w tej sylwetce obok form biblijnych czy *quasi*-klasycznych, np.:

[...]
Kraj Nadziei musiała pożegnać niestety
Na pocieszenie wzięła kosztownego poetę
Nieprzytomny Jesienin sobaczył kochał wył

Zaprawdę finał sztuki godny był dramatu
 Po życiu pełnym wzlotów i upadków
 Narzędziem śmierci stał się kaszmirowy szal
 [...]

(*Izadora Duncan*, RzOM)

Dobrym materiałem do rozważań nad liryką faktu mogą być też monologi Herbertowskich postaci (zaliczane zwykle do liryki maski lub roli): *Kaligula* (PC), *Boski Klaudiusz* (RzOM), ewentualnie *Powrót prokonsula* (Sp). Wydaje się, że tendencje stylistyczne grają tu równie ważną rolę, co ewentualne przesłania. Wszystkie trzy są autoobronami postaci dwuznacznych czy negatywnych w historii, pokazują rozciągłość faktów, naiwność, to znów makiawelizm argumentacji. Ów „cudzy głos” jest dlatego przesycony kolokwializmami, niedomówieniami, ale i napuszoną retoryką na pokaz. To tak, jak nieobrobiony jeszcze zapis magnetofonowy zwierzeń wygłaszanych przed dziennikarzem wpływowej gazety, np.:

[...]
 latami grałem przygłupa
 idioci żyją bezpieczniej
 spokojnie znosiłem obelgi
 [...]
 edukację odebrałem wszechstronną
 Liwiusz retorzy filozofowie
 Po grecku mówiłem jak Ateńczyk
 [...]

(*Boski Klaudiusz*, RzOM)

Można wskazać teksty, które przypominają jeszcze inne gatunki dziennikarskie, np. informacyjne (rubryka kryminalna, ogłoszenia, rubryki wypadków). Na przykład: „wracali do miasta późnym wieczorem, z fałszywymi dokumentami w kieszeni i garścią miedziaków. Kiedy przechodzili przez most, Hermes skoczył do rzeki. Widzieli jak tonął, ale nikt go nie ratował” (*Próba rozwiązania mitologii*, N). Albo: „nazajutrz / wyłowiono z rzeki / czterech chłopów / babę / niemowlę / niezliczoną ilość pustych flaszek / drzwi od stodoły / nogę od fortepianu [...]” (*Pan Cogito. Ars longa*, Eb). Albo: „Pani Amelia z Darmsztatu / prosi o pomoc / w odszukaniu swego pra-pra dziadka Ludwika I // zaginął / jak tylu innych / w czasie zawieruchy wojennej [...]” (*Pan Cogito otrzymuje czasem dziwne listy*, PC). Podobny język i „kryminalna” tematyka charakteryzują np. *Koniec dynastii* (Sp), utwór inspirowany historią zabójstwa Romanowych. Natomiast *Praktyczne przepisy na wypadek katastrofy* (N) przypominają

tekst użytkowy, jakąś typową instrukcję czy poradnik, od których roi się w świecie kultury masowej: „Należy natychmiast opuścić dom i nie zabierać nikogo z bliskich. Wziąć parę niezbędnych przedmiotów. Ulokować się jak najdalej od centrum [...]. Trzymać się mocno obwodu zewnętrznego. Głowę nosić nisko. Mieć stale wolne obie ręce. Pielęgnować mięśnie nóg”.

d) Eseizacja

Eseizacja wiąże się z ogólną pisarską fizjonomią Herberta, wybitnego eseisty właśnie. Erudycja, cytat wspierający, dygresyjność, dopuszczenie mniemań i domysłów, ekspozycja intelektualnego konceptu, odwoływanie się do wiedzy czytelnika, prezentacja *quasi*-naukowej argumentacji przy dość swobodnym toku wywodu, środki artystyczne obok specjalistycznych terminów – to cechy eseju widoczne w niektórych utworach poetyckich, najwyraźniej w: *Pan Cogito o magii* (PC), *Pan Cogito a pop* (PC), *Georg Heym przygoda prawie metafizyczna* (PC), *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu* (PC), *Rozważania o problemie narodu* ((SP), *Pan Cogito myśli o krwi* (RzOM), *Mordercy królów* (RzOM), *Pana Cogito przygody z muzyką* (Eno). Oto próbka tego stylu:

[...]
bardzo długo
utrzymywało się przekonanie
że człowiek nosi w sobie
spory rezerwuar krwi

pękata beczułkę
dwadzieścia parę litrów
– bagatela

stąd można zrozumieć
wylewne opisy bitew
pola czerwone jak koral
wartkie strumienie posoki
[...]
teraz wiemy dokładnie
że w ciele każdego człowieka
[...]
płynie zaledwie
cztery pięć litrów
tego co nazywano
duszą ciała
[...]

(*Pan Cogito myśli o krwi*, RzOM)

e) Dane liczbowe

Herbert nie nadużywa tego chwytu, stosuje go jednak czasem jako walor informacyjny, w pisowni cyfrowej, nie słownej. Na przykład:

[...]
Przydałoby się średnie trzęsienie ziemi
Powiedzmy 4, 6 na otwartej skali Richtera
[...]
(*Stanęło na głowie*, Eb)

[...]
po obu brzegach
rozsiało się
ponad 30 tysięcy
wielbicieli poezji
[...]
(*Pan Cogito. Ars longa*, Eb)

[...]
nie mam pieniędzy wracam do łaźienki rozmyślając
nad cyfrą 63,50
[...]
(*Pan Cogito biada nad małością snów*, PC)

[...]
niżej na jakiejś cyfrze
może 3 może 1
[...]
(**** Pryśnie klepsydra*, Sś)

Trzeba też dodać, że już pobieżne nawet badania frekwencyjne wykazują duże upodobanie naszego poety do wszelkich „danych”, tj. rzeczowników własnych: nazwisk, imion, nazw geograficznych, tytułów, zabytków itp.

f) Cudzy tekst

Możemy „cudzy tekst” rozpatrywać właśnie w charakterze „faktu” ukonkretniającego, uwiarygodniającego wypowiedź. Może mieć różną postać: – Motto, cytat, dedykacja – stanowią klasyczny arsenał stylu uczonego, o czym była już mowa; są zabiegiem raczej do-

środkowym (zalicza się go do chwytów intertekstualnych). Herbert nie nadużywa go, ale lubi;
 – Cytat bez wyraźnego oznaczenia cudzysłowem (kryptocytat) bądź o trudnej lub prawie niemożliwej do wskazania lokalizacji, także cytat zmieniony oraz zwrot obcojęzyczny; są to tendencje odśrodkowe, transtekstualne, przyczyniające się do zakłócenia linearności utworu wprost lub poprzez zmuszenie do zastanowienia, sięgnięcia po źródła. Podobnie jak nawiasy czy dwie pauzy – powoduje on rozwijanie tekstu w głąb.

Przykłady:

[...] czy to nie on powiedział
 „wystrzegać się złych snów” [...]
 (*Kant. Ostatnie dni*, Eb)

[...] bunt ludu – res tam foeda – budził w nim odrazę [...]
 (*Przemiany Liwiusza*, Eno)

[...]
 Wyobrażam sobie dokładnie co robisz w tej chwili –
 Czytasz garstce wyznawców bo są jeszcze wyznawcy.
 Das war sehr schön, Herr Zagajewski”. „Wirklich sehr schön.”
 „Danke”. „Nichts zu danken. „Das war wirklich sehr schön”.
 No widzisz wbrew temu co wydumał tragiczny Adorno
 [...]
 (*Widokówka od Adama Zagajewskiego*, R)

[...] nic tylko stacja – arrivi – partenze
 i dlaczego myślę o tobie Rovigo Rovigo (*Rovigo*, R)

[...] ciebie mała panienko z Antyli pamiętam chyba najlepiej
 widziana raz jeden chez le marchand de journeaux
 patrzyłem oniemiały wstrzymałem oddech [...]
 (*Przysięga*, R)

[...] moja wielkość –
 mówił do siebie Heym
 (sunął teraz do tyłu,
 z uniesioną lewą nogą)
 polega na odkryciu
 że w świecie współczesnym
 nie ma wynikania
 [...]
 (*Georg Heym przygoda prawie metafizyczna*, PC)

[...]
 tak to oni wyglądają

na moment
 przed ostatecznym podziałem
 na zgrzytających zębami
 i śpiewających psalmy
 (U wrót doliny, Sp)

[...] kiedy umysł usypia budzą się maszyny [...] (Szachy, Eb)

[...] wieże di citta sul mare
 a także sceny z życia
 della Beata Umilta
 [...]
 (Dawni Mistrzowie, RzOM)

[...]
 spodziewałem się
 domu
 nad wodą wielką i cichą
 [...]
 (Jedwab duszy, Hpg)

[...]
 – Pieśń ujdzie cało
 Uszła cało
 [...]
 (O Troi, Sp)³⁵

g) Tak zwany tekst praktyczny

Wprowadzony w strukturę językową wiersza nie niesie jako tendencja żadnych typowych cech poetyckich, przeciwnie, „prozaizuje” wypowiedź, służy wprost podniesieniu referencyjności³⁶, charakterystyce postaci (w kierunku asertoryczności), tak jak ma to miejsce w epice i gatunkach dziennikarskich, wreszcie tzw. modernizacji, jak Michał Głowiński określa stylizację polegającą na „przeniesieniu wypowiedzi współczesnej w sferę stylu historycznego”³⁷. (W *Grach Pana Cogito* nazywałem to zamierzoną nieadekwatnością stylu.)

³⁵ Edward Balcerzan (dz. cyt.) tropi nawet ukryte cytaty z Leśmiana w *Przypowieści* i z Sępa Szarzyńskiego w *Balkonach*.

³⁶ Przez referencyjność rozumiemy powiązanie między znakiem a przedmiotem. O referencyjności por.: A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 1998, rozdz. „Znaczenie referencyjne”.

³⁷ M. G ł o w i ń s k i, *O stylizacji*, w: *Stylistyka polska*, wybór, oprac. i wstęp: E. Miodońska-Brooks, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1973.

Zjawisko tekstu praktycznego w liryce Herberta dotyczy przede wszystkim: wprowadzania semantyki kolokwialnej³⁸, semantyki środowiskowej (tzw. języka pragmatycznego, socjolektu), składni kolokwialnej, frazeologii kolokwialnej (idiolektu) i jej modyfikacji, dialogu kolokwialnego³⁹ i tzw. pragmatycznej obudowy dialogu⁴⁰ oraz tzw. markerów⁴¹.

Użycia te służą referencyjności i asertoryczności kosztem autoteliczności rzecz jasna. Tu dzieje się to głównie na wzór kodów informacyjno-publicystycznych, czasem naukowych, języka dialogu filmowego czy powieści obyczajowej. Nieprzypadkowe jest to uprzystępnianie, rozjaśnianie wypowiedzi właśnie z użyciem form wypowiedzi typowych dla kultury masowej, stylu potocznego mówionego. To właśnie te płaszczyzny porozumienia stały się najpowszechniejsze, najuniwersalniejsze, stanowiąc wobec odświeżonego języka klasycznego – z którego wyrosła liryka Herberta – jej wtórny system modelujący⁴².

Oto garść przykładów.

Semantyka kolokwialna:

o b m y ś l i ć lepszy system więzień (*Tren Fortynbrasa*, Sp)
bóstwo w r o z w a l o n e j świątyni (*Kapłan*, Sś)

³⁸ To zastępowanie będzie przebiegało zgodnie z binarną strukturą wyboru słownictwa, jaką zaproponowała Maria Renata Mayenowa (*Pojęcie stylu w propozycji semiotycznej*, w: t a ż, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1979):

Stare / nienacechowane chronologicznie
Literackie / z wyłączeniem cech literackości
Eufemistyczne / obyczajowo swobodne
Nacechowane poetycko / nienacechowane poetycko
Z fachową terminologią / z potoczną terminologią.

³⁹ Na rolę dialogu w liryce Herberta zwracał uwagę Andrzej Lam w szkicu *Lupus in fabula* (Kraków 1988): „rozpisanie świata na role służy przedstawieniu gry wartości i rodzi pytanie o możliwość wydestylowania w jednostce jej antyrol, czyli cech najgłębiej autentycznych”; Lam twierdzi, iż poezja Herberta jest „zdialogizowana wyjątkowo silnie i różnorodnie”.

⁴⁰ Zjawisko to badam za Aldoną Skudrzykową (*Język (za)pisany. O kolokwialności dialogów współczesnej prozy polskiej*, Katowice 1994), która zajmowała się nim na gruncie prozy współczesnej. Obudowa pragmatyczna to tekst typu: „rzekł wskazując fotel”, zamiast „rzekł”.

⁴¹ Formy typu: hm...hm, phi..

⁴² Używam tego określenia za Okopień-Sławińską (dz. cyt.).

u m y ś l i ł s o b i e (*Przypowieść o królu Midasie*, SŚ)
 dlaczego s t o i c i e p o k ą t a c h (*Jak nas wprowadzono*, Hpg)
 potem b y ł y r z e c z y w i a d o m e (*Jonasz*, Sp)
 p o z u j e n a o r y g i n a ł a (*O tłumaczeniu wierszy*, Hpg)
 z a ś w i s t a j c i e n k o (*Pudełko zwane wyobraźnią*, Sp)
 sama idea o w s z e m p o c i ą g a j ą c a (*Pan Cogito a pop*, PC)
 a o n b e s t i a p o t w o j e j s k ó r z e ł a z i (*Gra Pana Cogito*, PC)
 więzień s a d z i w i e l k i m i s u s a m i (*Gra Pana Cogito*, PC)
 p t a s z y s k o m o ż e d o s t a ć z a w a ł u s e r c a z e s t r a c h u / i
 n a m i e j s c u s k o n a ć (*Pica pica L.*, Eb)
 z y c i o w a k s i ą ż k a (*Podróż do Krakowa*, Hpg)

Semantyka środowiskowa, język pragmatyczny:

pani od polskiego (*Pan Cogito. Lekcja kaligrafii*, Eb)
 Pan od przyrody [...] zabili pana od przyrody łobuzy od historii (*Pan od przyrody*, Hpg)
 my teraz właśnie robimy oddolny ruch literacki (*Jak nas wprowadzono*, Hpg)
 jest rzeczą prawdopodobną [...] podejrzana wydaje się zgodność opinii [...] jak się
 zdaje cała sprawa (*Na marginesie procesu*, N)
 pan artysta świat buduje (*Nic ładnego*, Sp)
 Słuch absolutny contra ogromna skala (*Apollo i Marsjasz*, Sp)
 Szeroki klin polarnego powietrza (*Tarnina*, Eno)
 Trzeba wziąć miasto za gardło i wstrząsnąć nim trochę (*Tren Fortynbrasa*, Sp)
 Czekali na efekt lawinowy i czy potem pójdzie po krzywej nakreślonej na kartce
 papieru (*Ojcowie gwiazdy*, Sp)
 Do pewnych rozsądnych granic (*Powrót prokonsula*, Sp)
 Gdzie kończy się wzmówienie a zaczyna związek realny (*Rozważania o problemie
 narodu*, Sp)
 W paszporcie Bąbowa (*Pan Cogito. Lekcja kaligrafii*, Eb)
 Pra-pra dziadek z zawodu grossherzog (*Pan Cogito otrzymuje czasem...*, PC)
 Ma rację Mircea Eliade/ jesteśmy – mimo wszystko/ społeczeństwem
 zaawansowanym (*Pan Cogito o magii*, PC)

Składnia kolokwialna:

Tury jednorożce wiewiórki / w ogóle wszelka zwierzyzna (*Przypowieść o królu
 Midasie*, SŚ)
 Nic tylko szmery / klaskanie wybuchy (*Głos*, SŚ)
 Tylko ten książę duński trochę za wielki mazgaj (*Podróż do Krakowa*, Hpg)
 Niech tam się ojciec nie martwi [...] niech ludzie widzą (*Co robią nasi umarli*,
 Hpg)
 Dobrze byłoby napisać / wiersz o różowym uchu / ale nie taki żeby powiedzieli /
 też sobie temat wybrał /
 Ale nie jest taki jak inni // nie to co hetman zastępów (*Siódmy anioł*, Hpg)
 W domu zawsze bezpiecznie (*Przepaść Pana Cogito*, PC)
 To wszystko plus dwa nieudane małżeństwa (*Pan Cogito z Marią Rasputin...*,
 RzOM)

Greków znała na tyle na ile znać może (*Izadora Duncan*, RzOM)
 Ci którzy stoją na szczycie schodów/ oni wiedzą (*Ze szczytu schodów*, RzOM)

Frazeologizmy kolokwialne:

Niestworzone historie (*Deszcz*, Hpg)
 Nie byłeś do życia (*Tren Fortynbrasa*, Sp)
 Podobnie ma się sprawa (*Rozważania...*, Sp)
 Bili nas po łapach (*Jak nas wprowadzono*, Hpg)
 Nastawić herbatę [...] nie ruszy mnie ani dzwonek listonosza (*Objawienie*, Sp)
 Które się grzebią w trupach (*Zimowy ogród*, N)
 Gwałcono święto paschy (*Na marginesie procesu*, PC)
 Pożal się Boże (*O dwu nogach Pana Cogito*, PC)
 W gruncie rzeczy (*Potęga smaku*, RzOM)

Modyfikacje i rozwinięcia idiomów:

Myśli chodzą po głowie – czasem dochodzą (*Pan Cogito a ruch myśli*, PC)
 Rano myszy biegają po głowie (*Codziennosc duszy*, PC)
 Więc jak stanęło tak stoi w głowie (*Stanęło w głowie*, Eb) ⁴³

Dialog i obudowa dialogu

Występuje w wierszach: *Uprawa filozofii* (Sś), *Arijon* (Sś), *Co robią nasi umarli* (Hpg), *Dojrzałość* (Hpg), *Madonna z lwem* (Hpg), *Epizod* (Hpg), *Głos wewnętrzny* (Sp), *Pan Cogito szuka rady* (PC), nadając wierszom charakter epicki (np. *Epizod*) bądź reportażowy (*Co robią nasi umarli*). Obudowa dialogu występuje w *Uprawie filozofii* (Sś), *Przypowieści o królu Midasie* (Sś) *Co robią nasi umarli*, *Madonna z lwem* (Hpg), np.:

[...]
 Bądź pochwalona – wołają ptacy
 – dzień dobry – odpowiada królowa proroków
 żona cieśli
 Maria
 [...]

(*Madonna z lwem*, Hpg)

⁴³ Nie omawiam tu zagadnienia frazeologizmu w roli poetyzmu, czyli na przykład różnych kontaminacji metafory językowej z metaforą artystyczną czy dwóch metafor językowych dających efekt estetyczny, jak też modyfikacji frazeologicznych, gdyż wychodzi to poza zakres moich poszukiwań tj. poezji faktu. O tych zagadnieniach por. np. A. P a j d z i ń s k a, *Wodzić na pokuszenie wieloznaczności. Frazeologizmy we współczesnej poezji*, w: *Studia o tropach*, red. T. Dobrzyńska, Wrocław 1988.

Markery

Są w niewielu wierszach, acz pełnią tam ważną, właśnie urealnijającą, nie tylko estetyczną rolę. Na przykład: „wahadło to czas / tik – tik – tik – mówi filozof (*Uprawa filozofii*, Sś), albo „– glu – glu / – no więc sądzisz / że dobre zrobiłem / -ga – go – gi / cieszę się że się zgadzamy – ma – a –” (*Głos wewnętrzny*, Sp)

III. PODSUMOWANIE

Poetyka faktu odgrywa u Herberta jako tendencja rolę struktury odśrodkowej⁴⁴ w opozycji do struktury dośrodkowej, jaką stanowi klasycyzm. Tworzą one wspólnie strukturę stylu⁴⁵ indywidualnego Herberta. Nazwijmy go może poezją kultur (klasyczna+masowa⁴⁶) w opozycji do pojęcia poezji kulturowej, czyli jednorodnej klasycyzującej. Tę propozycję można traktować jako tekstualizację⁴⁷. Chciałbym jednak odciąć się od dekonstruktywistycznego rozumienia tekstualności (np. czytanie wbrew tekstowi) – jako że moja koncepcja zdaje się mieć racjonalne, empiryczne uzasadnienie w tekście.

⁴⁴ Pojęcie odśrodkowości zaczerpnąłem od Stankiewicza (dz. cyt), który odśrodkową nazywa tę poezję współczesną, która rozbija tradycyjne elementy „zamknięte”, poprzez luźne zestawianie części, wielowymiarowy otwarty charakter, załamane tradycyjnej formy itp.

⁴⁵ Pojęcie stylu rozumiem tu tak jak Stanisław Balbus (*Między stylami*, Kraków 1993, s. 16): „każdy koherentny, funkcjonalny, mający kwalifikacje semiotyczne zespół środków artystycznych pozwalający na obszarach historii literatury ujmować się jako względnie wyodrębnialny, do kogoś lub gdzieś ‘przynależny’ system (język); może to być na przykład poetyka danego twórcy, grupy poetyckiej, kierunku, prądu, okresu; może to być także określona forma artystyczna (np. gatunek) w jakimś skonkretyzowanym historycznie wariacie”.

⁴⁶ Jest to analogiczne do tego, co Balbus nazywa bicentrycznością czy policentrycznością stylu (dz. cyt.).

⁴⁷ Intertekstualność (realne, empiryczne reprezentacje innotekstowe na obszarach danego tekstu) i hipertekstualność (różne związki pomiędzy konkretnymi tekstami, hipotekstem i hipertekstem). Por. B a l b u s, dz. cyt., rozdz. „Zagadnienia intertekstualności w ujęciach semiotyki i poststrukturalistów”.

HERBERT'S LYRIC POETRY
– BETWEEN CLASSICISM AND POETICS OF FACT

S u m m a r y

The author places Herbert's poetry between classicism and poetry of fact. Their mutual relations are defined as opposition of the centripetal structure of classicism and the centrifugal structure that is realised by poetics of fact. The article is another attempt at summing up the relations between Herbert's work and a broadly understood classicism. The author sees the relations in the spheres of meta-poetical and thematic reflection, on the plane of the relation to the transcendentia, as well as in genology. However, this „centrifugal” movement is also the subject of reflection, which as a result allows pointing to the peculiarity of Herbert's individual style.

Translated by Tadeusz Karłowicz