

WIKTORIA DURKALEWICZ

PRAWDA JAKO REKONSTRUKCJA WARTOŚCI OSOBY W DRAMATACH ZBIGNIEWA HERBERTA

We współczesnych badaniach nad twórczością Zbigniewa Herberta dostrzec można zmiany zachodzące w sposobach całościowego odczytywania jego przestrzeni dramatopisarskiej. Specyfikę takich odczytywań określa się mianem praktyk reinterpretacyjnych¹. Przykładem takiego punktu widzenia jest artykuł Haliny Filipowicz zamieszczony w „Tekstach Drugich”². Już sam tytuł artykułu, *Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Zbigniewa Herberta* wskazuje na to, że jego autorka świadomie i konsekwentnie podejmuje próbę konstruowania interpretacyjnej alternatywy do istniejącego w dyskursie literaturoznawczym kanonu odbiorczego dramatycznej twórczości Z. Herberta.

Dr WIKTORIA DURKALEWICZ – adiunkt w Katedrze Filologii Romańskiej oraz Komparatystyki Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu; adres do korespondencji: e-mail: d_victoria@list.ru

¹ Według M. Janion, „[...] świat ludzi i wytworów humanistycznych znajduje się w ciągłym ruchu, ruchu wartości. Jest to poznawcza dynamika przyswajania, to znaczy ponawianej stale reinterpretacji, której reguły zostały skodyfikowane przez jedną z najstarszych dyscyplin humanistycznych, mianowicie – hermeneutykę, czyli naukę i sztukę rozumienia tekstów wszelkiego rodzaju. Jesteśmy świadkami bezustannej przemiany świata humanistycznego. Słowa poematów codziennie nabierają nowych znaczeń, nowych wartości. Wyobraźnia nasza odzyskuje przeszłość – tylko odbudowując jej kształt od nowa. Rzeczywistość duchowa ciągle rzuca wyzwanie pod naszym adresem, moglibyśmy powiedzieć – nie dając przejść spokojnie obok siebie. Czytamy przeszłość. Ale jak ją czytamy? Przecież nie biernie odbierając jej podniety. Nie tylko Mickiewicz wpływa na nas, to również – parafrazując słynne powiedzenie – my wpływamy na Mickiewicza. Taka dopiero obustronna zależność konstytuuje świat humanistyczny”. (*Humanistyka: poznanie i terapia*, [w:] t a ż, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1982, s. 213).

² *Szklane oczy Hery. Reinterpretacja sztuk Zbigniewa Herberta*, „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 28-46.

Za jedną z podstawowych cech „kanonicznych” ujęć interpretacyjnych (co prawda na tak określony kanon nie składa się zbyt duża ilość tekstów) H. Filipowicz uważa „odczytywanie dramatów Herberta przez pryzmat poezji”³. Nie oznacza to wszakże, iż konstruując własny model odczytywania Herberta-dramatopisarza badaczka odrzuca ważność postaw Herberta-poety czy Herberta-eseisty. Ona jedynie, wskutek zabiegów metodologicznych, po które sięga, podkreśla interpretacyjną samowystarczalność badanych utworów oraz uwidacznia charakterystyczną dla dramatów Herberta „retorykę wizualną”, gwarantującą spójność ich przestrzeni artystycznej:

Biorąc za przykład sztuki Herberta, – pisze H. Filipowicz, – proponuję rozciągnąć pojęcie ekfrazy na dramat i potraktować tekst sztuki jako najpełniejszy wyraz wyobraźni ekfrastycznej – zmediatyzowaną formę postrzegania wzrokowego lub werbalizację szczególnego rodzaju „myślenia obrazowego”, które organizuje tekst sztuki wokół projektowanej realizacji scenicznej⁴.

Pojęciami kluczowymi tak określonego zabiegu reinterpretacyjnego są między innymi następujące opozycje: tekstualne/wizualne oraz napięcie między widzialnym/niewidzialnym. Przeprowadzona przez badaczkę analiza performatywnych mechanizmów (czyli gry między tekstualnym a wizualnym) umożliwiła całościowe ujęcie „optyki Herberta” bez obowiązującego – jak to można dostrzec na przykładzie kanonicznego modelu interpretacyjnego – odwołania się do kategorii autoreferencjalności lub autocytatu⁵.

Odkrywczość przeprowadzonej przez Filipowicz analizy dramatów Herberta jest faktem niezaprzeczalnym. Przypuszczam jednak, że wątki reinterpretacji mogą rozwijać się nie tylko według analitycznego schematu „albo... albo...”. Zaryzykuję twierdzenie, że nie mniej skuteczny może okazać się syntetyczny model reinterpretacyjny, konstruowany według schematu „zarówno..., jak...”. Poniżej spróbuję ułożyć ten drugi model reinterpretacyjny, poszukując odpowiedzi na dwa podstawowe pytania: „Jaką rolę odgrywa fakt poszerzenia *Dramatów* Herberta o *Listy naszych czytelników*?” oraz „Jakie zjawisko, oprócz poezji, eseistyki, może pełnić funkcję pryzmatu umożliwiającego odczytywanie dramatów Herberta jako całości artystycznej?”.

³ Tamże, s. 37.

⁴ Tamże, s. 34.

⁵ Por. tezę M. Piwińskiej o tym, że „dramaty Herberta nie dają się czytać „osobno” – poza jego poezją, poza jego szkicami”. (*Zbigniew Herbert i jego dramaty*, [w:] *Poznanie Herberta*, wybór, wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 307; pierwodruk „Dialog” 1963, nr 8, s. 84-95).

Mówiąc o dwóch wydaniach *Dramatów*⁶ Herberta interesuje mnie przede wszystkim charakter relacji zachodzących między tekstami zawartymi w tych wydaniach (ściślej – ich strategiami interpretacyjnymi) a pewnymi sposobami ich odbioru. Wgląd w specyfikę omawianych relacji pozwala wyodrębnić dwie charakterystyczne dla nich cechy: 1. skomplikowaną (przede wszystkim na poziomie genologicznym i konceptualnym) strategię interpretacyjną dramatycznych sztuk Herberta; 2. konstruowanie modeli odbiorczych jako metodycznych chwytów pozwalających „oswoić” owe komplikacje. Wpisana w strukturę dramatów strategia interpretacyjna zostaje – dopuszczam się tutaj dość szerokiego uogólnienia – odczytywana na dwa sposoby. Z jednej strony jest to poszczególna analiza każdego tekstu ze względu na osobliwości jego aspektów tematyczno-fabularnych. Przykładem tego modelu odbiorczego może być analiza czterech dramatów, dokonana przez A. Kaliszewskiego⁷ wraz z interpretacją pięciu dramatów dokonaną przez J. Łukasiewicza⁸. Autorzy drugiego modelu odbiorczego skupiają swoją uwagę na odnajdywaniu pewnego kryterium uniwersalnego, dzięki któremu wszystkie utwory dramatyczne Herberta mogą być odczytywane jako swoista ciągłość artystyczna. Na przykładzie owego modelu odbiorczego można dostrzec, jak ważną rolę w relacji *tekst – odbiorca* odgrywa fakt obecności/nieobecności jednego z dramatów w wydaniach z 1970 i 1997. Interpretacyjna strategia czterech dramatów jako całości artystycznej stanowi swoistą implikację sposobu ich odczytywania. Opisane zjawisko jest dobrze widoczne w artykule M. Piwińskiej. Autorka artykułu wskazuje na to, że:

Cztery dramaty Herberta układają się niejako parami. *Rekonstrukcja poety* jest dopełnieniem *Jaskini filozofów*, *Lalek – Drugiego pokoju*. Jeśli w pierwszym swoim dramacie Herbert pokazał wyobcowanie ludzi ze świata natury, w drugim dodał, że funkcją poezji jest ich jednoczenie, jest przebywanie tej drogi z powrotem, zamykanie tego cyklu, tak aby koniec przypominał początek. Jeśli w *Drugim pokoju* stworzył apokalipsę strachu – *Lalek* jest zgodną na konieczność przemijania⁹.

Fakt poszerzenia *Dramatów* o *Listy naszych czytelników* prowadzi do znacznych komplikacji interpretacyjnych, ponieważ zmusza odbiorcę do po-

⁶ Z. H e r b e r t, *Dramaty*, Warszawa 1970 (wyd. poszerzone o *Listy naszych czytelników*, Wrocław 1997).

⁷ *Herbert*, Warszawa 1989.

⁸ *Herbert*, Wrocław 2001.

⁹ M. P i w i ń s k a, *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, [w:] *Poznanie Herberta*, s. 330.

szukiwania coraz to głębszej podstawy spójności artystycznej wszystkich pięciu dramatów zamieszczonych w wydaniu z 1997 roku. Przykładem owych poszukiwań staje się już wspomniany artykuł H. Filipowicz konstruowany jako model reinterpretacyjny, w którym autorka podkreśla, „Jeśli chce się przeprowadzić reinterpretację sztuk Herberta, trzeba zacząć od krytycznej analizy performatywnych mechanizmów jego „obrazkowych historii”, czyli od gry między tekstualnym a wizualnym”¹⁰.

Zaproponowany przez H. Filipowicz model całościowego ujęcia tego, co składa się na istotę poetyki pięciu dramatów Herberta, jest przykładem konsekwentnego interpretacyjnego „oswajania” wpisanej w nich autorskiej *retoryki widzenia*. W centrum tak skonstruowanej koncepcji odczytania usytuowany zostaje ostatni, a zarazem kluczowy dramat Herberta. Według Filipowicz napięcie między widzialnym a niewidzialnym „nigdzie nie narzuca się z taką intensywnością, jak w ostatniej, z pozoru mało znaczącej, sztuce Herberta – *Listy naszych czytelników*”¹¹. Jak widać z powyższych wzorców odbioru fakt obecności/nieobecności jednego z dramatów odgrywa bardzo ważną rolę w przebiegu relacji na poziomie *tekst – odbiorca* i narzuca w pewnym stopniu model skomplikowanej strategii interpretacyjnej, z którą ów odbiorca powinien się liczyć.

Spróbuję teraz odpowiedzieć na pytanie: jakie zmiany zachodzą w przestrzeni wewnątrztekstowej dramatów Z. Herberta wskutek faktu poszerzenia jej o *Listy naszych czytelników*? Odwołując się do zasady analizy semiotycznej, zgodnie z którą tekstem jest uważane zarówno odrębne dzieło literackie, jak i cała twórczość pisarza, proponuję odbierać dramaty Herberta jako jedną przestrzeń tekstową z charakterystycznym dla niej schematem semiozy artystycznej. Za podstawowe źródło owej semiozy uważam zjawisko wzajemnego oddziaływania na siebie dwu struktur semantycznych. Z jednej strony jest to struktura tekstu pierwotnego (na który składają się cztery dramaty Z. Herberta – *Jaskinia filozofów*, *Rekonstrukcja poety*, *Drugi pokój*, *Lalek*), z drugiej zaś strony – struktura tekstu „inwazyjnego”; jest nim piąty dramat pt. *Listy naszych czytelników*. Widocznym skutkiem wkraczania nowego tekstu do struktury już istniejącej całości semiotycznej są przekształcenia na poziomie zasad połączenia odrębnych dramatów w odpowiednie jednostki o charakterze metastrukturywnym. Przypomnę, że w interpretacyjnym uję-

¹⁰ *Szklane oczy Hery*, s. 34.

¹¹ Tamże, s. 44-45.

ciu M. Piwińskiej owe połączenia przybierały kształt struktury diadycznej; u H. Filipowicz każdy z pięciu dramatów został podporządkowany nadrzędnej kategorii „myślenia obrazkowego”.

W sugerowanym przeze mnie modelu odczytywania dramatów Herberta zmianom podlega układ połączeń tekstów, wskutek czego pojawiają się dwie nadrzędne struktury – triadyczna (na którą składają się: *Jaskinia filozofów*, *Rekonstrukcja poety i Listy naszych czytelników*) oraz diadyczna, tworzona przez dramaty *Lalek* i *Drugi pokój*. Spróbuję teraz odnaleźć i przeanalizować te czynniki, które składają się na podstawie spójności powyżej określonej tekstowej triady. Kilkakrotna lektura omawianych dramatów umożliwi dotarcie do podstawowego źródła ich spójności strukturalno-semantycznej, ściślej – do konkretnego schematu ich struktury głębokiej. Formułę odzwierciedlającą strukturę głęboką owej przestrzeni triadycznej można zapisać w następujący sposób: „Podmiot rekonstruujący własną historię życiową”. Każdy z dramatów (*Jaskinia filozofów*, *Rekonstrukcja poety i Listy naszych czytelników*) jest konstruowany jako rozwinięta wariantna nadbudowa przedstawionej inwariantnej formuły. Powstaje więc pytanie, w jaki sposób dokonuje się transformacja przedstawionego schematu struktury głębokiej, charakterystycznej dla semiosfery spójności triadycznej w schematy struktur narracyjnych poszczególnych dramatów?¹²

W każdym z trzech omawianych dramatów (*Jaskinia filozofów*, *Rekonstrukcja poety*, *Listy naszych czytelników*) schemat struktury głębokiej zostaje dookreślony przez odpowiednie czasowe, przestrzenne oraz kulturowe wymiary, a specyfika funkcji fabularnej implikuje z kolei zjawisko rozszczepienia głównego bohatera na autora i aktora jego historii życiowej. Relacja bohater jako podmiot – bohater jako przedmiot autonarracji na poziomie manifestacji tekstowej odzwierciedla specyfikę konstytuowania się modelu autonarracji jako struktury kluczowej analizowanych dramatów. Wątek autonarracyjny wyłania się jako reakcja głównego bohatera na ciąg dość skomplikowanych zdarzeń zachodzących w jego życiu i zagrażających jego poczuciu tożsamości. Konstruowanie opowieści o sobie odbywa się więc w krańcowych dla bohatera sytuacjach życiowych – Sokrates przed dokonaniem niesprawiedliwe-

¹² Według J. Trzebińskiego schemat narracyjny „pełni dwie funkcje: jest reprezentacją określonej sfery rzeczywistości oraz systemem reguł interpretowania danych pochodzących z tej sfery” (*Narracja jako sposób rozumienia świata*, [w:] *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków: Universitas 2001, s. 95.

go wyroku, Homer ostatecznie tracący wzrok, On „ogołocony ze wszystkiego”¹³. W centrum schematu autonarracyjnego usytuowana zostaje próba samodzielnego odkrywania przez bohatera prawdy o samym sobie, dążenie do głębszego samopoznania i samozrozumienia¹⁴.

Impulsem do kreowania autonarracji staje się dla Sokratesa internalizacja i oswajanie się z pytaniem: „Kim jest prawdziwy Sokrates?”. Aby przeczytać swoją historię, jako tekst o autentyczności swojej obecności w tym świecie, musi Sokrates najpierw ten tekst zrekonstruować. Świadom jest także tego, że na ów zabieg ma niezbyt wiele czasu:

ja mam dwa dni
 abym się uczył trwania
 i może w końcu
 zrywając maskę po masce
 odczytam martwiejącymi palcami
 własną twarz¹⁵.

Sytuacja, w której Homer podejmuje próbę odczytania na nowo siebie samego oraz swej historii życiowej, przypomina sytuację Sokratesa, towarzyszy jej bowiem także bardzo wysokie napięcie emocjonalne oraz zbyt ograniczony termin możliwości przeprowadzenia dogłębnej autorefleksji: „Nie miałem wiele czasu, żeby zajmować się bogiem. Działy się rzeczy ważniejsze. W ciemności i milczeniu dojrzało moje ciało. Było jak ziemia na wiosnę, pełna nieprzeczutych możliwości. Moja skóra porastała nowym dotykiem. Zaczęłam się odkrywać, badać i opisywać”¹⁶.

Możliwość odkrywania siebie na nowo staje się dla Homera możliwością opowiadania o sobie oraz konstytuowania się w owym opowiadaniu. Autonarracja staje się więc sposobem oswajania się z p r a w d ą o s o b i e (i to jest dla wszystkich bohaterów analizowanych dramatów rzeczą pierwszorzędnej ważności) jako z p r a w d ą d l a s i e b i e.

Znamienny jest fakt, iż w obydwu powyżej przytoczonych fragmentach, słownik, jakim posługują się Sokrates i Homer – będąc autorami własnych

¹³ J. Ł u k a s i e w i c z, *Herbert*, Wrocław 2001, s. 63.

¹⁴ Według koncepcji J. Trzebińskiego „jednostka w swojej autonarracji jest bowiem głównym lub jednym z głównych bohaterów dziejącej się historii, a więc jej rozumienie siebie, swojej sytuacji, w tym także rozumienie własnych motywów, emocji, decyzji oraz działań i ich efektów są wkomponowane w treść opowieści” (*Narracja...*, s. 109).

¹⁵ Z. H e r b e r t, *Dramaty*, Wrocław 1997, s. 22.

¹⁶ Tamże, s. 72.

historii – zawiera identyczne słowa-klucze, które, wplecione w autonarrację, mówią o tym, jak bohater rozumie siebie i świat. Konstruowanie historii jest procesem autowerbalizacji, umożliwiającym wielokrotność pisania oraz odczytywania siebie jako tekstu.

Na to, że autonarracja w analizowanych dramatach Herberta jest świadomym gestem rekonstruowania i wyrażania przez bohatera prawdy o sobie, wyraźnie wskazuje tożsamościowa autorefleksja głównego bohatera z dramatu *Listy naszych czytelników*. Zrekonstruowaną przez siebie historię odbiera bohater jako prezentację własnego doświadczenia życiowego utrwalonego w przestrzeni tekstowej autonarracji: „Myślę teraz o wielu ludziach. Ja Panu, Panie Redaktorze, opowiedziałem tylko częśćkę mego życia. Powiedziałem troszeczkę o żonie, o Piotrusiu i o moich kolegach w zakładzie. Powiedzmy na dwadzieścia pięć linijek. Pół linijki na rok życia”¹⁷.

Rekonstruowanie faktów i tylko faktów, jak to obiecuje swemu interlokutorowi, w trakcie opowiadania podlega rażącym zmianom, ponieważ przytaczane przez bohatera wydarzenia zaczynają wyzbywać się swego statusu neutralnej informacji o dawno minionych zdarzeniach. Bohater znajduje się w sytuacji, która przewiduje konieczność odkrywania przez niego jego osobistych wartości oraz usensownienia na nowo odkrywanej przez niego historii życiowej. Opowieść stopniowo wypełnia się odwołaniami do kluczowych postaci w życiu bohatera, nader ważnych doświadczeń oraz przeżyć traumatycznych. Przeszłość w momencie opowiadania staje się terażniejszością na wskroś wypełnioną wartościami aktualizowanymi na nowo przez autora opowiadania. Ów efekt terażniejszości narracyjnej pozwala bohaterowi uporządkować, integrować oraz wypełnić głębszym sensem świat wewnętrznych przeżyć i doświadczeń. Rekonstrukcja własnej historii życiowej staje się więc jednocześnie procesem jej konstruowania, nadawaniem nowych znaczeń temu, co kiedyś było dla bohatera faktem niezauważalnym. Reinterpretacja oraz przewartościowanie treści prezentowanej historii jest więc w pewnym stopniu zabiegiem autokreacyjnym. W *Listach naszych czytelników* ów zabieg autokreacyjny został przedstawiony zdaniem-kluczem – „dojść do ładu z samym sobą”¹⁸. Owo dojście do ładu z samym sobą, przeprowadzane przez każdego z omawianych bohaterów, jest czymś nader koniecznym, bez czego w pewnym momencie ich życie straciłoby sens. Odkrywanie przez bohaterów Her-

¹⁷ Tamże, s. 167.

¹⁸ Tamże, s. 154.

berta prawdy o sobie w trakcie opowiadania własnej historii życiowej w dużym stopniu przypomina Elzenbergowskie odkrywanie wartości w sobie:

...sens życia, – podkreślał filozof – trwałby nawet w świecie całym bezwartościowym, nawet całym złym, nawet całym usuwającym się spod obiektywnej oceny – o ile tylko w n a s jest pojęcie wartości i o ile je stosujemy – choćby potępiając świat lub choćby wiedząc, że nasze oceny są niepewne (sceptycyzm) lub subiektywne¹⁹.

Uświadomiona przez bohaterów potrzeba reaktualizacji, zgłębienia oraz przechowywania wartości jako podstawowego czynnika kreowania ich tożsamości narracyjnej powoduje, że model autonarracji jest konstruowany przede wszystkim jako model kontrnarracyjny. Odpowiedź na pytanie „Kim jestem?” czyni bohatera odpornym na wiele destrukcyjnych historii, w których dokonuje się próba niwelacji bohatera jako odrębnej jednostki wartościowej i wartościującej. Walka o wartość przeistacza się w dramatach Herberta w walkę o tożsamość²⁰.

Powstaje teraz pytanie, czy może być poddany weryfikacji zrekonstruowany powyżej model autonarracyjny oraz towarzyszące mu antropologia, aksjologia, epistemologia? Podstawą umożliwiającą ów zabieg weryfikacji okazuje się korespondencja Z. Herberta z H. Elzenbergiem oraz artykuł Herberta pt. *Hamlet na granicy milczenia*. W jednym z listów Herberta do Mistrza czytamy:

Męczą mnie bardzo obsesje literackie. Zacząłem kiedyś pisać powieść, noszę od roku dwa opowiadania, a nawet... ale tego nie powiem, bo to straszny wstyd porwać się na teatr. Bohaterowie przychodzą nocą z twarzami wisielców, oczy mają na wierzchu, ręce spętane, duszą się milczeniem. Muszę im od czasu do czasu spuszczać krew, bo umrą bez żadnego znaku i wspomnienia, a tak będzie można tą krwią napisać o nich, że byli²¹.

¹⁹ H. E l z e n b e r g, *Aksjologiczne pojęcie sensu*, [w:] H. E l z e n b e r g, *Z filozofii kultury*, wybór, oprac. i wprowadzenie M. Woroniecki, Kraków 1991, s. 346.

²⁰ Odwołując się do pojęcia w a r t o ś c i n e g a t y w n e j (zob. A. T y s z c z y k, *O pojęciu wartości negatywnej w literaturze*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, Lublin 1992, s. 137-152), można zaryzykować twierdzenia, że jako podstawa spójności analizowanej triady dramatycznej z pozostałymi dwoma utworami Z. Herberta występuje właśnie kategoria wartości negatywnej, rozumiana jako 1. przeciwieństwo wartości pozytywnej (kreowanie autonarracji będącej u k r y w a n i e m prawdy o sobie w *Drugim pokoju*) oraz 2. brak wartości pozytywnej (n i e o b e c n o ś ć w ą t k u a u t o n a r r a c j i w prezentacji historii życiowej głównego bohatera dramatu *Lalek*).

²¹ List Zbigniewa Herberta do Henryka Elzenberga z 9 VII 1952 [w:] *Zbigniew Herbert/Henryk Elzenberg. Korespondencja*, redakcja i posłowie: B. Toruńczyk, „Zeszyty Literackie” 2002, s. 36 (z aneksem: Z. H e r b e r t, *Hamlet na granicy milczenia*, H. E l

Ale zanim napisze „o nich, że byli” uda się Herbertowi zrealizować próbę „ukazania Hamleta „odhamletyzowanego”²². W szkicu *Hamlet na granicy milczenia* bez trudu można odnaleźć te wszystkie elementy, z których później będzie skonstruowany model inwariantnej struktury narracyjnej Herbertowskiego tekstu dramatycznego. Do owych elementów konstytutywnych można zaliczyć „prawdę wewnętrzną postaci”, „mękę pamięci”, „prawdę nie krępowaną konwenansem”. „Odhamletyzowanie” – to przede wszystkim czytanie wbrew – wbrew autorytetom-argumentom oraz cytatom-argumentom²³. Właśnie na strategii wbrew, według Herberta, polega odczytywanie na nowo tragedii jako całości. Ów zabieg reinterpretacji związany jest także z odpowiedzią na pytanie, kim był Hamlet przedtem, poza kamiennym pierścieniem Elsinoru? Podobieństwo modeli odbioru zjawisk kulturowych w interpretacyjnej oraz artystycznej praktyce Herberta nie budzi żadnych wątpliwości – obydwie są praktykami reinterpretacyjnymi, praktykami odczytania na nowo²⁴. Każdy z bohaterów omawianych dramatów szuka odpowiedzi na pytanie: „Kim jestem” oraz w trakcie rozwijanej historii odkrywa tak ważny dla niego system wartości osobistych. Można więc twierdzić, że dramaty Zbigniewa Herberta są autentycznym odczytywaniem wielkiego tekstu kultury oraz bezustannym poszukiwaniem prawdy nie krępowanej konwenansem.

z e n b e r g, *Odpowiedź na ankietę* i z faksymiliami wierszy Zbigniewa Herberta i Henryka Elzenberga).

²² „Od miesiąca siedzę w Hamlecie. Napiszę coś o tym. Będzie to próba ukazania Hamleta „odhamletyzowanego”, nie takiego, jakiego widział Goethe”. List Zbigniewa Herberta do Henryka Elzenberga z 30 V 1952, tamże, s. 34. A także: „Czytam Hamleta – o czym zdaje się już pisałem i bardzo chciałbym napisać o nim jakiś szkic: o tym że nie hamletyzował, że był filozofem–egzystencjalistą, że aby być dobrym, musiał być okrutnym, że przeżywał mękę bliską szaleństwu. To wszystko piszę po to, aby Pan Profesor zechciał uwierzyć, że chociaż zaniedbuję się w filozofii, jednak staram się myśleć po swojemu, nieporządnie, obsesyjnie” – (list Zbigniewa Herberta do Henryka Elzenberga z 9 VII 1952, tamże, s. 37).

²³ „Oprócz autorytetów-argumentów są jeszcze cytaty-argumenty. Ponieważ nasza czołobitność wobec autorytetów jest dość umiarkowana i wiemy, jak łatwo dowieść czegokolwiek cytatami, odczytamy na nowo tragedię jako całość. Wbrew popolitności, która zabiła go słowem „hamletyzm”, wbrew komentatorom, którzy z czterech humorów władających naturą człowieka widzą w nim tylko flegmę i melancholię, postaramy się przywrócić księciu krew, zółć i wielkość” (Z. H e r b e r t, *Hamlet na granicy milczenia*, s. 129).

²⁴ Można powiedzieć, że zanim pojawiły się dramaty Herberta, model ich konstruowania (odczytanie na nowo kluczowych postaci kultury) istniał już jako odpowiedni archetyp w twórczej świadomości autora. Do takiego twierdzenia skłania także bardzo trafna uwaga Elzenberga, dotycząca omawianego szkicu, w którym, jak podkreśla filozof, dokonał Herbert „dość znacznej projekcji siebie na Hamleta” (List Henryka Elzenberga do Zbigniewa Herberta z 17 IX 1953, tamże, s. 61).

TRUTH AS THE RECONSTRUCTION
OF PERSON VALUE IN Z. HERBERT'S DRAMAS

S u m m a r y

The author begins the paper with the presentation of a new model of Herbert's dramas interpretation. This model has been analysed as the model of reinterpretation. Its main feature is the comprehensive grasp of the complicated Herbert's drama space. In the second part of the paper the author undertakes the interpretation of three dramas – *Jaskinia filozofów*, *Rekonstrukcja poety*, *Listy naszych czytelników*. He takes up the problem of the autonarrative model and points out its structural and functional peculiarities. The Self-narrative model is represented as the process of revealing the truth about the hero, his life and his self-value system.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: Zbigniew Herbert, dramat, prawda w literaturze.

Key words: Zbigniew Herbert, drama, truth in literature.