

MACIEJ NOWAK

PORZĄDKOWANIE ŚWIATA  
CELE SZTUKI W KORESPONDENCJI  
ZBIGNIEWA HERBERTA

Proponuję lekturę listów Zbigniewa Herberta do różnych adresatów, w której nie będą one materiałem pomocniczym w badaniu poezji, ale zajmą miejsce centralne. Przejście do twórczości poetyckiej upatruję w związkach natury aksjologicznej, łączącej obydwie sfery twórczości. W moim mniemaniu korespondencja sprzyja postawie przyświadczenia wartościom, poprzez co staje się rodzajem komunikacji wyjątkowo silnie nacechowanej aksjologicznie<sup>1</sup>.

ZUPEŁNIE INNY ŚWIAT

W środku stalinowskiej nocy Herbert opowiada swej Muzie o jednym z jaśniejszych epizodów ówczesnej codzienności: „Wczoraj spędziłem dzień z Jerzym Z., do którego „Nowa Kultura” zwróciła się, aby napisał felieton o procesie krakowskim. Byliśmy w Muzeum. [...] Jest to zupełnie inny świat; opowieść o takich legendarnych czasach, w których sztuka coś znaczyła – jakże teraz potrzebna”. (HHM, 66)<sup>2</sup>.

---

Dr MACIEJ NOWAK – adiunkt w Instytucie Badań nad Literaturą Religijną KUL; adres do korespondencji: e-mail: maciej.nowsk@kul.lublin.pl

<sup>1</sup> Nawiązuję tutaj do swego artykułu *Spór i dialog poetów. Herbert i Miłosz w świetle korespondencji*, „Pamiętnik Literacki” 2009, nr 2, s. 54-55.

<sup>2</sup> W opisie stosuję następujące skróty: HE – Z. H e r b e r t, H. E l z e n b e r g, *Korespondencja*, Warszawa 2002; HHM – Z. H e r b e r t, *Listy do Muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*, Gdynia 2000; HZ – Z. H e r b e r t, J. Z a w i e y s k i, *Korespondencja 1949-1967*, Warszawa 2002; HM – Z. H e r b e r t, Cz. M i ł o s z, *Korespondencja*, Warszawa 2006; HKR – Z. H e r b e r t, *Korespondencja rodzinna*, Lublin 2008; CzH –

Przytaczam cały akapit z listu datowanego na 31.01.1952, aby nie pominąć okoliczności, w jakich odbyło się owo wyjście do galerii (Muzeum Narodowego?). W ten sposób można wydobyć wartości sytuacyjne<sup>3</sup> zdarzenia – kontaktu z dziełami sztuki. Atoli wpieryw dookreślmy te okoliczności. Tematem felietonu, do napisania którego nakłaniany był Zwieyski – tak identyfikuję owego Jerzego Z. – miał być zapewne proces w sprawie działalności organizacji Armia Podziemna. Odbył się on w dniach 16-18 i 20 stycznia 1951 r. przed Wojskowym Sądem Rejonowym w Krakowie. Łącznie sądzono dziesięć osób, w tym dwóch księży: Zbigniewa Gadomskiego i Piotra Oborskiego<sup>4</sup>. Akcja mogła stanowić przygotowanie do głośnego tzw. procesu kurii krakowskiej, który odbył się na przełomie 1952 i 1953 roku. Owym napomknieniem Herbert lakonicznie zaznacza stan ducha, w jakim znajdowali się z towarzyszem, a także wskazuje na aktualny kontekst społeczno-polityczny spaceru zakończony w galerii.

Ujrzone w galerii dzieła boleśnie kontrastowały ze światem, jaki rozciągał się tuż za oknami i dużo dalej. Bo przecież za tymi ledwie zarysowanymi okolicznościami kryła się ponura rzeczywistość pełni stalinizmu, o której wprost mógł Herbert mówić dopiero dużo później<sup>5</sup>. A w jakim kształcie objawiała się ona współczesnym mieszkańcom stolicy, dobrze informuje o parę lat późniejszy *Dziennik 1954* Leopolda Tyrmanda, którego jednym z ważnych bohaterów jest sam Herbert<sup>6</sup>.

---

J. C z a p s k i, Z. H e r b e r t, *Listy*, „Zeszyty Literackie” 2009, nr 1. Po skrócie podaję datę oraz numer strony. Utwory poetyckie cytuję za edycją: Z. H e r b e r t, *Wiersze zebrane*, Kraków 2008.

<sup>3</sup> Odwołuję się w tym miejscu do koncepcji A. Stoffa, przedstawionej w artykule: *Wartości sytuacyjne dzieła literackiego*, [w:] t e n ż e, *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*, Lublin 1997.

<sup>4</sup> Ks. D. W o j c i e c h o w s k i, *Więzień i duszpasterz więźniów PRL: ksiądz Zbigniew Gadomski (1921-1993)*. <http://www.naszdziennik.pl/index.php?dat=20071020&typ=my&id=my15.txt>.

<sup>5</sup> Chciałbym zwrócić uwagę na dwa kluczowe w tym aspekcie wywiady przeprowadzone z poetą w latach osiemdziesiątych: *Płynie się zawsze pod prąd, z prądem płyną śmiecie*, rozmawia A. Michnik oraz *Wypluć z siebie wszystko*, rozmawia J. Trznadel, [w:] *Herbert nieznanym. Rozmowy*, Warszawa 2008.

<sup>6</sup> Szeroko dzisiaj znane świadectwo Tyrmanda o „Wergiliuszu w piekle współczucia”, stanowiące poniekąd fundament „hagiograficznej” legendy Zbigniewa Herberta, ukazało się po raz pierwszy w 14. numerze „Tygodnika Powszechnego” z 1957 roku. Żartobliwy komentarz do tej publikacji znajdziemy w liście Bolesława Herberta, ojca poety: „Myślę, że gdyby Tyrmand rozwinął trochę szerzej pomysł «schorowanych rodziców» i uzupełnił go podaniem twego konta bankowego – znana ofiarność naszego społeczeństwa pozwoliłaby Ci na przetrzymanie kilku lat bez pracy zarobkowej” (HKR, kwiecień 1957, 55).

W przytoczonym fragmencie listu do Misiółkowej, parę akapitów wcześniej, padają słowa określające wprost nastrój nadawcy: „Chodzę po ulicach ze złą miną tego, który chce zepsuć zabawę, który chce mieć do końca przytomne oczy” (HHM, 64). – Szeroko otwarte oczy ujrzyć mają przeczuwany koniec odbywającego się pod powierzchnią zjawiska. Tego rodzaju eschatologiczne intuicje przenikały wówczas także do lirycznych wypowiedzi poety. Między innymi do niedawno wtedy napisanego i przesłanego Henrykowi Elzenbergowi, „katastroficznego” wiersza *Do Marka Aurelego*<sup>7</sup>: „Słyszysz szum/ to przyływ Zburzy twe litery/ żywiołów niewstrzymany nurt/ aż runą świata ściany cztery”<sup>8</sup>. Utwór czytany „blisko” biografii może posłużyć za przykład transformacji, jakiej ulegała groza sytuacji społecznej, tej konkretnej, doświadczanej na co dzień, podczas przechadzki warszawską ulicą, w grozę uniwersalną, zarówno egzystencjalną, jak i historiozoficzną. Odczuwanie narastającej trwogi składa się na szerszy kontekst, w który wpisana zostaje korespondencyjna pochwała obiektów zobaczonych w muzeum.

Dokonuje jej Herbert przede wszystkim rozmaicie waloryzując czas: otrzymujemy tutaj wgląd w przynajmniej dwa jego wymiary – teraźniejszość i przeszłość. Owe „czasy legendowe” to ewokowany przez dzieła sztuki wymiar czasu nie-fizykalnego, ale i nie-historycznego. Rozumiem te słowa jako frazę z języka poetyckiej aksjologii. Sygnalizuje ona wartość sytuacyjną owego wyjścia do galerii i kontaktu z dziełami sztuki. Bez dokładnej kwerendy nie jesteśmy w stanie stwierdzić, jakie obrazy i rzeźby udostępniało publiczności Muzeum Narodowe na początku 1951 roku. Z całą jednak pewnością nie były to niekwestionowane arcydzieła, jakie później wielokrotnie oglądał autor *Martwej natury z wędzidłem* w galeriach Europy i Stanów Zjednoczonych. Ale także nie były to produkowane na zamówienie malowidła i posągi, które komunistyczna władza wykorzystywała do celów propagandowych. I nawet te dzieła, jakie wtedy dało się obejrzeć, wzbudziły w przyszłym znawcy zbiorów Luwru i Rijksmuseum, prawdziwie doniosłe przeżycie. Ukonstytuowaniu się wartości sytuacyjnej sprzyjały okoliczności zewnętrzne. W tym wypadku nie były to wartości konkretnego przedmiotu – nie mamy na ten temat żadnych wiadomości – ale pewnej klasy dzieł. Najogólniej określić ją można jako klasę dzieł niespełniających wymogów realizmu socjalistycznego, stojących w nieokreślonej opozycji wobec normatywnej estetyki komunistycznej. Wartość zawdzięcza zatem swoje zaistnienie kontrastowi, jaki

<sup>7</sup> Utwór został dołączony do listu z 16.12.1951 (HE, 18-19).

<sup>8</sup> Cytuję wersję utworu przesłaną Elzenbergowi.

powstał między ujrzanymi przedmiotami a politycznym, społecznym, ideowym tłem.

Nie chciałbym wyolbrzymiać znaczenia tego fragmentu korespondencji, jednakowoż ujawnia on istotną cechę wyobraźni aksjologicznej Herberta. Obszar agresywnej brzydoty i przemocy stał się w niej miejscem terazniejszego zamieszkiwania – przestrzenią wygnania, której topografię szkicuje wiele wierszy. Natomiast ów „zupełnie inny świat”, brzmiący „opowieścią o takich legendarnych czasach, w których sztuka coś znaczyła”, był przedmiotem tęsknoty oraz miejscem licznych powrotów. Nietrudno dostrzec w tym ujęciu odbłask platońskiej koncepcji piękna jako anamnezy. Hans Georg Gadamer przedstawił ją w następujący sposób: „Dzięki pięknu można przypomnieć sobie na dłużej prawdziwy świat”<sup>9</sup>. Cały ów kompleks emocji i myśli wiele lat później opisze Herbert w liście do Miłosza jako jeden z niezbędnych elementów postawy poetyckiej, zaliczając do niej także „wizję utraconego raju” (HM, 17.02.1966, 57), która wchodzi w skład istotnych jakości duchowych, charakteryzujących twórcę.

Herbert podróżował po Europie z głęboką raną, jaką zadała mu estetyka komunizmu. Stąd czysty zachwyty umbryjskim miastem zmacony zostaje wspomnieniem sztandarowego osiągnięcia pierwszych lat Polski Ludowej: „[...] otóż jestem w Spoleto, w sercu Umbrii – pisał do rodziców – niedaleko Rzymu. Jest tu tak przeraźliwie pięknie, że boję się energicznie poruszać, aby wszystko to nie rozleciało się jak sen i żebym nie zbudził się w środku MDM'u”. (HKR, 23.06.1959, 102)<sup>10</sup>.

Negatywna pamięć ordynarnej nowoczesności, której promotorami stali się w PRL komuniści, budziła obrzydzenie Herberta, splecione z lękiem przed powrotem do – jak się wyraził w liście do Czesława Miłosza – „bałaganu i nadrealizmu” (HM, 08.06.1960, 19), czyli codzienności „środkowego” Gomułki. Jednak brzydota nie miała dla poety wyłącznie geopolitycznej toż-

---

<sup>9</sup> *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 19. Herbertowi, jak sądzę, bliskie byłoby także dokonane przez Gadamera rozwinięcie koncepcji Platona: „[...] istota piękna bynajmniej nie polega na tym, iż jest ono przeciwstawiane i przeciwstawne rzeczywistości. Piękno, choćby napotkane niespodzianie, jest czymś w rodzaju rękjmi, iż w całym zamęcie rzeczywistości [...] to, co prawdziwe, nie leży w niedostępnej dali, ale wychodzi nam na spotkanie. Ontologiczną funkcją piękna jest usuwanie przepaści między ideałem i rzeczywistością” (s. 20).

<sup>10</sup> Z tego samego miejsca i w tym samym czasie posłał pocztówkę do Miłosza: „Kochany Czesławie, jestem oto we Włoszech, to znaczy na kolanach przy źródle. Jest tu nieprzytomnie pięknie i chodzę cały spuchnięty ze szczęścia”. (HM, 1959, 15).

samości. Pamiętamy przecież, że w późnym wierszu-liście, skierowanym do Adama Zagajewskiego, apokaliptyczne bloki napierają z obu stron żelaznej kurtyny: „Przekroczyły horyzont zbliżają się nieuchronnie/ aby zdobyć twoją i moją katedrę/ Ohydne bloki mieszkalne z Czernobyla Nowej Huty Düsseldorfu” (*Widokówka do Adama Zagajewskiego*).

Sztuka rozumiana przez Herberta szeroko, widziana od strony odbioru, przechowuje pamięć o „innym świecie”, o odmiennie aksjologicznie skonstruowanych „czasach”, gdy twórcza krzątania „coś znaczyła”. Kontakty z dziełami sztuki, o jakich opowiada korespondent swoim adresatom, nie są powtarzającymi się ucieczkami, ale posiadają znaczenie utwierdzenia w trwałym uniwersum wartości.

#### MANN I SKALE W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Lokowanie wartościowej twórczości w umownym czasie przeszłym i konfrontowanie tego „legendowego” okresu z niezadowolającą terażniejszością powraca w innych tekstach Herberta. Także we fragmentach korespondencji, jakie poświęcał cenionym przez siebie artystom. Analizie fenomenu jednego z nich, Tomasza Manna, poświęca cały list, który zasługuje na nazwę epistolograficznego mini eseju, z fikcyjnym tytułem „Mann i my, współcześni”.

Rozpoczyna go krótka informacja o wielkich emocjach, wywołanych odejściem autora *Czarodziejskiej góry*.

Herbert porównuje je do wrażenia, jakie zrobiła na nim parę lat wcześniej śmierć Mahatmy Gandhiego. Następnie nadawca syntetycznie wyklada własne rozumienie „sytuacyjnej” wartości, jaką ma kontakt z wielkim człowiekiem, który „dzieli z nami doświadczenia historii”: „Wiemy przecież, że przykład człowieka żyjącego, to znaczy kogoś, kto [...] czyta te same dzienniki i spożywa ten sam chleb – jest bardziej sugestywne i zobowiązujące niż przykład dziesięciu Szekspirów”. (HZ, 17.08.1955, 105)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Rok wcześniej poeta dzielił się zachwytem, jaki wywołała w nim powtórna lektura *Bud-denbrooków* (HHM, 03.11.1954, 94). Już jako uznany autor opublikował apel o wydanie zbiorowe dzieł T. Manna (*O dzieła zebrane Tomasza Manna, [w:] t e n ż e, Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 503). Mann wraca także w tekście *Poeta wobec współczesności*, kluczowym dla tożsamościowego dyskursu Herberta (*Węzeł*, s. 44-45) oraz w innych jego wypowiedziach.

Odejście kogoś takiego powoduje mimowolną dewaluację hierarchii estetycznych: „Z tą śmiercią wszystkie skale w sztuce współczesnej uległy zmniejszeniu” (tamże). Śmierć owego współczesnego „wielkiego poety”, wywołuje dotkliwy brak w wymiarze aksjologicznym. Dzieła, odłączone od swego twórcy, zostają pozbawione mocy, jakiej przydaje im świadectwo życia. Herbert, piszący w ten sposób do Zawieyskiego, kreuje się poniekąd na kontynuatora postawy Manna – „myślałem o nim zawsze jako o doskonałym człowieku” (106), pisze dalej – postrzegając siebie w roli osieroconego ucznia i wyznawcy. Pozbawiony oparcia, dotkliwie odczuwa przesunięcie się dzieła cenionego pisarza w przeszłość. Nie przez przypadek uwaga epistolografa spoczęła na związku, jaki zachodzi między życiem autora a życiem jego dzieł. Do momentu, gdy między nimi utrzymuje się związek wynikania, utrzymują one status zobowiązującego świadectwa i wezwania. W chwili śmierci pisarza przechodzą one proces, który nazwałbym bibliofikacją – stają się nowym komponentem tradycji; zarazem w pewnym zakresie ją modyfikując, wedle reguły opisanej przez T. S. Eliota w znanym eseju *Tradycja i talent indywidualny*<sup>12</sup>.

Odejście fizyczne autora *Doktora Faustusa* uruchamia proces przejścia jego dzieł w tamten, „legendarny” okres dziejów, który ewokowały obiekty oglądane w muzeum. Tu już nie chodzi o dystans czasowy, ale o różnicę odczytywaną na skali wartości. Wyraża ją znowu kontrast, tym razem pomiędzy mannowskimi „arcydziełami poczętymi w spokoju i rozwadze”, a „żargonem dzienników, upokorzeniem i kłamstwem pożytecznym”, czym się zajmują i czemu ulegają współcześni literaci (HZ, 17.08.1955, 106). Przeciwwstawienie to przywodzi na myśl głośne pytanie z innego, bo poetyckiego listu, którego adresatem dużo później był Ryszard Krynicki: „czy warto zatem zniżyć świętą mowę/ do bełkotu z trybuny do czarnej piany gazet” (*Do Ryszarda Krynickiego – list*). Sakralnie waloryzowana mowa poetycka zostaje tutaj ostro przeciwstawiona dyskursowi manipulacji, symbolizowanemu przez partyjną trybunę i gazetę codzienną<sup>13</sup>. Konfrontacja idei mowy odświętnej, o jeszcze romantycznej proweniencji, z atrybutami nowoczesności, nabiera aktualnych znaczeń. Stanowi bowiem jeden z wariantów modernistycznej antynomii sztu-

---

<sup>12</sup> [1917], przekł. H. Pręczkowska, [w:] t e n i ż e, *Kto to jest klasyk i inne eseje*. Kraków 1998, s. 26.

<sup>13</sup> Obraz „czarnej piany gazet” zbudowany został poprzez kontaminację frazeologizmu „bić pianę” oraz wyobrażenia czarnej czcionki, używanej do druku. W liście do Zawieyskiego mamy metonimiczny „żargon dzienników”. Obydwa sformułowania łączy zdecydowanie negatywna ocena prasy codziennej.

ki i kultury masowej. Ślad tej antynomii znaleźć można w wielu dziełach dwudziestowiecznej literatury, filozofii, socjologii. Najnowszy jej wariant sygnalizują dyskusje wokół sztuki w Internecie. Nie przez przypadek w wierszu skierowanym do Krynickiego pojawiają się liryczni prawodawcy formacji modernistycznej: Rilke i Eliot. W swych dialogach korespondencyjnych Herbert z uznaniem wypowiada się także o Claudelu, Eluardzie, Leśmianie, Czechowiczu.

### TO – DZIEJOPIS

Dzieła, ich twórcy, bohaterowie przeszłości nie byli przez autora *Jaskini filozofów* wrywani ze swego macierzystego kontekstu historycznego. Mozolne studia, jakie Herbert prowadził, służyły raczej celom odwrotnym – rekonstrukcji kontekstu. Cel był poniekąd maksymalistyczny, daleko sięgający poza ambicje antykwarycznej uczoności. Erudycja wspomagać miała empatię. Herbert, pochylający się nad minionymi wiekami, zbliżał się do postawy zarysowanej przez Norwida w jego „metodologicznym” wierszu *Historyk*. Autor *Vade-mecum* w tradycyjnych zatrudnieniach badacza przeszłości – m.in. sporządzeniu „inwentarza” i „opisu” – widział tylko etap wstępny pracy. Aby zasłużyć na miano „dziejopisa”, powinien on zrekonstruować wyjściowe warunki, w jakich odbywało się doświadczenie:

Ale... jeżeli on w starca, w męża, w kobietę  
Powrócił strach ów, z jakim dziad ich drżał,  
Patrząc na p i e r w s z e g o k o m e t ę –  
Gdy po pierwszy raz nad globem stał:

.....

to – d z i e j o p i s!<sup>14</sup>

Dziejopis dociera zatem do pierwotnej sytuacji egzystencjalnej, dużo bogatszej w znaczenia od profesjonalnego opisu. Poprzez przywrócenie tej sytuacji odsłonić się może zarówno tamto, sprzed wieków, jak i jakieś głębsze, ważne dla nas dzisiaj – przechowane ponad wiekami – odczucie świata. Kimś takim jak dziejopis z wiersza Norwida wydaje się autor *Wrózenia i Rąk moich przodków*, który udając się do groty Lascaux, nazywa ją „podziemną

<sup>14</sup> C. N o r w i d, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, s. 168.

Kaplicą Sykstyńską naszych praocjów”<sup>15</sup>. Czas przeszły nie był dla Herberta czasem definitywnie dokonany – zamkniętym i martwym. Przyjmując postawę „dziejopisa”, potrafił on bowiem poprzez warstwy minionego czasu, dogrzebać się do ciągle żywej treści, ukazać – mówiąc za Gadamerem – aktualność piękna<sup>16</sup>. Z tego powodu sztuka nie była dla Herberta ucieczką od historii, jak poniekąd była nią dla Elzenberga, jego mistrza w myśleniu filozoficznym. Dzieła minionego czasu pozwalają – wedle autora *Dawnych mistrzów* – dzieje zrozumieć, gdyż stanowią ich integralną część. Są hieroglifem utrwalonym zarówno estetycznym geniuszem i pasją, jak i okolicznościami politycznymi i przymusami ekonomii. Krzywdzące byłoby zatem zaliczenie poety do grona nostalgicznych konserwatystów. Niewygodnie byłoby mu również w surducie pedantycznego antykwariusza. Dlatego, broniąc Europy przed chwilową niechęcią do niej Cz. Miłosza, wyrażoną przezeń w eseju wymienionym w liście<sup>17</sup>, wyznaje: „Za żadne skarby świata nie chcę udawać Parandowskiego. Ale nie mogę zdobyć się na *Obustronne porachunki* (wspaniały szkic wpadł mi w serce jak kamień” (HM, 28.07.1964, 45). Szanowany znawca kultury antycznej, autor *Dysku olimpijskiego* i *Mitologii*, symbolizuje tu postawę nieco gimnazjalnej erudycji, charakteryzującej się sztywnym szacunkiem wobec przeszłości, pozbawionym krytycznej refleksji. Nie mogła ona zachwycać pisarza, studiującego mity, aby – jak oświadczał to Elzenbergowi – „przy okazji sformułować rzeczy ważne dla mnie” (HE, 04.04.1954, 70).

#### CELE DZIEŁA – INTENCJE TWÓRCY

Sztuka daje wgląd w świat ideału, jest nośnikiem pamięci o rajach czy może rajach, do których wszelako nie ma powrotu. Jej kontemplacja z jednej strony<sup>18</sup>, a poświęcenie się jej uprawianiu z drugiej są sposobami oporu wobec budzącej ponadestetyczną grozę – brzydoty. Wartościowe dzieła czasów mi-

<sup>15</sup> Z. H e r b e r t, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004, s. 9.

<sup>16</sup> W związku z tym filozof pisał o docieraniu do nas dawnej sztuki poprzez „filtr czasu i żywotnie zachowującej i przeobrażającej tradycji”. (G a d a m e r, *Aktualność piękna*, s. 71).

<sup>17</sup> Idzie o esej Miłosza *Dwustronne porachunki*, „Kultura” 1964, nr 6.

<sup>18</sup> Wedle autora *Książki*: „Doskonały odbiorca jest też artystą, i to rzadkim. Jest to ktoś taki, kto potrafi odtworzyć w sobie arię, koloryt obrazu czy wiersz, i to odtworzyć dokładnie, z taką samą bezinteresowną radością, jakby to on był autorem”. Z. H e r b e r t, *Rozmowa o pisaniu wierszy* [1973], [w:] *Herbert nieznan*, s. 19.



nionych układają się dla Herberta w kanon i formułują wezwanie; kanon pojmowany jako splot wartości estetycznych i etycznych; wezwanie rozumiane jako wierność nie tyle samym dziełom, ile wartościom przez nie ucieleśnianym i – na drodze przeżycia estetycznego – doświadczanym<sup>19</sup>. Jednakże czy twórczość, owoc „pokornego zagapienia się w przedmioty i dalej” (HZ, 23.12.1966, 144), prowadzi wyłącznie do – choćby najszlachetniej pojętej – anamnezy: przypomnienia-przywołania „utraconego raj”, „innego świata”, „czasów legendarnych”? Na pewno nie. Choć to znaczenie sztuki-twórczości, skojarzone z obowiązkiem wierności, nigdy nie znika z pola widzenia Herberta, rozmyślającego nad celami sztuki.

Zmieńmy perspektywę z odbioru na twórczość – powinność odczuwa także podmiot, którego tożsamość określa nie tyle kompetentne obcowanie z dziełami innych, ile autorstwo dzieł własnych: „Jestem dzisiaj w dobrym nastroju, ponieważ napisałem wiersz; nie poszedłem do biura, tylko pisałem wiersz. Uważam, że tak powinno być”. (HHM, 10.11.1956, 146). Powinność w tym wypadku, to przede wszystkim zobowiązanie do pracy. Ryzykując utratę środków do życia, a poeta w tym czasie ciągle balansował na granicy ubóstwa i skromnej stabilizacji, wybiera posłuszeństwo muzom. Determinacji towarzyszy przekonanie o dokonaniu właściwego wyboru.

Wszelako posłuszeństwo powinności pracy twórczej nie sprowadzało się w przypadku Herberta do oczekiwania na natchnienie i ćwiczenia się w czysto artystycznej biegłości. Poeta widział swoją działalność w nieco innym kontekście, podporządkowując ją celom przekraczającym horyzonty kawiarni literackiej: „Świat stanął na głowie. Jak długo jeszcze. Niczego oczywiście nie piszę<sup>20</sup>, bo do pisania, które jest porządkowaniem świata, trzeba naprzód siebie uporządkować, a tego nijak w tej chwili nie można zrobić”. (HHM, [bez daty, prawd. 1956], 193). Twórczość dla autora tego listu zaczyna się od rozpoznania kondycji, w jakiej znajduje się „podmiot czynności twórczych” i jest od niej uzależniona. Nie sądzę bynajmniej, aby trzeba to rozumieć przede wszystkim jako osiągnięcie jakiejś stabilizacji wąsko moralnej. Poezjowanie wpierw przybiera postać ćwiczenia duchowego, które pełni funk-

---

<sup>19</sup> Wiele mówi o tej sytuacji fragment *Diariusza greckiego*: „To nie my patrzmy na dzieła sztuki, ale dzieła sztuki patrzają na nas. Woźnica Kritiosa patrzył na mnie chłodno, bez aprobaty, i znalazł mnie po prostu nieinteresującym”. (Z. H e r b e r t, „Mistrz z Delft” i inne utwory odnalezione, oprac. B. Toruńczyk, Warszawa 2008, s. 30).

<sup>20</sup> W tekście książki, pełnym innych błędów, mamy tutaj wyraz „proszę”, co jest pozbawione jakiegokolwiek sensu. Poprawiam więc tę ewidentną literówkę na „piszę”.

cję przygotowania instrumentu, wyboru odpowiedniego stroju. Tego rodzaju wysiłek wiedzie na zewnątrz, poprzez twórczość zwróconą ku światu dotkniętemu dysharmonią. Praca poety – układanie tej oto elegii, ustawianie głosów w tym oto dramacie – posiada analogię w postaci porządkowania wewnętrznego mikrokosmosu autora. Związek między tymi dwiema aktywnościami ma charakter sprzężenia zwrotnego. Tracąca stabilizację rzeczywistość zewnętrzna, napierająca na podmiot, wywołuje w nim potrzebę przeciwstawienia się w postaci odczuwanej powinności osiągnięcia równowagi. A to jest warunkiem fortunnego zrealizowania celów, stawianych własnej twórczości – ograniczenia procesów kulturowej entropii. Z punktu widzenia filozofii kultury, Herbert stawia swojej aktywności twórczej cele zasadnicze. Niemiecki filozof Robert Spaemann zauważa, iż wszelka kultura polega na takim oporze, który powszechnemu w kosmosie dążeniu do rozpadu, przeciwstawi siłę przeciwną<sup>21</sup>. Z tego punktu widzenia ogrodnik staje ramię w ramię z poetą i muzykiem. Echo tego myślenia powróci, poniekąd „z drugiej strony”, w rozpisanej na wersy pochwalie kontemplacji z wiersza *Książka*, z jej kapitalnym wnioskiem: „najgorszą rzeczą w sprawach ducha jest pośpiech”.

Kluczową kwestią w przytoczonym cytacie z listu do Misiółkowej jest oczywiście twórczość przedstawiona jako porządkowanie świata. Skąd potrzeba porządkowania – to już wiemy od samego poety, gdyż świat, pozbawiony ładu, to była Warszawa, oglądana zimą 1952 roku z okien muzeum. Ale była to też Francja „natarczywych maszyn i niezrozumiałej cywilizacji” z listu do Zawieyskiego z grudnia 1966. Herbert przeciwstawia w nim „jurnemu” Picasowi – *nota bene* idolowi tej cywilizacji – „kontemplacyjnego” Vermeera (HZ, 23.12.1966, 144). Słysząc tutaj pogłosy modernistycznej z ducha idiosynkrazji wobec hałaśliwej nowoczesności, której przeciwstawiany zostaje ideał monastycznego nieomal wyciszenia<sup>22</sup>.

W liście do Misiółkowej nie słyhać owych profetycznych, romantycznych z ducha ambicji z głośnego później tekstu *Poeta wobec współczesności*. Pisarz jeszcze nie widzi siebie w roli poetyckiego Mojżesza, schodzącego do czytającej publiczności z tablicami własnej aksjologii: „budowanie wartości, budowanie tablic wartości, ustalanie ich hierarchii, to znaczy świadomy,

<sup>21</sup> R. S p a e m a n n, *Granice. O etycznym wymiarze działania*, przekł. J. Merecki, Warszawa 2006, s. 475.

<sup>22</sup> Próbkę tej antyegalitarnej, przeprowadzanej w duchu Le Bone’a, krytyki „dyktatury wielkich miast” daje Zenon Przesmycki w eseju *Walka ze sztuką* [1901]. Z. P r z e s m y c - k i, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. II, Kraków 1967, s. 45-46.

moralny ich wybór z wszystkimi życiowymi i artystycznymi konsekwencjami, jakie z tym są związane – to wydaje mi się podstawową i najważniejszą funkcją kultury”<sup>23</sup>. W roku 1956 – jeśli datowanie listu jest poprawne – porządkowanie ma przebiegać wedle „ułamnych” kryteriów subiektywnych: ładu przenikającego poetę.

### PO CHAOSIE POJEĆ

Przywracanie odpowiedniej hierarchii, konstruowanie tablic wartości – skąd się wzięły te pomysły? Dlaczego wedle tej skali chciał Herbert temperować strój swojej poezji? Bo przecież zarówno w liście do Misiólkowej, jak i w deklaracji ogłoszonej po raz pierwszy w kwietniu 1972 roku, podczas IX Kłodzkiej Wiosny Poetyckiej, mówi on przede wszystkim o celach, jakie stawiał własnej twórczości. Otóż najbliższy kontekst stanowi w tym wypadku doświadczenie wojny<sup>24</sup> i – o czym już wspominałem – refleksja nad dramatycznymi konsekwencjami jej zakończenia.

Motyw potrzeby przemyślenia znaczenia wojennych spustoszeń w sferze moralnej, estetycznej, ale i semantycznej pojawia się już we wczesnej publicystyce poety. Jeden z pierwszych opublikowanych tekstów – z cyklu poetyki dla laików – kończył może nieco naiwne, ale na pewno gruntownie przemyślane, wezwanie:

Słowo jednak musi powrócić do macierzystego portu – do znaczenia. Jest to już problem nie tylko estetyczny, ale i moralny. Nazywanie rzeczy i spraw ludzkich prowadzi do ich zrozumienia i osądu. Zwłaszcza po chaosie pojęć – poezja musi podjąć po ostatniej wojnie, po potopie kłamstw, trud odbudowy moralnej świata, przez odbudowę wartości słowa. Musimy na nowo oddzielić zło od dobra, światło od ciemności<sup>25</sup>.

Autor tych słów stawał z programem swojej poezji po stronie odbudowy, lecz nie tej oficjalnie zadekretowanej. Diagnozie towarzyszył trud zaradzenia rozpoznany słabościom i podejmowana z determinacją aksjologiczną rekonstrukcja. Zatem młody Herbert nie sondował z chłodną rozpaczą głębokości

<sup>23</sup> Z. H e r b e r t, *Poeta wobec współczesności*, [w:] t e n ż e, *Węzeł gordyjski*, s. 45.

<sup>24</sup> Por. M. M i k o ł a j c z a k, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, s. 52-97.

<sup>25</sup> Z. H e r b e r t, *Od słowa ciemnego chroń nas....* „Tygodnik Wybrzeża” 1948, nr 39, s. 10, [w:] t e n ż e, *Węzeł gordyjski*, s. 371.

upadku, jak – mocno upraszczając – czynili to Różewicz i Borowski, szukając utopijnego remedium w komunistycznej ideologii. Mobilizując się do estetyczno-moralnej pracy u podstaw, widział siebie po stronie dobra, prawdy i piękna. W cytacie z „Tygodnika Wybrzeża” słychać powracające później nieomal w trybie parafrazy słowa z przytaczanego już tekstu *Poeta wobec współczesności*. Ale także kluczową dla tej postawy definicję smaku: „w którym są włókna duszy i chrząstki sumienia” (*Potęga smaku*).

Wszakże sprowadzanie programu aksjologicznej reharmonizacji, który proponował Herbert, wyłącznie do prostego odruchu reakcji na skutki wojennego kataklizmu byłoby – moim zdaniem – nieporozumieniem. Chyba że ów kataklizm pojmujemy bardzo szeroko, a jego skutki jako długotrwały stan, w jakim znalazł się świat po 1945 roku. Tak postrzegał to węgierski pisarz i wybitny intelektualista, Sándor Márai, który w swej autobiograficznej powieści *Ziemia, ziemia!...*, pisał o końcu czterechsetletniej historii „panowania białego człowieka”, o zachodnim humanizmie uśmierconym „w komorach gazowych Auschwitz, w masowych mogiłach Katynia, w piekle sowieckich i niemieckich obozów koncentracyjnych, wśród ruin Drezna i Coventry [...]”<sup>26</sup>, dodając uwagę o kompletnej ślepotcie Zachodu oraz braku refleksji nad tym, co zaszło: „Nikt nie podejrzewał, że nastąpił koniec pewnej cywilizacji, a to, co zostało urzeczywistnione w latach pokoju, jest nie jej nową odmianą, lecz całkiem nowym obrazem świata, do którego ludzie nie mieli czasu się przyzwyczaić”<sup>27</sup>. To wizja bliska autorowi prozy poetyckiej *Kraj* i wielu wierszy podejmujących wątek katastrofy, przedstawianej zarówno w aspekcie biograficznym jak i kulturowym.

#### BLISKI JESTEŚ SŁOWACKIEGO

W koncepcji twórczego posłannictwa, jaka wyłania się z korespondencji Herberta, dostrzegam wyraźny rys romantyczny. Nie twierdzę bynajmniej, iż ten kontekst wyjaśnia wszystko, co o powołaniu poety i funkcji sztuki poetyckiej miał do powiedzenia autor *Potęgi smaku*. Lecz z pewnością romantyzm w różnych swych przejawach, nie tylko w filozofii twórczości, stanowi dla zrozumienia jego postawy poetyckiej kontekst istotny. W niedawno opublikowanym liście Józef Czapski dzieli się z Herbertem ważnym spostrze-

<sup>26</sup> Przekł. T. Worowska, Warszawa 2005, s. 299, 290.

<sup>27</sup> Tamże, s. 301.

żeniem, jakie nasunęła mu autorska lektura *Tarniny*: „Ten wiersz, którym zakończyłeś odczyt, który jest naprawdę posłaniem wobec nas wszystkich i który mi przypomniał, więcej, uświadomił, jak bliski jesteś Słowackiego i jego wskazań, rozkazów wobec nas wszystkich” (CzH, 02.06.1986, 112-113). To świadectwo odbioru zyskuje potwierdzenie w ostatnim przygotowanym do druku tekście Herberta. Swój mistrzem w poetyckim rzemiośle nazywa w nim właśnie Juliusza Słowackiego – „stale balansującego między wzniosłością a śmiesznością<sup>28</sup>”. Zamyka tę wypowiedź fragmentem *Testamentu mojego*:

Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna,  
Co mi żywemu na nic... tylko czoło zdobi;  
Lecz po śmierci was będzie gniołta niewidzialna,  
Aż was, zjadacze chleba – w aniołów przerobi<sup>29</sup>.

Czytając ten tekst, pisany już chwiejną ręką ciężko chorego poety, trudno nie dostrzegać intencji mówienia o sobie samym, o powołaniu własnej twórczości, tyle że cudzymi słowami, wypożyczonymi od jednego z „wysokich cieni”, mieszkańca „zupełnie innego świata”. Program wieczoru poetyckiego w Teatrze Narodowym, w którym Herbert cytuje *Testament mój*, zawiera także Norwidowski *Bema pamięci żałobny-rapsod*, z którym kiedyś na konkursie recytatorskim wystąpił sam poeta<sup>30</sup>. Znaczące powtórzenie, które interpretuję jako dowód wcześniej i trwale ukształtowanej hierarchii literackich wielkości.

Trop romantyczny w rozumieniu powołania poety, a na uwagę zasługuje już w ogóle myślenie w obrębie pojęcia „powołania poety”, wiedzie nas do myśli o długim trwaniu tej tradycji w literaturze polskiej. Herbert bliski byłby tutaj Miłoszowi, który także w romantyzmie poszukiwał potwierdzenia swej tożsamości. W ten sposób obydwaj różnili się od młodszych od siebie poetów polskich, ale także anglosaskich rówieśników. Jak pisał o tym Al Alvarez: „idea twórcy jako autorytetu moralnego umarła mniej więcej w czasach Milтона, a gdy Shelley nazwał poetów »nieoficjalnymi prawodawcami ludzkości«, dał wyraz na wskroś romantycznym, pobożnym życzeniom<sup>31</sup>”. Na tym

<sup>28</sup> Cyt. za broszurą: „Zbigniew Herbert. Wieczór poetycki: 25 maja 1998. Teatr Narodowy”.

<sup>29</sup> J. S ł o w a c k i, *Dziela wszystkie*, t. VIII, red. J. Kleiner, Wrocław 1958, s. 430.

<sup>30</sup> O udziale w turnieju recytatorskim wspomina Herbert w liście do Misiołkowej (HHM, 03.11.1954, 93).

<sup>31</sup> „*Nie walczysz, to umierasz*”, przekł. A. Szostkiewicz, [w:] *Poznanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 17.

tle tłumacz dostrzega wyjątkowość postawy twórczej Herberta oraz odmienność jego dykcji poetyckiej.

### NIE LUBIĘ AUTOBIOGRAFII

Autor *Trzech studiów na temat realizmu* w korespondencji nie raz dzielił się opiniami na temat własnych zatrudnień poetyckich, arkanów swej sztuki, także celów, jakie stawiał swej twórczości. Zdobywał się na formułowanie nieomal aforystycznych pomyśleń z dziedziny filozofii twórczości. Przy czym słowo „filozofia” rozumiem tu bardzo szeroko, po prostu jako synonim wszelkich zadumań poety nad tajemnicami warsztatu i procesu twórczego. Nurt refleksji metaliterackiej nie rozszerza się zbyt mocno, stanowi jednak ważny i dostrzegalny komponent listopisania poety, pomagający rozjaśnić przynajmniej niektóre interpretacyjne zaciemnienia. Metapoetyckie wypowiedzi, jakie przynoszą korespondencyjne dialogi Herberta, nabierają wagi w kontekście braku tego rodzaju wypowiedzi, formułowanych w trybie lirycznym. Bowiem, jak zauważył Jacek Łukasiewicz: „Wierszy autotematycznych [...], utworów o własnym pisaniu, refleksji o twórczości Herberta prawie nie ma. Uważa on bowiem, że należy dawać gotowe produkty i nie wypada rozwodzić się nad ich przygotowaniem<sup>32</sup>”. Chyba niewiele się pomylę, jeśli odnotowany przez Łukasiewicza brak wyjaśnię niechęcią poety do autobiografizmu w ogóle. W jednym z wywiadów wszak wyznał on wprost: „Po prostu nie lubię autobiografii”<sup>33</sup>.

Wszelako studiowanie korespondencji Herberta, prócz spełniania funkcji kropek nad „i” w interpretacyjnych zawahaniach, może prowadzić do naszkicowania nowego obrazu tej intrygującej osobowości twórczej. Komplementarnego wobec namalowanych już wcześniej portretów: lirycznych<sup>34</sup>, dramaturgicznego<sup>35</sup>, eseistycznego<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> *Ostatnie książki Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta 2*, s. 90.

<sup>33</sup> *Poeta sensu*. Rozmawia M. Oramus, [w:] *Herbert nieznany*. s. 107.

<sup>34</sup> A. K a l i s z e w s k i, *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990; S. B a r a ń c z a k, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Warszawa–Wrocław 2001.

<sup>35</sup> J. K o p c i ń s k i, *Nasłuchiwanie: sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.

<sup>36</sup> P. S i e m a s z k o, *Zmienność i trwanie. O eseistyce Zbigniewa Herberta*, Bydgoszcz 1996.

## ORDERING THE WORLD

## THE AIMS OF THE ART IN ZBIGNIEW HERBERT'S LETTERS

## S u m m a r y

The article is devoted to Zbigniew Herber's thought concerning esthetics. The author interprets the poet's letters written to various people (among others, to Halina Misiólkowa, Czesław Miłosz, Jerzy Zawieyski) and he looks for opinions on art and creativity. He treats the letters not as auxiliary materials for studies on poetry, but as the main subject of his research. He perceives the transition from private letters to writing poetry as a consequence of axiological connections joining both types of expression. He pays special attention to Herbert's care for the consciousness of the aims of the art, stemming from the historical experience. The poet himself defined them in one of the letters as "ordering the world".

*Translated by Tadeusz Karłowicz*

**Słowa kluczowe:** estetyka, filozofia twórczości, epistolografia polska, autobiografia, poezja polska po 1945, komunizm.

**Key words:** esthetics, philosophy of creativity, Polish epistolography, autobiography, Polish poetry after 1945, Communism.